



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Iconografia ed iconologia delle maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca nell'arte dal XVI al XX secolo. Artisti e correnti artistiche a confronto.

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando

Federica Luison
Matricola 833964

Anno Accademico
2014 / 2015

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino: tre maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca	9
1.1. Il Carnevale: origine e tradizione	9
1.2. La nascita della Commedia dell'Arte	13
1.3. La Commedia dell'Arte in Europa attraverso i secoli	17
1.4. La maschera di Arlecchino: descrizione e significato	20
1.5. La maschera di Pulcinella: descrizione e significato	23
1.6. La maschera di Pedrolino e la sua evoluzione in Pierrot: descrizione e significato	28
CAPITOLO SECONDO	
Le maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca dagli esordi al Settecento	31
2.1. L'iconografia e l'iconologia nel Cinquecento	32
2.1.1. La pittura fiamminga	33
2.1.2. La <i>Recueil Fossard</i>	37
2.2. L'iconografia e l'iconologia nel Seicento	38
2.2.1. Peter Van Bredael	39
2.2.2. Jacques Callot	40

2.2.3. Abraham Bosse	42
2.2.4. Karel Dujardin	43
2.2.5. Nicolas Bonnart	43
2.3. L'iconografia e l'iconologia nel Settecento	45
2.3.1. Claude Gillot	46
2.3.2. Antoine Watteau	49
2.3.3. Louis Jacob	53
2.3.4. Nicolas Lancret	54
2.3.5. Luigi Riccoboni	57
2.3.6. Giovanni Domenico Ferretti	58
2.3.7. Giandomenico Tiepolo	59
2.3.8. Francisco Goya	64

CAPITOLO TERZO

Iconografia e iconologia nell'Ottocento: un nuovo modo di interpretare

le maschere della tradizione dell'Arte e del carnevale 66

3.1. Il realismo di Honorè Daumier	67
3.2. L'impressionismo e i personaggi della Commedia dell'Arte	69
3.2.1. Edouard Manet	70
3.2.2. Edgar Degas	72
3.2.3. Pierre-Auguste Renoir	75
3.3. Il post-impressionismo e la Commedia Italiana	76
3.3.1. Paul Cézanne	77

3.3.2. Georges Seurat	79
3.4. Il simbolismo di James Ensor	81

CAPITOLO QUARTO

I personaggi della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca

nel repertorio iconografico delle Avanguardie storiche	85
4.1. La figura di Arlecchino attraverso un secolo di pittura	89
4.1.1. Picasso e il suo alter ego	91
4.1.2. Juan Gris e gli Arlecchini cubisti	100
4.1.3. Gli Arlecchini di Gino Severini	102
4.1.4. L'Espressionismo di Albert Bloch	108
4.1.5. Dalì e l'Arlecchino surrealista	112
4.1.6. L'Arlecchino degli italiani	114
4.1.7. L'Arlecchino come ritratto	125
4.2. Pulcinella " <i>maschera del mondo</i> "	131
4.2.1. Pablo Picasso	132
4.2.2. Gino Severini	134
4.2.3. Giannino Marchig	137
4.3. La maschera di Pedrolino e la sua evoluzione in Pierrot	138
4.3.1. Il Pierrot simbolista di Gustav-Adolf Mossa	139
4.3.2. Maxfield Parrish e il Pierrot americano	140
4.3.3. L'Espressionismo e il personaggio di Pierrot secondo Albert Bloch	142
4.3.4. Georges Rouault e i Pierrot cattolici	144

4.3.5. I Pierrot cubisti di Juan Gris	146
4.3.6. Pierrot come ritratto	148
4.4. Coppie di maschere nella pittura	151
4.4.1. Arlecchino e Pierrot	151
4.4.2. Arlecchino e Pulcinella	157
CONCLUSIONI	161
APPENDICI	169
Elenco delle opere citate	169
Immagini	180
BIBLIOGRAFIA	235
SITOGRAFIA	246

INTRODUZIONE

Perchè il repertorio iconografico della pittura del XIX e XX secolo è così ricco di personaggi come Arlecchino, Pulcinella e Pierrot? Da dove si sono attinte queste fonti iconografiche? Cosa lega questi personaggi così conosciuti alla tradizione carnevalesca e a quella della Commedia dell'Arte? Come ha fatto un genere teatrale, durato solo due secoli, a diffondersi così capillarmente in tutta Europa e a perdurare nell'iconografia di artisti di Ottocento e Novecento? Che significato hanno avuto queste maschere per gli artisti che le hanno rappresentate? Queste sono solo alcune delle domande dalle quali è partita questa ricerca, iniziata un pò per dovere, ma soprattutto per piacere, con il reperimento di una vasta quantità di opere d'arte che contenevano i personaggi famosi e conosciuti di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot.

Non è un caso infatti, per chi studia storia dell'arte, imbattersi nel corso delle lezioni e dei programmi d'esame in opere come quelle di Degas, Picasso, Severini e tanti altri artisti del XX secolo, aventi come soggetto maschere vere e proprie o travestimenti assunti da familiari e amici per scherzo o per studio o ancora immagini di feste mascherate legate al carnevale. Ciò che è colpisce è avere di fronte un insieme di immagini e iniziare a coglierne i collegamenti principali, non solo di stile, ma anche, e soprattutto, di contenuti.

Da questo punto è, quindi, iniziata la ricerca vera e propria per rispondere alle precedenti domande che sono affiorate di fronte a questo repertorio iconografico, il quale è andato via via allargandosi alla ricerca di un collegamento nel passato, di un punto di partenza dal quale queste immagini hanno preso vita e si sono via via sviluppate.

E' così che il primo passo logico compiuto è stato quello di ricercare le origini di una festa come il carnevale, le tradizioni che sono nate con essa e, soprattutto, le maschere citate in precedenza le quali, di primo acchitto, tutto il mondo associa a questa festività. La ricerca ha portato ad informazioni

chiave, sia per le origini così antiche di una festività come il carnevale, sia in realtà per la sua stretta connessione con il mondo della Commedia dell'Arte.

E' stato possibile ricostruire l'intero percorso di nascita e di sviluppo di questi due momenti della storia che, tra il Cinquecento e il Seicento, si sono incontrati e mescolati, proprio perchè le maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino (il futuro Pierrot) entrarono prima nel repertorio dei *tipi fissi* della Commedia dell'Arte per poi influenzare i personaggi del carnevale, affiancando i tipici mascheramenti della tradizione passata.

Chiarito questo primo passaggio storico fondamentale è stato possibile analizzare la nascita e l'evoluzione delle singole maschere, ricercandone il significato iconologico iniziale per comprendere poi quelli dei secoli successivi. A questo proposito, una delle opere fondamentali ai fini della ricerca è stata quella di Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la Decadence de la Comédie Latine; avec des Extraits, et Examens Critiques de plusieurs Tragedies, et Comedies Italiennes, ausquels on a joint une explication des Figures, avec une Lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'Auteur. Par Louis Ricoboni, dit Lelio*, secondo volume del 1731, edito da Pierre Delormel. Nel secondo volume, edito due anni dopo la prima parte dell'opera, il Riccoboni traccia un percorso storico e cronologico che va dalla decadenza della commedia latina alle commedie e tragedie rinascimentali, passando poi per la Commedia dell'Arte e il teatro barocco, analizzandone anche i singoli personaggi. Al di là dello scopo ultimo di Riccoboni di illustrare la decadenza del genere della Commedia Italiana, l'opera risulta di estrema importanza per le incisioni contenute, esempi unici dell'iconografia dei personaggi e della loro evoluzione dagli esordi fino a quel momento. Questa iconografia, ritrovandosi anche in altre incisioni, permetteva di capire come la rappresentazione di queste maschere si fosse ormai omologata ai personaggi che realmente comparivano sulle scene. Dedicato, quindi, il primo capitolo alla parte storica, nei capitoli successivi la ricerca si è concentrata sulla parte iconografica ed iconologica delle maschere inserite all'interno delle opere d'arte.

Il testo del Riccoboni, infatti, risale al 1731 e questo, come tutte le altre fonti letterarie presenti sul tema delle maschere della Commedia dell'Arte, si rifaceva solo ed esclusivamente al repertorio iconografico che si era creato dalla nascita del genere teatrale fino a quel momento. La Commedia dell'Arte, infatti, era una commedia improvvisa, basata su semplici canovacci che raramente sono sopravvissuti e quindi tutta la tradizione delle maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino/Pierrot è da ricercarsi in ambito figurativo. Va sottolineato che questa ricerca, seppur lacunosa dal punto di vista delle fonti letterarie, è stata possibile proprio perchè la tradizione della Commedia dell'Arte vanta uno dei più vasti repertori iconografici mai incontrati per qualsiasi altro genere teatrale.

Nel secondo capitolo sono quindi stati trattati, sia dal punto di vista iconografico sia iconologico, gli artisti più famosi ed influenti del Seicento e del Settecento che hanno rappresentato, nelle loro opere maschere, messinscene e temi inerenti alla Commedia dell'Arte. Dalla pittura fiamminga alla *Recueil Fossard*, passando per le incisioni e i disegni degli artisti del Seicento, come Jacques Callot e Nicolas Bonnart, si è giunti sino al Settecento, con i maggiori rappresentanti del genere teatrale in pittura come Claude Gillot, Antoine Watteau, Nicolas Lancret e Giandomenico Tiepolo, nonché le incisioni della raccolta di Luigi Riccoboni.

Nel terzo capitolo sono stati, invece, trattati quegli artisti del XIX secolo che inserirono le maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot nelle loro opere, andando oltre la semplice rappresentazione pittorica di messinscene e palcoscenici teatrali e creando una nuova iconologia della maschera. Manet, con la sua satira politica, e Degas, con i suoi Arlecchini ballerini, furono solo due degli artisti ottocenteschi a modificare il modo di vedere le maschere della Commedia dell'Arte e del carnevale, affidando loro un nuovo significato sulla tela.

L'ultimo capitolo riguarda, infine, la produzione artistica all'epoca delle avanguardie. Anche in questo caso, l'analisi iconografica, basata sullo studio

dei diversi artisti e delle correnti pittoriche, è strettamente collegata all'analisi iconologica, incentrata sul contesto storico e culturale in cui sono vissuti i vari artisti, nonché sulla loro vita privata, per analizzare influenze del passato e del presente che hanno portato alla realizzazione di queste opere.

Le tre maschere, oggetto della ricerca, sono state trattate in paragrafi diversi, al fine di coglierne ancora più a fondo le differenze di stile, ma soprattutto di significato che hanno avuto per gli artisti, riuscendo a raccoglierle in gruppi che hanno portato a delle nuove, o meglio rinnovate, interpretazioni iconologiche del tema.

In questa sede si è deciso, per questioni di tempo e per la vastità dell'argomento, di escludere dalla ricerca tutto quel vastissimo repertorio di illustrazioni, fotografie e sculture riguardanti l'argomento delle maschere della Commedia dell'Arte e del carnevale, che ha caratterizzato soprattutto gli ultimi secoli, anche se sono stati inseriti alcuni riferimenti al genere teatrale rappresentato da opere diverse dalle tele pittoriche per riuscire a dare una sorta di continuità logico-temporale.

Un contributo al tema delle maschere in scultura e nelle illustrazioni del Novecento è presente nel catalogo della mostra che si è svolta nella città di Marina di Pietrasanta, presso Villa La Versiliana, nell'estate del 2005, intitolato *La maschera e l'artista, Intermezzi, pantomime, acrobazie, sul palcoscenico del Novecento*, curato da Francesca Cagianelli.

Altri importanti contributi per quanto riguarda l'aspetto scultoreo delle maschere teatrali della Commedia dell'Arte giungono dai volumi *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori*, con introduzione di Giorgio Strehler e testi di Alberto Marcia, edito da La casa Usher nel 1980 e *Maschere e mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*, a cura di Donato Sartori e Paola Piizzi, con presentazione di Dario Fo, edito dal Poligrafo nel 1996.

CAPITOLO PRIMO

Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino: tre maschere della tradizione carnevalesca e della Commedia dell'Arte

Prima di cominciare la trattazione specifica delle maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino, oggetto della tesi, è opportuno fare un breve *excursus* temporale sulle origini delle tradizioni all'interno delle quali si diffusero questi personaggi. Il carnevale e la Commedia dell'Arte sono stati analizzati seguendo un ordine cronologico, per arrivare poi al punto di incontro di questi due momenti, nel quale le maschere prese in esame entrarono a far parte di entrambi i repertori iconografici.

1.1. Il carnevale: origine e tradizione

Il carnevale è una delle feste più antiche e conosciute del mondo: questa tradizione si fa derivare dalle Dionisiache greche o dai Saturnali romani, antiche festività durante le quali cessavano di esistere divisioni di classi e obblighi sociali, per lasciare il posto ai festeggiamenti e al divertimento, spesso accompagnati da scherzi e beffe da parte del popolo verso le autorità e da rappresentazioni sceniche di tragedie e commedie. Secoli dopo queste prassi furono riprese proprio durante il carnevale¹.

Il carnevale, così come lo si conosce oggi, nasceva come una festa medievale, il cui significato era molto profondo e rappresentava una sorta di cosmogonia²,

¹ Per un approfondimento sulle Dionisiache e i Saturnali: Burkert, Walter, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1989; Zorzi, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990; Macrobio, Ambrogio Teodosio, *I saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torino, Unione tipografico Editrice Torinese, 1967; Allegri, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma - Bari, Editori Laterza, 1988, Biblioteca universale Laterza n. 242. Per il tema del carnevale si riporta la definizione enciclopedica: "Periodo che precede la quaresima e si festeggia con balli, mascherate e divertimenti, Adattamento cristiano di antiche usanze pagane, come i lupercali, i saturnali, ecc., a seconda dei luoghi inizia a capodanno, all'epifania o alla candelora (2 febbraio). Termina con il martedì grasso, culmine della festa, salvo nei luoghi in cui vige il rito ambrosiano, dove termina il sabato che precede la prima domenica di quaresima." Voce "carnevale", *Maximus. Dizionario enciclopedico*, edito da Istituto Geografico De Agostini, Torino, 1992, p. 537; Apollonio, Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni Editore, 1982.

² "L'origine dell'universo; narrazione e spiegazione mitologica o teologica o filosofica dell'origine e della formazione del mondo. [...] In molte cosmogonie la materia (o caos) primordiale viene spaccata in due come una conchiglia bivalve. La valva superiore (Cielo) separandosi da quella inferiore (Terra) dà origine al

dove la circolazione di spiriti tra cielo, terra e inferi portava ad un rinnovamento della Terra e del regno dei viventi. Per onorare le anime che attraversavano la terra, gli esseri umani dovevano prestare i loro corpi, nascondendosi dietro a delle maschere ed assumendo un significato apotropaico³, divenendo quindi mezzo per allontanare gli influssi maligni⁴.

Dal punto di vista linguistico, il termine *carnevale* deriva dal latino *carnem levare*, ossia “eliminare la carne”. Quando la festività fu assorbita e adattata alla tradizione cristiana, iniziò ad indicare il banchetto che si svolgeva durante il Martedì Grasso, l’ultimo giorno di carnevale, prima dell’inizio del digiuno e dell’astinenza, tipici della Quaresima, sua diretta antagonista tra le festività religiose e statali⁵.

La tradizione vuole che il più antico carnevale di cui si abbiano notizie certe sia quello di Venezia, le cui origini risalgono alla fine del XI secolo: un documento del Doge Vitale Falier de’ Doni, che porta la data del 1094, parlava per la prima volta di carnevale, riferendosi all’insieme dei divertimenti pubblici che l’oligarchia veneziana concedeva alla popolazione⁶.

Tuttavia, solo dal 1296, con un documento ufficiale del Senato della Repubblica di Venezia, che dichiarava festivo il giorno precedente alla Quaresima, il carnevale divenne una festa pubblica che durava circa sei settimane. In questo periodo tutto il popolo, dai più ricchi ai ceti sociali più umili, e tutti gli

mondo. [...] Sovente, però, la nascita del mondo è derivata da lotte, guerre, trasformazioni del disordine verso l’ordine.” Voce “cosmogonia”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 756.

³ “Di ciò che serve ad allontanare un’influenza maligna, e in particolare di formule magiche su tavolette o pergamene con nomi di dei o di santi, citazioni di libri sacri, parti o rappresentazioni di parti del corpo umano.” Voce “apotropaico”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 181.

⁴ Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008; Colangeli, Mario, Frascchetti, Anna, *Carnevale: i luoghi, le maschere, i riti e i protagonisti di una pazza, inquietante festa popolare*, Lato side Editori, 1982; Frugoni, Chiara, *Medioevo sul naso*, Roma, Laterza, 2001; Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 34-55.

⁵ *ivi*, pp. 78-82; Voce “carnevale”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 537. Nel concilio di Nicea del 325 compare per la prima volta la prassi del digiuno di quaranta giorni per prepararsi alla Pasqua, con l’eliminazione della carne. Il termine *quaresima* indica infatti il *quadagesima dies*, il quarantesimo giorno prima della Pasqua; Zorzi, *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 172-179.

⁶ “Famiglia patrizia veneziana, decaduta nel XIV sec. Ebbe tre dogi: VITALE (m.1096), doge dal 1084 o 1085, sconfisse le truppe di Roberto Guiscardo; ORDELAFO (m. 1118), doge dal 1102, morto in combattimento a Zara; MARINO (1274-1355), eletto nel 1354, tentò insieme ai suoi parenti di rovesciare il governo aristocratico veneziano, ma venne decapitato.” Voce “Faliero o Falier”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., pp. 977-978.

stranieri che arrivavano in città, avevano la possibilità di divertirsi e svagarsi, dimenticando la dura vita che l'oligarchia imponeva e partecipando ai festeggiamenti⁷.

Dal carnevale di Venezia la tradizione si sparse in tutte le regioni d'Italia, ognuna con le proprie caratteristiche e peculiarità, ma sempre all'insegna del divertimento, della beffa e soprattutto del mascheramento - che vedeva la creazione delle maschere più strane da parte di quelle botteghe che si stavano specializzando in quel periodo - oltre che dell'annullamento di tutte le differenze sociali⁸.

Caratteristica principale del carnevale, sin dai tempi più antichi, era infatti l'anonimato. Era abitudine indossare costumi e maschere che coprissero il volto e che nascondessero così l'aspetto e, quindi, la provenienza da un determinato ceto sociale, permettendo spesso anche prese in giro e derisioni di chi era al potere⁹.

Il mascheramento, come già accennato, derivava da tradizioni greche e latine e contemplava diversi soggetti: dai mostri demoniaci agli spiriti della terra, dagli animali ai servi e ai padroni¹⁰.

Dalla seconda metà del Cinquecento, però, le maschere del carnevale subirono una contaminazione proveniente da quella che, solo a partire dal Settecento con Carlo Goldoni, fu definita Commedia dell'Arte¹¹.

Questa contaminazione avvenne per diversi motivi: primo fra tutti perché in quegli anni i festeggiamenti del carnevale videro un aumento del consenso da parte delle autorità verso gli spettacoli e le rappresentazioni teatrali che erano ritornate in voga nel Medioevo e nel Rinascimento e che si svolgevano nei piccoli teatri privati delle città. Questo fatto portò alla nascita di altri teatri, prima privati e in seguito pubblici, e alla decisione, da parte dei nobili, di

⁷ Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 172-179; Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, Biblioteca universale Laterza, n. 245.

⁸ Per una sintesi approfondita delle caratteristiche di ogni carnevale si rimanda a Colangeli, Fraschetti, *Carnevale*, cit., pp. 11-178; Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, cit., pp. 40-61.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ Miklasevskij, Kostantin, *La commedia dell'arte*, Venezia, Marsilio Editori, 1981.

¹¹ Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, in Folena, Gianfranco, *Opere*, Milano, Mursia, 1969, pp. 1-72.

affidare queste rappresentazioni ad artisti e professionisti del settore. I quali, riuniti in compagnie teatrali, stavano diffondendo il genere della Commedia dell'Arte in tutta l'Italia e quindi le maschere tipiche della loro messinscena teatrale, introducendole come elementi comici e popolari nel carnevale¹².

Ma anche la tradizione del teatro e della recitazione aveva origini molto lontane, anteriori al carnevale. Come detto in precedenza, la tradizione teatrale derivava dai festeggiamenti greci e romani che si tenevano in diversi periodi dell'anno per liberare i cittadini dall'oppressione dei potenti e per rendere omaggio gli spiriti della Terra dopo la nuova rinascita¹³.

Tuttavia, dopo la caduta dell'Impero romano d'Occidente e la diffusione del Cristianesimo, i generi teatrali della tragedia e della commedia scomparvero dalle scene, perché ritenuti inadeguati dal clero e meritevoli di scomunica. La Chiesa, perciò, introdusse un nuovo genere, quello della sacra rappresentazione, che fu utilizzato per istruire i fedeli analfabeti sulle Sacre Scritture attraverso la messa in scena di alcuni episodi religiosi¹⁴.

Alla scomparsa dei generi teatrali, che fino ad ora avevano dominato la cultura greca e romana, sopravvissero però i giullari medievali che, nelle corti, intrattenevano la popolazione con canti, balli e acrobazie e che permisero il passaggio dalla rappresentazione sacra a quella profana, nonché l'intrattenimento durante le festività e il carnevale¹⁵.

Solo nel Rinascimento si assistette alla ripresa dei generi teatrali dell'antichità con la nascita del cosiddetto *teatro erudito*, che vedeva lo studio dei testi del passato da parte di umanisti dell'epoca, per proporre sotto forma di

¹² Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, cit., pp. 82-104; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 24.

¹³ Burkert, *Antichi culti misterici*, cit., p. 9-35; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 172-179; Macrobio, *I saturnali*, cit., p. 9-58; Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 5-14 e 34-55.

¹⁴ Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 15-33 e 125-190; Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, cit., pp.45-54.

¹⁵ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 9-39; Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 59-109; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 20.

rappresentazione teatrale la commedia umanistica, il dramma pastorale e la tragedia¹⁶.

Se questo genere teatrale fu presente all'interno delle corti rinascimentali, all'esterno si sviluppò quella che fu poi chiamata Commedia dell'Arte, non un genere nuovo, bensì un modo innovativo di proporre gli stessi spettacoli comici ad un pubblico meno colto. Questo passaggio storico fondamentale portò alla contaminazione delle maschere utilizzate sulla scena anche nei mascheramenti del carnevale¹⁷.

1.2. La nascita della Commedia dell'Arte

La Commedia dell'Arte è stato un genere teatrale nato in Italia verso la metà del XVI secolo, diffusosi in poco tempo in tutta Europa e rimasto in voga fino alla metà del XVIII secolo, quando Carlo Goldoni attuò la cosiddetta *riforma della commedia*, passando da quella che era definita "commedia di tipi", ad una "di carattere", cioè dalla differenza tra testo improvvisato, tipico della Commedia dell'Arte e testo premeditato della commedia di carattere¹⁸.

Tuttavia, la Commedia dell'Arte assunse questa denominazione solo in epoca tarda, attorno al 1750, proprio nella commedia *Il teatro comico* di Carlo Goldoni¹⁹, mentre dalla sua nascita era conosciuta come " *commedia d'istrioni*", " *commedia di zanni*", " *commedia improvvisa*". Il termine *arte* faceva, infatti, riferimento al suo carattere di mestiere, di professione, intesa quindi come una commedia fatta da attori professionisti che esercitavano un mestiere²⁰.

¹⁶ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 59-66.

¹⁷ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 19-24 e 31-32.

¹⁸ L'argomento verrà approfondito nel paragrafo successivo, ma in questa sede è opportuno sottolineare come, già a partire dal 1681 in Francia, i comici italiani avevano iniziato a farsi scrivere alcuni copioni e messinscene teatrali da sceneggiatori francesi. Questo momento segnò una prima modifica della cosiddetta "commedia improvvisa", che porterà poi alla riforma goldoniana. Fano, Nicola, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001, L'Identità Italiana, n.23; Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari, La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011, Piccola Biblioteca Einaudi, n.528; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 225-241; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 339-344; Guardenti, Renzo, *Gli italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697)*, *Storia, pratica scenica, iconografia*, primo volume, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

¹⁹ Goldoni, *Il teatro comico*, cit., pp. 1-72.

²⁰ Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 143-150; Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957; Nicoll, Allardyce, *The World of Harlequin: a critical study of the*

La Commedia dell'Arte era, quindi, da intendersi come la creazione di un ordinamento artistico e professionale di attori che in precedenza praticavano la libera recitazione nelle piazze delle città e che, dalla seconda metà del Cinquecento, cominciarono a raccogliersi in compagnie di attori professionisti, divenendo di generazione in generazione più colti e distinguendosi, quindi, dagli attori di strada²¹.

La tradizione della Commedia dell'Arte risale al Medioevo e riprendeva quella dei giullari e dei saltimbanchi che intrattenevano il pubblico durante le festività e il carnevale. Essa durò per oltre due secoli ma, così come il carnevale, non sopravvisse alle soppressioni da parte di Napoleone, negli ultimi anni del Settecento, che considerava questo genere di spettacoli un pericolo per la stabilità dell'ordine politico²².

La Commedia dell'Arte non era dunque, come si è detto, un genere teatrale nuovo, ma si propose come una novità in campo teatrale. Buffoni e saltimbanchi che erano soliti intrattenere il pubblico con interpretazioni comiche e burlesche, intrapresero verso il Cinquecento questo vero e proprio mestiere, con il quale ci si prendeva gioco delle autorità, per poi perfezionarsi, acculturarsi e divenire dei veri e propri professionisti del settore²³.

A partire da questo periodo i nobili sentirono, quindi, la necessità di aprire nuovi teatri a pagamento, in cui far recitare questi attori professionisti e accogliere anche il pubblico più popolare, ritenendo questo genere teatrale degno di un palcoscenico²⁴.

commedia dell'arte, Cambridge, Engalnd, Cambridge University Press, 1963; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 33; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 49-75.

²¹ Bragaglia, Anton Giulio, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni Editore, 1982; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 33; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23-48; Guardenti, Renzo, *Gli italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697)*, Storia, pratica scenica, iconografia, primo volume, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

²² Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 10-12 e p. 23; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 142; Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, cit., pp. 22-23. Il carnevale veneziano, tuttavia, riprese la sua tradizione solo nel 1979, mentre se si pensa a quello di Viareggio, esso cominciò solo nel tardo Ottocento.

²³ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 33.

²⁴ Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, cit., pp. 22-23; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 10-11; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 144-150.

Molte furono le caratteristiche che resero la Commedia dell'Arte un genere teatrale differente dal teatro erudito del Rinascimento, a cominciare dal nome: come già detto, per Commedia dell'Arte s'intendeva una commedia recitata da attori professionisti, che facevano di questo genere la loro "arte", il loro mestiere²⁵.

Questi attori erano solitamente dei saltimbanchi e dei buffoni che sceglievano di riunirsi in compagnie riconosciute dai ducati e basate su uno statuto di leggi che le regolavano; non superavano mai le dieci o dodici persone e, caratteristica innovativa e rivoluzionaria per il tempo, avevano al loro interno due donne attrici²⁶.

Erano sempre in viaggio con i loro costumi e i loro attrezzi da scena, per i quali, a partire dal Seicento, iniziarono a pagare tasse elevate, e percorrevano tutta l'Italia e tutta l'Europa²⁷.

All'interno delle compagnie teatrali le lingue parlate erano numerose, per la provenienza da diverse regioni di questi attori professionisti. Questa peculiarità garantiva la comprensione di determinati personaggi da parte di un pubblico rispetto ad un altro, a seconda che la maschera parlasse veneto, toscano, bergamasco o napoletano e, comunque, attraverso fonemi riconoscibili, tutte le maschere potevano essere facilmente comprese, accanto ovviamente a gesti e abiti dell'attore²⁸.

A differenza delle rappresentazioni del teatro erudito, quelle della Commedia dell'Arte non seguivano più un copione, ma erano basate su dei canovacci o scenari che tracciavano le linee guida di ciascun personaggio, il quale poi,

²⁵ Nicoll, *Il mondo di Arlecchino: studio critico della Commedia dell'Arte*, cit., p. 15-45; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 143; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23-48.

²⁶ Un contratto stipulato con un notaio di Roma, risalente al 10 ottobre 1564, vede come protagonista una donna, tale signora Lucrezia Di Siena, ingaggiata da una compagnia durante il periodo di carnevale. Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23-48; Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, Problemi di storia dello spettacolo, n.10; Bernardi, Claudio, Susa, Carlo, *Storia essenziale del Teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 38-39; Taviani, Ferdinando, Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

²⁷ Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23-48.

²⁸ Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23 e 59. Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 33-41.

attingendo al proprio repertorio di frasi e modi di dire, improvvisava di volta in volta lo svolgimento dell'azione²⁹.

Fu questo uno dei tratti caratteristici della Commedia dell'Arte, definita anche "commedia improvvisa", proprio per la capacità degli attori sul palcoscenico di costruire le vicende da alcuni semplici scenari che si ripetevano spesso ma che, grazie alla loro bravura, riuscivano a creare ogni volta spettacoli nuovi e non ripetitivi³⁰.

I temi trattati erano quelli della commedia rinascimentale erudita, prima modificati e poi riscritti per adattarli al pubblico del tempo, non più colto, ma di bassa levatura sociale e culturale³¹.

Infine, ulteriore caratteristica innovativa era l'uso della maschera che determinò quelli che furono i *tipi fissi* di ciascuna compagnia, con il proprio repertorio di lazzi e atteggiamenti che facilitavano la comprensione delle rappresentazioni teatrali e il riconoscimento immediato del personaggio³².

Queste stesse maschere andarono poi a influenzare quelle tipiche del carnevale, che come festività di divertimenti, burle e spettacoli, era l'ambiente ideale per la diffusione dei tipi della Commedia dell'Arte³³.

Le tre maschere per eccellenza di questo genere teatrale, che caratterizzarono i secoli della sua diffusione, furono Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino. Queste stesse maschere comparvero molte volte in ambito artistico, soprattutto nella pittura, dagli esordi del genere teatrale fino all'Ottocento, ma assunsero un aspetto importante a partire dal Novecento quando scese l'importanza del loro ruolo di maschere sulla scena per entrare a far parte del repertorio iconografico delle maggiori Avanguardie artistiche europee. Esse andarono a

²⁹ Fano, *Le maschere italiane*, cit., p.24; Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., p. 25; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 145.

³⁰ La ripetitività degli spettacoli si dava solo dal punto di vista delle maschere presenti in scena, per le quali il canovaccio costruiva gli intrighi, ma non dava nessun'altra indicazione su come e quando questi dovessero avvenire. L'improvvisazione degli attori non riguardava quindi l'invenzione di qualcosa di nuovo, ma la capacità di utilizzare sempre gli stessi scenari in maniera innovativa, con lazzi e intrighi diversi ad ogni spettacolo, accompagnati da battute improvvisate per l'occasione.

³¹ Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 24; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 9.

³² Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 24; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 38-61; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 218-219.

³³ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 24.

costituire dei *tipi fissi* per ogni autore, che ne interpretò la personalità e le caratteristiche in maniera spesso uguale ad altri autori, ma talvolta stravolgendo totalmente il significato della maschera.

Nei capitoli che seguiranno si vedrà come, all'inizio, le rappresentazioni dei *tipi fissi* della Commedia dell'Arte servirono come elemento iconografico per identificare i vari personaggi e le varie tradizioni dell'epoca, quindi come unica fonte disponibile per tramandare questo genere teatrale. Successivamente, tra Settecento e Ottocento, queste maschere furono utilizzate per raccontare le abitudini e le mode presso le corti dei regnanti europei, sia dal punto di vista iconografico, raccontando le evoluzioni degli abiti sulla scena, sia dal punto di vista iconologico, portando sul palcoscenico vizi e virtù dei regnanti, attraverso delle messinscena comiche. Infine, a partire dal XX secolo, le maschere della Commedia dell'Arte divennero un alter ego dell'autore stesso, che le interpretò in maniera personale ed innovativa.

1.3. La Commedia dell'Arte in Europa attraverso i secoli

Prima di affrontare le tre maschere della Commedia dell'Arte, e capire quali fossero le loro sembianze, il loro ruolo sulla scena e ciò che rappresentarono nel corso dei secoli, è opportuno fare un breve *excursus* anche sulla situazione teatrale europea.

Lo scopo è capire come la Commedia dell'Arte si sia diffusa negli Stati europei e come sia andata a influenzare gli altri generi teatrali, permettendo, poi, di comprendere come le maschere della tradizione italiana siano state conosciute e si siano diffuse in Europa, entrando a far parte anche del repertorio figurativo³⁴.

Inoltre si vedrà come, a partire dal 1681, la Commedia dell'Arte smise di essere "commedia improvvisa", per diventare una commedia con dei copioni scritti da autori francesi per i commedianti italiani³⁵.

³⁴ L'approfondimento sarà trattato al capitolo II. Si vedano per esempio le opere di artisti come Watteau, Callot, Gillot. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 317-318.

³⁵ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 83.

La prima compagnia comica italiana che raggiunse uno stato estero, la Francia, fu la Compagnia dei Gelosi, chiamata presso la corte del re nel 1571, in occasione del battesimo di Charles-Henry de Clermont, su invito di Luigi Gonzaga duca di Nevers³⁶.

Nello stesso anno, anche la Compagnia di Zan Ganassa si trovava alla corte di Francia, presso Carlo IX, figlio di Enrico II e di Caterina de' Medici³⁷.

Queste due compagnie furono richiamate in Francia anche negli anni successivi, sotto la reggenza del nuovo re Enrico III, poichè il genere teatrale italiano era molto apprezzato a corte, grazie anche alla presenza della stessa Caterina de' Medici³⁸.

Ma fu dalla fine del Cinquecento che la Commedia dell'Arte prese pieno possesso della corte francese, grazie al favore di Enrico IV di Borbone e sua moglie, Maria de' Medici, grande appassionata di teatro, che accolse a corte un'altra compagnia, quella degli Accesi³⁹, e singoli attori, come il fortunato Tristano Martinelli, nelle vesti di Arlecchino⁴⁰ o Domenico Biancolelli, anch'egli Arlecchino⁴¹.

Dal 1603 e fino al 1614 i comici italiani cominciarono a prendere in affitto l'*Hotel de Bourgogne*, un teatro appartenuto alla Confraternita della Passione che lo affittava ai comici italiani, i quali lo adibivano a teatro della Commedia italiana e a quelli francesi, alternando gli spettacoli degli uni e degli altri⁴².

Da questo momento e per tutto il XVII e XVIII secolo, la Francia e Parigi divennero la meta più ambita di tutti i comici italiani che portarono la

³⁶ Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 94-96; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 9.

³⁷ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 291; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 92-94.

³⁸ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 10.

³⁹ Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 103-105.

⁴⁰ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 106-107 e 291; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 106.

⁴¹ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 249; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 219-224; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 83-118.

⁴² E' del 1548 l'acquisizione della sala spettacoli da parte della società dei Confratelli della Passione e della Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo, i quali, però, non ebbero mai l'autorizzazione alla messinscena di opere religiose e, quindi, presero il monopolio di quelle profane. Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 1: 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968 ; Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 2: Le theatre de la troupe royale : 1635-1680*, Paris, Nizet, 1970 ; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 14-15.

tradizione della Commedia dell'Arte a corte e che influenzeranno lo stile e i personaggi del teatro erudito rinascimentale. Le maschere decretarono il successo della commedia italiana all'estero⁴³.

Arlecchino rimase il personaggio preferito dei francesi, mentre furono introdotti nuovi personaggi, a partire dal Seicento, come Pierrot, *Scarramouche* e Pulcinella, che cambiò nome in *Polichinelle*⁴⁴.

Anche i testi furono adattati alla lingua francese, così che molti comici italiani impararono a recitare in quella lingua e furono accolti con clamore dal pubblico parigino, che prima, intendendo poco la lingua italiana, apprezzava solo l'espressione mimica⁴⁵.

Dopo un breve periodo di fermo nella capitale parigina, voluto da Luigi XIV con decreto del 13 maggio 1697⁴⁶, il teatro della Commedia Italiana rimase in vita nei piccoli borghi della provincia, come a Saint-Germain e a Saint-Laurent, e i comici italiani rimisero piede a Parigi solo nel 1716 con le grandi famiglie francesizzate dei Riccoboni, dei Biancolelli, degli Sticcotti e dei Veronese che ripresero la tradizione teatrale, dopo essere divenuti a tutti gli effetti cittadini parigini⁴⁷.

Fu grazie al Duca d'Orleans che il 18 maggio 1716 i comici inviati dal Duca di Parma recitarono al *Palais Royal* ed ebbero un enorme successo, ma non raggiunsero mai il clamore dell'*Ancien Théâtre Italien* del periodo 1660-1967⁴⁸.

Tuttavia, è importante evidenziare come, al pari della riforma di Carlo Goldoni del 1750 in Italia, anche in Francia si cercò di recuperare, per opera di Luigi Riccoboni, la tradizione del teatro erudito rinascimentale, in particolare il

⁴³ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 39; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 9-27.

⁴⁴ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 290; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 46-192.

⁴⁵ *ibidem*.

⁴⁶ I comici francesi avevano messo in giro alcune voci riguardo agli attori italiani, i quali avrebbero messo in scena una commedia con la quale avrebbero preso in giro Madame de Maintenon, l'amante di Luigi XIV. Il re, non apprezzando la cosa, anche se fasulla, pose i sigilli all'Hotel du Bourgogne. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 25.

⁴⁷ Dal 1680, vista la lunga permanenza a Parigi e l'apprezzamento a corte degli attori, alcuni comici italiani furono naturalizzati francesi. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 19; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 293-294; Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1997, Biblioteca universale Laterza, n. 427; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 49-75.

⁴⁸ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 295; Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p.26; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 27.

genere della tragedia ma, come accadde in Italia, questa fu poco apprezzata e respinta a favore dei canovacci della Commedia dell'Arte⁴⁹.

Come già accenato, alla fine della Rivoluzione francese, sotto il dominio di Napoleone, qualsiasi aspetto teatrale e carnevalesco fu soppresso da leggi che vietarono la messa in scena di opere teatrali e l'uso di mascheramenti, proprio per la paura di attentati e spionaggio che avrebbe portato a disordini politici di grandi dimensioni⁵⁰.

Nel resto d'Europa, invece, la Commedia dell'Arte si diffuse in Spagna, influenzando il genere del dramma iberico, in Inghilterra, suggerendo a Shakespeare alcuni dei temi più conosciuti dei suoi drammi inglesi, in Germania, anche se in maniera marginale e poi a Varsavia, Pietroburgo e Lisbona, trasformandosi in una moda parigina da imitare più che in un vero apprezzamento per il genere teatrale⁵¹.

La fortuna della Commedia dell'Arte riprese solo durante il periodo delle avanguardie teatrali del Novecento che richiamarono questo genere, considerato un mito che racchiudeva in sé l'età d'oro dell'arte di recitare e che, nello stesso periodo, trovò il posto anche all'interno delle opere d'arte delle avanguardie novecentesche⁵².

1.4. La maschera di Arlecchino: descrizione e significato

Arlecchino fu una maschera naturalizzata bergamasca, entrata a far parte delle maschere della Commedia dell'Arte con la Compagnia dei comici di Zan Ganassa, le cui interpretazioni sulle sue origini e sul suo nome sono numerose e discordanti. Dalla derivazione dal teatro greco e latino a personaggio delle

⁴⁹ Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., pp. 25-60; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 296-298; Cappelletti, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro, Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo Editore, 1986.

⁵⁰ Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 77-109; Meldolesi, Claudio, Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, Biblioteca universale Laterza, n.346; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 9.

⁵¹ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 316-317; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 11-12 e 34.

⁵² Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 111-171. Autori come Giorgio Strehler e Max Reinhardt ripresero l'opera goldoniana *Il servitore di due padroni* per riprendere il personaggio di Arlecchino e riportarlo sulla scena.

leggende nordiche medievali, da demone francese del V secolo a erede del diavolo *Alechino* nella Divina Commedia, la maschera di Arlecchino fu spesso associata a una figura di origine diabolica, presente nelle leggende di quasi tutti gli Stati europei; non era quindi associabile solo ed esclusivamente all'identità italiana, ma era da considerarsi una maschera europea⁵³.

Solo a partire dalla sua introduzione come maschera della Commedia dell'Arte essa fu associata al tipico zanni bergamasco⁵⁴, diventando poi simbolo di tutti i contadini italiani⁵⁵.

Il suo volto era simile al muso di un animale o alle sembianze di un mostro, un essere maligno: era sempre nascosto da una maschera con una protuberanza rossa sul capo, simbolo di quelle che erano le sue antiche corna diaboliche⁵⁶, e pelosa sul mento, mentre il vestito multicolore che indossava era utilizzato dal personaggio stesso per attirare e ingannare il pubblico stolto. La tradizione vuole che esso fosse formato da toppe colorate ricavate dagli abiti sguaiati della sua famiglia e cuciti assieme in un unico vestito bianco, tipico del contadino italiano. Non mancarono leggende che fecero nascere Arlecchino con il costume colorato, simbolo della primavera che lui stesso aveva il compito di riportare in vita o che le pezze colorate gli fossero state date in dono dagli amici durante il carnevale, per permettere anche a lui di travestirsi⁵⁷.

⁵³ Il *mimus centunculus* del teatro romano aveva un costume a pezze variopinte. Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 35; Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1969; Nicolini, Fausto, *Vita di Arlecchino*, Napoli, Ricciardi, 1958; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 158-165; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 19.; Grignola, Antonella, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, Colognola ai Colli, Demetra, 2000; Valeriano, Leo, *La tradizione delle maschere*, Roma, Carlo Marconi Editore, 2004.

⁵⁴ "Personaggio della Commedia dell'Arte; impersona il servo buffone al quale si richiede in continuazione la trovata comica, il lazzo. Il termine deriva da un diminutivo di Giovanni (nome, nel Rinascimento, degli uomini di fatica)." Voce "zanni", *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 2573; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 48.

⁵⁵ Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 163; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 22-25; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34.

⁵⁶ Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp.154-155 e 161-162; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 219-225; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34.

⁵⁷ Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 35; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 161; Martello, Pier Jacopo, *Lettera premessa a Che bei pazzi!*, in *Opere*, vol. IV, Bologna, Della Volpe, 1923; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 51-52.

Un'altra caratteristica del personaggio era il *batocio*, utilizzato per minacciare ed aggredire i suoi rivali e per accaparrarsi il cibo⁵⁸.

Arlecchino incarnava, come già accennato, l'identità italiana, atteggiandosi come servo sciocco che derideva il potere e riusciva sempre ad avere la meglio in ogni situazione. Tradizionalmente associato al secondo zanni, Arlecchino era dispettoso, irriverente, sempre pronto a fare a botte, più spesso a riceverle. Era sciocco e spiritoso, ingenuo, ma anche onesto, buffo e ghiottone⁵⁹.

Il primo Arlecchino della storia fu Alberto Ganassa, nativo di Bergamo, e per questo motivo la maschera fu legata alla tradizione bergamasca. Arlecchino comparì per la prima volta del 1572 all'interno una *tournée* in tutta Europa della Compagnia di Zan Ganassa e rappresentò uno zanni semplice e un po' impacciato, ingenuo e talvolta rozzo, che come si è detto, incarnava l'immagine del contadino italiano⁶⁰.

Successivamente, Arlecchino fu interpretato da Tristano Martinelli, ma fu con Domenico Biancolelli, a partire dal 1661, che il personaggio cambiò completamente carattere, mantenendo, però, le caratteristiche fisiche⁶¹.

Arrivato in Francia con la compagnia dei comici italiani di Zan Ganassa, interpretato poi da un italiano naturalizzato francese⁶², Arlecchino si trasformò, mantenendo sempre la maschera nera e il berretto bianco, ma sostituendo l'antico vestito dalle mille toppe con un costume a losanghe colorate e simmetriche e un gran colletto bianco. L'aspetto maggiormente evidente fu, però, l'evoluzione in una maschera più intelligente, raffinata,

⁵⁸ Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 162; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 22-25; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34. Un ritornello che compare spesso negli spettacoli è "Mi son Arlechin batocio, sordo na recia e orbo un ocio".

⁵⁹ Paladini, Giannantonio, *Venezia. Il carnevale*, Treviso, Vianello Libri, 2013; Zorzi, *L'Attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 163; Bragaglia, Anton Giulio, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni Editore, 1982; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 51-52; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 22-25; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34.

⁶⁰ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 51-52; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 291.

⁶¹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 83-118; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 51-52; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 291.

⁶² Biancolelli fu naturalizzato francese nel 1680. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 19.

astuta ed elegante, come anche il suo nuovo linguaggio, più colto e ricercato, adatto al pubblico francese⁶³.

Questo fu l'Arlecchino protagonista delle opere d'arte a partire dal Seicento, e che si mantenne tale fino all'Ottocento, quando, sul finire del secolo, le nuove avanguardie pittoriche cominciarono ad interpretare la maschera in maniera differente, sia dal punto di vista iconografico sia iconologico.

1.5. La maschera di Pulcinella: descrizione e significato

Pulcinella fu una delle più note maschere napoletane, e forse anche una delle più antiche. Le sue origini possono farsi risalire a due caratteri presenti nelle Atellane romane, Macco e Bucco⁶⁴.

Questi due personaggi, l'uno spiritoso e vivo, l'altro vile e adulatore, avevano come caratteristica l'uso della voce che riproduceva in maniera vivida il pigolio dei pulcini e, proprio da questo particolare, fu dato loro il soprannome di *pullus gallinaceus*, da cui poi derivò il nome di Pulcinella⁶⁵.

La voce da pulcino, che doveva sentirsi attraverso il naso adunco era, infatti, modificata attraverso una *pivetta*, uno strumento di latta, di legno o di osso forato, simile ai fischi dei cacciatori, che la trasformava in maniera acuta e stridula⁶⁶.

⁶³ *ibidem*; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 251; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 22-25; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34.

⁶⁴ "Maschera del teatro popolare napoletano. [...] Pulcinella fece la sua trionfale comparsa sulla scena negli ultimi anni del XVI secolo. Il carattere del personaggio è composito: scansafatiche, ubriacone, la sua tendenza ad abbandonarsi ad atteggiamenti spesso riprovevoli è comunque riscattata dall'indole di popolano che ha una semplice e ottimistica visione della vita. Tra i vari costumi assunti storicamente, tipico è quello bianco e la mezza maschera nera solcata di rughe. Celebri interpreti della maschera furono S. Fiorillo, i Cammarano, P. Altavilla, i Petito ed E. De Filippo." Voce "Pulcinella", *Maximus, Dizionario enciclopedico*, cit., p. 1997; Bragaglia, Anton Giulio, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni Editore, 1982; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 197; Paërl, Hetty, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, trad. it. a cura di Francesca Terrenato, Roma, Apeiron Editori, 2002.

⁶⁵ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 10-13; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 197-198; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 30 e 57-60.

⁶⁶ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 102; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 197-198; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 30.

Un'altra tradizione si rifà, invece, all'aspetto fisico di Pulcinella e narra che anche il *mimus albus* del teatro romano incarnasse il tipo fisso della maschera napoletana, con il costume bianco e la maschera nera⁶⁷.

Altre leggende narravano che Pulcinella fosse nato da una friggitrice di pesce ad Acerra⁶⁸, altre ancora che il nome derivasse da un nomignolo dato dalle truppe francesi ad un contadino di Napoli⁶⁹, ma nonostante le numerose tradizioni circa l'origine della maschera⁷⁰, la vera e propria disquisizione riguardò l'origine del nome. Gli studiosi preferirono farla risalire al pigolio del pulcino, che richiamava la parlata della maschera napoletana, ma il cognome Pulcinella era presente nell'Italia meridionale già da molti secoli e questo smentisce molte delle teorie dei secoli precedenti⁷¹.

Scomparsa durante il Cristianesimo, la maschera riapparve all'inizio della Commedia dell'Arte, in particolare con la tradizione di Silvio Fiorillo che si unì a una compagnia di buffoni nel corso dei primi decenni del Seicento, introducendola nelle rappresentazioni teatrali e, successivamente, Tiberio Fiorillo, che portò la maschera a Parigi negli anni Trenta del Seicento⁷².

La maschera fu da sempre associata al tema del viaggio proprio perchè ritornò in vita all'interno di un teatro viaggiante ed itinerante. Il viaggio divenne, quindi, metafora del nomadismo degli attori, sempre in bilico tra la vita reale e quella incarnata dalla maschera che portavano sulla scena⁷³.

L'aspetto fisico di Pulcinella cambiò, come d'altronde quello di Arlecchino, grazie al susseguirsi di diversi attori professionisti, ma le caratteristiche principali della maschera rimasero le stesse, con aggiunte o eliminazioni nel

⁶⁷ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 19; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁶⁸ Mezzabotta, Ernesto, *Il congresso delle maschere*, Roma, 1885.

⁶⁹ Petrai, Giuseppe, *Lo spirito delle maschere*, Torino, 1901.

⁷⁰ Per un approfondimento delle leggende circa l'origine della maschera si rimanda al testo di Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 30-38.

⁷¹ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 19; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁷² Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 20-34, Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 198; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 92-102; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 38-43.

⁷³ Greco, Franco Carmelo, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

corso dei secoli. Il naso adunco e la gobba, il pancione, il camice e i pantaloni bianchi, tipici dei contadini, legati in vita da una cintura, il cappello a cappuccio, chiamato *tutulus*, sono gli elementi che caratterizzarono le rappresentazioni di Pulcinella nel corso degli anni⁷⁴.

Modifiche sostanziali furono introdotte per alcuni attributi del personaggio: essi potevano essere una spada corta, una spatola o una daga, un corno, un peperoncino, la *sciuscella*, la scopa o il coppolone ed erano utilizzati in scena abilmente, dando loro qualsiasi effetto e funzione⁷⁵.

In alcune rappresentazioni del Cinquecento e del Seicento, il personaggio di Pulcinella indossava una spada corta, derivata probabilmente dalla tradizione spagnola⁷⁶; in altre rappresentazioni, il camicione era abbottonato con grossi bottoni neri⁷⁷, in altre ancora, Pulcinella portava un colletto di pizzo, che fu poi sostituito con una gorgiera⁷⁸. La maschera inizialmente era scalza, ma col tempo, per essere più agile nei movimenti e nei balli, fu dotata di scarpe senza tacco⁷⁹.

Infine, attributi sempre presenti accanto alla maschera di Pulcinella erano la chitarra o il *calascione*, un mandolino con un manico più lungo, il suo fedele compagno di viaggio, un asino, conosciuto per la sua scarsa intelligenza e la grande cocciutaggine e la pasta ed il vino, poichè il personaggio amava mangiare, soprattutto nei momenti di pericolo ed il cibo non indicava solo una fame fisiologica, ma anche psicologica. Dall'Ottocento in poi, infatti, Pulcinella

⁷⁴ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 15, 43, 52; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p.197-201; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁷⁵ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 55-58; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 29.

⁷⁶ La rappresentazione è quella di Jacques Callot (1593-1635). Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 50; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 29.

⁷⁷ e questo portò spesso a confondere la maschera napoletana con quella francese di Pierrot.

⁷⁸ Bragaglia, *Pulcinella*, cit. pp. 51-52; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 200-201; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁷⁹ *ibidem*.

non incarnò più solo il classico ghiottone, ma rappresentò la fame dei poveri della società, cioè del proletariato che lo aveva assunto a simbolo⁸⁰.

In Francia, Pulcinella divenne un personaggio associato alla tradizione delle marionette: il *Polichinelle* portava pantaloni gialli e rossi con righe verdi e un giubbone dal quale sporgevano le gobbe, o soltanto la pancia⁸¹.

La gorgiera cinquecentesca e i pantaloni corti derivarono dall'attore francese Pulcinella Coleson, che arrivò in Italia nel Settecento ed ispirò anche l'artista veneziano Giandomenico Tiepolo nell'iconografia con coppolone rigido in feltro⁸².

Anche in altri Stati europei la maschera di Pulcinella venne associata alla tradizione di servi e buffoni, tanto che essa può essere definita <<la maschera del mondo⁸³>>.

In Spagna e portogallo Pulcinella divenne *Don Cristòbal Pulichinela*, in Inghilterra *Mr. Punch*, nei Paesi Bassi *Jan Klaassen*, in Svezia *Kasper*, in Danimarca *Mester Jakel* e ancora in Russia divenne *Petrushka*, in Belgio *Poesjenellen* in Germania ed Austria *Kasperl*⁸⁴.

Il volto vero e proprio della maschera subì varie trasformazioni: non fu mai di origine diabolica, come quello di Arlecchino, ma umana e, al principio, il naso non era ricurvo e non somigliava al becco di un uccello, bensì al naso umano di perfezione greca⁸⁵.

Caratterialmente, la maschera di Pulcinella rappresentava il classico napoletano che non amava faticare, con i propri vizi e le proprie virtù che metteva in mostra con le sue rappresentazioni buffonesche. Nella sua diffusione durante i secoli, anche in tutta Europa, Pulcinella diventò servo o padrone, ricco o povero, donnaiolo o domestico, giovane o vecchio,

⁸⁰ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 29; Lombardi Satriani, Luigi M., Scafoglio, Domenico, *Pulcinella e l'altro*, in Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp. 39-50.

⁸¹ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 53; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁸² Gasparro, Rosalba, *Pulcinella alla Foire*, in Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp. 302-310.

⁸³ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 17.

⁸⁴ *ibidem*.

⁸⁵ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 67.

intelligente o sciocco, mantenendo sempre la caratteristica di maschera irriverente che adattava se stesso alle situazioni e a chi aveva di fronte per creare burle e prendersi gioco del pubblico, com'era tipico dei clowns e dei buffoni di tutto il mondo⁸⁶.

L'aspetto esteriore del Pulcinella europeo che si ritrovava nelle rappresentazioni pittoriche era quello con il tricorno o il berretto a cono rigido o a punta, le gobbe e le scarpe di legno, nonché il classico abito bianco e alcuni attributi del personaggio e il naso nero adunco⁸⁷.

Nella tradizione italiana, esso portava la mezza maschera con il naso ricurvo e una camicia bianca con i calzoni, mentre in quella specificatamente napoletana, aveva in testa un berretto bianco al posto del tricorno. *Polichinelle*, invece, che fu la figura più riprodotta accanto al Pulcinella originale nelle opere d'arte, continuò a discostarsi dalla rappresentazione tradizionale, mantenendo le caratteristiche della maschera francese⁸⁸.

Anche in questo caso, vedremo come ciascun artista scelse un'immagine a discapito di un'altra e i motivi che li portarono a compiere quella determinata scelta, in base al gusto dell'epoca e alla tradizione adottata. Pulcinella, infatti, dal Settecento in poi, diventò il simbolo chiave del carnevale, soprattutto a Venezia, ispirando le opere di molti artisti famosi, tra i quali il già citato Giandomenico Tiepolo. Nell'Ottocento, invece, diventò il simbolo del proletariato, ma iniziò a scomparire dall'iconografia delle opere d'arte perchè più legato al mondo dei burattini e delle marionette⁸⁹.

⁸⁶ Era solito, infatti, esclamare: " *fatto strummolo son del mio destino.*" Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 43-45 e 97-112; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163; Lombardi Satriani, Scafoglio, *Pulcinella e l'altro*, cit., pp. 39-50.

⁸⁷ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 52-54.

⁸⁸ *ibidem*.

⁸⁹ Guccini, Gerardo, *Da Pulcinella a Polichinelle, dai romantici francese alle Maschere dell'Arte*, in Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp. 327-345.

1.6. La maschera di Pedrolino e la sua evoluzione in Pierrot: descrizione e significato

Pedrolino rappresentava il tipico contadino italiano, furbo, ma anche ingenuo, che non ebbe mai grande risonanza fra gli zanni della Commedia Italiana⁹⁰.

La maschera nata agli inizi della Commedia dell'Arte era un servo impersonato da un attore della Compagnia dei Gelosi, le cui caratteristiche erano l'onestà e la pacatezza. Egli era trattato come uno sciocco, ma all'occorrenza, sapeva risolvere la situazione a favore del padrone che proteggeva⁹¹.

Il personaggio di Pedrolino è rappresentato in alcune rare incisioni dei primi anni della nascita della Commedia dell'Arte ma, con l'arrivo del genere teatrale italiano alla corte di Francia, esso divenne una maschera della tradizione francese, cambiando nome in Pierrot. La maschera francese perse, tuttavia, le caratteristiche di furbizia ed ingenuità, per accentuarne i difetti, l'indifferenza al mondo che la circondava e la malinconia. Pierrot perse anche la sicurezza che contraddistingueva il personaggio di Pedrolino, per incarnare una maschera triste, per il rifiuto da parte di Colombina, innamorata del suo rivale Arlecchino e malinconica, come la luna di cui egli è innamorato⁹².

Il vestito di Pedrolino era originariamente costituito da un'ampia camicia bianca con il collo aperto, dei pantaloni bianchi o grigi, lunghi e larghi, tenuti da una cintura, scarpe e un cappello di feltro con più falde; il viso era infarinato a tal punto da farla sembrare una maschera quasi spettrale⁹³.

Il personaggio francese di Pierrot incarnò, invece, un pagliaccio triste e malinconico, sempre in cerca dell'amore da parte di Colombina, la quale, però, lo tradiva con Arlecchino. Dal punto di vista iconografico, Pierrot recitò sempre senza la maschera ma, come nella tradizione italiana, aveva il viso

⁹⁰ Miklasevskij, *La commedia dell'arte, cit.*, p. 49; Lombardi Satriani, *Scafoglio, Pulcinella e l'altro, cit.*, pp. 39-50.

⁹¹ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte, cit.*, pp. 32-35; Valeriano, *La tradizione delle maschere, cit.*, pp. 146-152.

⁹² Miklasevskij, *La commedia dell'arte, cit.*, p. 49; Storey, Robert F., *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte, cit.*, pp. 32-35; Valeriano, *La tradizione delle maschere, cit.*, pp. 146-152; Duchartre, Pierre-Louis, *The Italian Comedy*, New York, Dover Publications, 1966; Nicoll, *The World of Harlequin: a critical study of the commedia dell'arte, cit.*, p. 88.

⁹³ *ibidem*.

infarinato o, comunque, ricoperto da una patina bianca, la biacca; indossava una blusa bianca, lunga e larga, con dei bottoni sul davanti, bianchi o neri, e dei pantaloni, anch'essi lunghi e larghi. A volte, il personaggio di Pierrot indossava un collare decorato e un berretto, simile ad uno zuccotto o con delle falde sull'orlo. Peculiarità principale del suo carattere era la stupidità, nonché l'essere il bersaglio degli scherzi degli altri personaggi della Commedia dell'Arte, dei quali lui comunque si fidava e ai quali era devoto⁹⁴.

Pierrot, infatti, rappresentava un personaggio statico sulla scena, che dispensava continuamente consigli, ritenendoli molto saggi ed adeguati, nella speranza di fare colpo sulla bella Colombina. Sul palcoscenico, tuttavia, era sempre isolato dalle altre maschere, che lo deridevano, non prendendo mai parte alle azioni concrete dello spettacolo⁹⁵.

Prima di evolversi in mimo della pantomima, a partire dal XIX secolo, smettendo di utilizzare la parola e affidandosi solo ai gesti del viso e del corpo⁹⁶ e divenendo conosciuto in tutto il mondo grazie all'attore Jean-Gaspard Debureau⁹⁷, il personaggio di Pierrot, durante il XVIII secolo, fu spesso confuso con quello più volgare e grezzo di Gilles, a causa delle varie interpretazioni che attori, acrobati e ballerini fecero della maschera della Commedia italiana, prima di essere riportato in auge nelle vesti del primitivo Pierrot⁹⁸.

Fu proprio grazie all'attore francese Debureau che il personaggio di Pierrot subì anche un cambio iconografico. A partire dal 1816-20 l'artista francese lo liberò, infatti, dalla gorgiera che portava al collo, per essere più libero nei movimenti e illuminò il viso, eliminando il berretto a falde che oscurava il volto, in favore

⁹⁴ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 51; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 32-35; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 146-152.

⁹⁵ Storey, Robert F., *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

⁹⁶ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 32-35; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 146-152.

⁹⁷ Rémy, Tristan, *Jean-Gaspard Debureau*, Paris, L'Arche, 1954; Guccini, *Da Pulcinella a Polichinelle, dai romantici francese alle Maschere dell'Arte*, cit., pp. 327-345.

⁹⁸ Nei capitoli successivi, si vedrà come, per esempio, Antoine Watteau interpretò il personaggio di Pierrot, accomunandolo con quello di Gilles. Nicoll, *The World of Harlequin: a critical study of the commedia dell'arte*, cit., pp. 74-81.

di una semplice calotta nera posta sulla testa; in più, Duburau ampliò maggiormente la blusa e i pantaloni del vestito bianco⁹⁹.

Questa divenne l'immagine originale del personaggio a partire dal XVIII secolo, come lo fu nei primi anni della sua diffusione quella riprodotta nelle incisioni del Riccoboni¹⁰⁰, e Pierrot diventò il soggetto di molte opere d'arte, soprattutto in ambito francese, tra il Settecento e l'Ottocento e poi anche nelle Avanguardie novecentesche. I pittori del XX secolo fecero della maschera triste e malinconica, come accadde per Arlecchino, il loro alter ego, interpretandola secondo le nuove correnti artistiche che si diffusero nel corso degli anni.

⁹⁹ Storey, *Pierrot. A critical history of a mask*, cit., pp. 12-13.

¹⁰⁰ Riccoboni, Luigi, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la Decadence de la Comédie Latine; avec des Extraits, et Examens Critiques de plusieurs Tragedies, et Commedies Italiennes, ausquels on a joint une explication des Figures, avec une Lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'Auteur. Par Louis Ricoboni, dit Lelio*, Paris, Pierre Delormel, 1731.

CAPITOLO SECONDO

Le maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca dagli esordi al Settecento

In questo capitolo si vedrà come le maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca siano entrate nel repertorio iconografico delle arti, in particolare in quello della pittura. La Commedia dell'Arte, infatti, vanta una tra le più ricche documentazioni iconografiche di tutta la storia del teatro¹.

A partire dal Cinquecento, con la comparsa della Commedia italiana, e lungo tutti i secoli successivi, esse furono utilizzate dagli artisti per rappresentare il mondo del teatro e farlo conoscere attraverso la pittura, rappresentandone maschere, costumi, palcoscenici e pubblico che assisteva agli spettacoli, come fonte principale accanto a quelle letterarie. Le maschere, tuttavia, a partire dal tardo Ottocento, vennero poi riutilizzate non più per raccontare la tradizione attraverso le immagini, ma anche per comunicare determinati stati d'animo, emozioni, o valori.

Le Avanguardie storiche e le Neoavanguardie ripresero i soggetti di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot in maniera a volte insolita, a volte innovativa, e non più solo all'interno di contesti teatrali, ma a volte isolati nel loro significato di alter ego.

Le tre maschere, quindi, non entrarono nel repertorio degli artisti del Novecento dal nulla, con una nuova iconografia ed iconologia, ma si attinse al repertorio dei secoli precedenti, dalla nascita della Commedia dell'Arte all'Ottocento, prendendone spunto, copiando o reinventando un soggetto già esistente. Ciò che si modificò nel corso del XIX e XX secolo fu il significato della maschera: nei paragrafi successivi si vedrà, infatti, come e in quale misura gli artisti siano stati influenzati dall'iconografia e l'iconologia precedenti e abbiano influenzato quelle successive.

¹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi, cit.*, p. 193.

Si prenderanno in esame le iconografie che iniziarono ad essere prodotte sul finire del XVI secolo e che si protrassero fino a circa la seconda metà del Novecento e i motivi per i quali gli artisti scelsero questi soggetti.

La tradizione delle maschere del carnevale e della Commedia dell'Arte fu per molto tempo trattata da vari studiosi, con approcci differenti, ma ogni studio ebbe come denominatore comune una difficoltà: fu sempre complesso per chiunque si fosse addentrato nello studio e nell'approfondimento di queste tematiche, trovare fonti primarie attendibili, dai testi sul carnevale delle regioni italiane ai canovacci di messinscena teatrali, copioni o indicazioni sui costumi di scena. Le uniche fonti attendibili da cui i maggiori testi, che esistono oggi, presero spunto furono quelle iconografiche, ossia quei dipinti e quelle incisioni che, all'inizio della tradizione del carnevale e della Commedia dell'Arte, ne raccontarono la genesi e l'evoluzione².

In questa sede, non sarà trattato l'argomento iconografico e iconologico dalla nascita della Commedia dell'Arte e lungo tutto l'arco della sua esistenza in maniera estesa e dettagliata, ma si vedrà come alcune delle informazioni più importanti giunte sino ad oggi siano derivate da determinate rappresentazioni, e come queste abbiano, in seguito, influenzato il panorama artistico del XX secolo.

2.1. L'iconografia nel Cinquecento

Con la nascita della Commedia dell'Arte nel XVI secolo e con l'introduzione delle maschere teatrali nella tradizione carnevalesca, la pittura si arricchì di numerose iconografie del genere teatrale, dal quale poi la letteratura trasse le proprie fonti per la ricostruzione dell'abbigliamento delle maschere, delle scenografie e dei testi.

Molti artisti di quel periodo cominciarono a rappresentarne i personaggi tipici all'interno di scene di genere, dipingendo sulle tele messinscene,

² *ibidem*.

palcoscenici, atti di commedie, eventi mondani, e descrivendo, in maniera implicita od esplicita, l'ambiente sociale, politico e culturale nel quale si stava sviluppando questo genere teatrale.

In questa prima parte della produzione iconografica riguardante la Commedia dell'Arte si è preferito guardare al contesto più ampio nel quale le maschere sono inserite, per rendere più facile ed immediata la comprensione delle prime iconografie e dei relativi rapporti tra i personaggi, facilitando quindi la comprensione delle rappresentazioni nei secoli successivi. Accanto alle tre maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pedrolino/Pierrot sono state, quindi, inizialmente analizzate anche altre maschere come quelle di Scaramuccia, Mezzettino e Colombina, per rendere il quadro quanto più completo possibile.

2.1.1. La pittura fiamminga

Fu la pittura fiamminga, nata nel Quattrocento nei Paesi Bassi ad opera dell'artista Jan Van Eyck, quella che maggiormente s'ispirò a questo genere teatrale e lo introdusse nella sua opera³.

La pittura fiamminga vantò una grande prosperità, grazie alla ricchezza delle regioni dei Paesi Bassi e alle numerose committenze borghesi e aristocratiche che alimentarono il mercato culturale. Caratteristiche della pittura fiamminga furono una visione della realtà attenta ai minimi particolari, con una forte tendenza al miniaturismo e la rappresentazione dei personaggi di tre quarti, sempre e comunque in un'ottica naturalistica. Fondamentale fu anche l'uso della luce, che creava una spazialità differente, come anche l'utilizzo di diversi punti di fuga che permettevano allo spettatore di entrare quasi a far parte del quadro, contrariamente all'unico punto di fuga frontale della pittura rinascimentale italiana⁴.

³ Genaille, Robert, *La pittura nei Paesi Bassi: da Van Eyck a Bruegel*, Milano, Electa, 1961; Meijer, W. Bert, *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997, vol. I; Meijer, W. Bert, *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997, vol. II; Meijer, W. Bert, *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997, vol. III.

⁴ Genaille, *La pittura nei Paesi Bassi: da Van Eyck a Bruegel*, cit., pp. 10-45; Meijer, *La pittura nei Paesi Bassi*, vol. I, cit., pp. 15-65.

Sebbene le tematiche principali della pittura fiamminga fossero sempre ritratti, paesaggi o avessero carattere religioso, due opere selezionate in questa sede, hanno come oggetto una commedia teatrale, sottolineando come il teatro fosse entrato a far parte della quotidianità a corte e, quindi, costituisse un qualcosa di reale da riprodurre.

Va sottolineato, inoltre, come l'arte fiamminga e olandese del XVI secolo avesse subito l'influenza della pittura rinascimentale italiana, introducendo importanti novità, non solo dal punto di vista tecnico, come appunto l'uso della prospettiva, ma anche culturale. La Commedia dell'Arte, infatti, seppur non trattata largamente come tema in Italia, fu utilizzata da molti fiamminghi dell'epoca⁵.

In due opere scelte di pittori fiamminghi della seconda metà del XVI secolo sono rappresentati alcuni attori della Commedia dell'Arte.

Nella prima opera, *Commedia dell'Arte à la cour de Charles IX*, realizzata attorno al 1576, i personaggi sono collocati in un palcoscenico, sul cui sfondo è riprodotta una prospettiva di un paesaggio.

Al centro della scena si possono riconoscere distintamente la figura di Pantalone e quella, alle sue spalle, di Arlecchino, che indossa un abito povero e sgualcito, sul quale sono state cucite delle pezze colorate. Sul viso una maschera nera copre gli occhi e il naso, lasciando scoperta la bocca ai fini della recitazione e in testa un cappello con un corno. Questi erano tutti elementi tipici dell'iconografia di Arlecchino agli esordi della Commedia dell'Arte che si ritrovavano nella maggior parte delle fonti letterarie⁶.

I personaggi attorno agli attori indossano tipici abiti fiamminghi, e si distinguono ricchi borghesi al centro e ai lati del palcoscenico. Nel dipinto, in una didascalia a caratteri gialli, su fondo nero, sono citati undici dei venti

⁵ *ibidem*.

⁶ Per l'iconografia di Arlecchino si rimanda al capitolo I, paragrafo 1.4. Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 35; Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 161; Martello, Pier Jacopo, *Lettera premessa a Che bei pazzi*, in *Opere*, vol. IV, Bologna, Della Volpe, 1923; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 51-52.

personaggi presenti nell'opera, tra i quali vi è anche la citazione del pittore dell'opera, un certo Pourbus⁷:

«1. POURBUS, peintre, auteur de ce tableau (extrême gauche). - 2. LE ROY CHARLES IX (à gauche les bras étendus). - 3. HENRY duc de Guise (à droit de la femme agenouillée). - 4. CHATERINE de Médicis, reine mère (au milieu, derrière Pantalone). - 5. LE DUC D'ANJOU, depuis Henri III, frère du Roi (au milieu et au fond coiffé d'une sorte de turban clair). - 6. LE DUC D'ALENCON, frère du Roi (tenant la main de Chaterine de Médicis). - 7. ELISABETH, mariée a Philippe II, Roi d'Espagne, sœur du Roi (à droite, caressant un chien). - 8. CLAUDE, mariée a Charles II duc de Lorraine, sœur du Roi. - 9. MARGHERITE, mariée a Henri IV, Roi de Navarre, sœur du Roi. - 10. CHARLES, CARDINAL de Lorraine (au premier plan, à droite de Pantalone). - 11. MARIE TOUCHET, maîtresse de Charles IX (à l'extrême droite et au fond)⁸.»

La seconda opera, *The Compagnia dei Comici Gelosi with Isabella Andreini (1562-1604), depicted giving a performance in Paris*, risalente al 1580 ca., fu dipinta dal pittore olandese Hieronymus Francken I, il quale trascorse gran parte della sua vita a Parigi, presso la corte del re e realizzò molte opere aventi come temi scene di balli o di maschere, in pieno stile francese, veneziano e fiammingo⁹.

Nell'opera in questione, la visuale del palcoscenico è più limitata, su uno sfondo nero: sul palcoscenico si stagliano cinque figure, mentre dietro la tenda se ne scorgono altre due. Gli attori sono identificati probabilmente con la Compagnia dei Gelosi, nata in Italia a metà del Cinquecento, ma presto attiva anche in Francia, soprattutto nella capitale, e considerata una delle maggiori compagnie teatrali del tempo¹⁰.

Tra gli attori si possono individuare nuovamente la figura di Pantalone, con il tipico *tabaro*¹¹ nero sopra i vestiti, la spada e la barba lunga¹² e Colombina,

⁷ "I Pourbus furono una famiglia di pittori fiamminghi che operò tra il XVI e il XVII secolo." Voce "Pourbus", in *Dizionario Enciclopedico*, cit., p. 1949.

⁸ Nicolini, Fausto, *Vita di Arlecchino*, Bologna, Il Mulino, 1993.

⁹ www.larousse.fr/encyclopedie, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Francken/152225>, in data 09/01/2016.

¹⁰ Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 94-96.

¹¹ Il *tabaro*, in dialetto veneto, o più semplicemente tabarro, era un tipico soprabito che, nel Rinascimento, cadde in disuso tra i più ricchi, per essere indossato solo dalla popolazione più povera. E' per questo che una maschera della Commedia dell'Arte poteva permettersi di indossarlo. www.tabarrificiotrevisano.com, www.tabarrificiotrevigiano.com/tabarri.php, in data 02/01/2016.

interpretata da Isabella Andreini, che, com'era tradizione, stava estraendo dal vestito una lettera d'amore indirizzata al vecchio Pantalone¹³.

Confrontando le due immagini, è chiaro come la percezione delle maschere e la loro reale presenza sul palcoscenico si stesse omologando per ciascuna delle figure della Commedia dell'Arte, com'è evidente nel personaggio di Pantalone, che i due pittori fiamminghi rappresentarono con le stesse sembianze, dalla barba ai costumi.

Non è da escludere, comunque, visto anche il periodo di realizzazione delle due opere, che entrambi i pittori avessero avuto di fronte la stessa compagnia di attori, la Compagnia dei Gelosi, che proprio in quegli anni stava prendendo piede a Parigi e che a quell'epoca era forse l'unica ad aver raggiunto una fama così grande da poter essere riprodotta in pittura. Ciò giustificerebbe anche la somiglianza dei due personaggi, che incarnerebbero quindi la stessa persona.

¹² Per un'iconografia più dettagliata di Pantalone: Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 48-51; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 136-142.

¹³ Il nome di Colombina si ritrovò per la prima volta nel 1530, quando nella Compagnia degli Intronati di Siena, una certa signora Lucrezia di Siena entrò a far parte del gruppo di attori professionisti e nel 1564 il notaio di Roma ufficializzò la sua presenza con un atto notarile, ma poi scomparve per lungo tempo. Prima di allora, la maschera era impersonata dalla fantesca, risalente alla tradizione giullaresca medievale, quando accompagnava il giullare nella recitazione in pubblico; la fantesca era solitamente vecchia e rugosa, una mezzana che portava sempre una lettera chiusa da un cuore trafitto con una freccia. In seguito, divenne la confidente personale dell'innamorata, e a partire dal Cinquecento, con l'introduzione della Commedia dell'Arte, la fantesca ringiovanì, divenne sveglia e andò a rappresentare la Zagna, la compagna dello Zanni. Essa rappresentava la tipica servetta toscana o veneta, rozza e poco colta e spesso la sua non era considerata una vera e propria maschera perché il suo nome era collegato al nome dell'attrice che la impersonava. In epoche successive, la fantesca fu sostituita dalla servetta, giovane e scaltra, anche se un po' immatura, sempre in competizione con la padrona per quanto riguardava l'abbigliamento, incarnava il tipo della donna del popolo. Una delle tante servette della Commedia Italiana fu, appunto, Colombina e il nome ufficiale della maschera fu sancito dall'attrice Caterina Biancolelli, figlia del famoso Domenico Biancolelli, che entrando in scena con un cesto con due colombe, a rappresentare l'origine contadina dalla maschera, iniziò la tradizione di Colombina. Dal 1683 Colombina entrò a far parte della tradizione francese e, come Arlecchino, si trasformò in una soubrette saggia, elegante e intelligente, che piacque subito al pubblico francese. Colombina non portò mai una maschera sulla scena, ma recitò sempre a viso scoperto; l'unico tratto distintivo del suo personaggio fu l'abbigliamento, e i suoi costumi cambiarono nel corso dei secoli in base ai cambiamenti delle mode: inizialmente, il costume era costituito da una sottana azzurra a balze, con un grembiule bianco e un corpetto, anch'esso bianco, ricoperto da una giacca rossa con rifiniture azzurre, mentre sul capo portava un fazzoletto fermato da un nastrino. In seguito, entrando a far parte della Comédie Italienne in Francia, i suoi abiti divennero più raffinati, rispecchiando il gusto della moda francese. Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 38-41; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 75-86; Romana de' Angelis, Francesca, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 86-87; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 54-55.

2.1.2. *La Recueil Fossard*

Se le due opere fiamminghe furono le prime testimonianze pittoriche del mondo teatrale delle maschere della Commedia dell'Arte, la tradizione iconografica più consistente arrivò dalla *Recueil Fossard*. Questa raccolta comprendeva gli attori mascherati sui palcoscenici teatrali, cioè le messinscene vere e proprie, con un'attenzione particolare ai travestimenti¹⁴.

La *Recueil Fossard* fu una rara raccolta di incisioni del XVI secolo, scoperta da Agne Beijer nell'Archivio del Museo Nazionale di Stoccolma a cavallo tra Ottocento e Novecento e pubblicata solo parzialmente nel 1928¹⁵.

La raccolta consiste in un album in folio, firmato da un certo Monsieur Fossard e realizzato per Luigi XIV, che raccoglie le stampe più rilevanti della prima iconografia della Commedia dell'Arte e di altri spettacoli. Questo insieme di illustrazioni contiene opere di Tiepolo, alcune illustrazioni della collezione di Bloch e altri interessanti lavori che ispirarono gli artisti dei secoli successivi ed è divisa in cinque sezioni tra le quali feste o solennità spirituali, feste o solennità militari, feste o solennità galanti, magnificenze reali e funerali¹⁶.

Le rappresentazioni riguardanti le feste galanti potevano essere considerate dei foglietti pubblicitari di compagnie teatrali italiane in Francia, utilizzate in quel periodo, per attirare gli spettatori¹⁷.

Nell'incisione di *Pantalone innamorato*, i soggetti presenti nella rappresentazione sono Donna Lucia, Pantalone e uno Zanni.

¹⁴ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 194-200.

¹⁵ Il titolo originale dell'opera pubblicata da Beijer era *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III. Recueil dit de Fossard conservé au Musée National de Stockholm, présenté par Agne Beijer Conservateur du Musée Théâtral de Drottningholm. Suivi des <<Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin>>, présentées par P. L. Duchartre*, Paris, Duchartre-Van Buggenhoudt, 1928; Duchartre, Pierre-Louis, *The Italian Comedy*, New York, Dover Publications, 1966; Beijer, Agne, Duchartre, Pierre-Louis, *Le recueil Fossard: la Commedia dell'Arte aux XVIe Siècle*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981; Katritzky, M.A., *Italian Comedians in Renaissance Prints*, Prin Quarterly, IV, 1987, 3; Jacques Callot: *prints & related drawings*, catalogo della mostra a cura di H. Diane Russel (Washington, 1975), Washington, National Gallery of art, 1975; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 195-200.

¹⁶ Beijer, *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III*, cit., p.8; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 196.

¹⁷ Duchartre, *The Italian Comedy*, cit., p. 3; Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, cit., pp. 248-249; Jacques Callot: *prints & related drawings*, cit., pp. 74-77; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 195-200; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 195-200.

Pantalone anche in questo caso rispecchia l'iconografia del tempo, con un ampio tabarro che gli ricade sopra il vestito, una spada legata in vita e la tipica barba a punta¹⁸.

In *Acrobazie degli Zanni* si trovano, invece, Arlecchino e Zanni Cornetto. Anche qui, Arlecchino è rappresentato nella tipica iconografia del momento, con una calzamaglia aderente, sulla quale sono cucite delle pezze di stoffa, un berretto in testa e una maschera nera che gli ricopre tutto il volto. Ai piedi calza delle scarpe basse che gli permettono di compiere i salti e le acrobazie tipiche del suo personaggio¹⁹.

Infine, in *Pantalone sorprende Arlecchino con Franceschina*, oltre alle già citate maschere di Pantalone e Arlecchino, si trova il personaggio di Franceschina, la tipica servetta della Commedia dell'Arte, che indossa abiti poveri e sgualciti, così come nell'incisione *Il matrimonio di Arlecchino*. Fu proprio Franceschina che, a partire dal Settecento, diventò il personaggio più elegante e seducente di Colombina, la quale cambiò abiti, adattandosi alla moda più raffinata della tradizione francese²⁰.

2.2. L'iconografia nel Seicento

Nel secolo successivo la Commedia dell'Arte cominciò a prendere piede in tutte le regioni d'Italia e all'estero, soprattutto presso la corte francese. Molti pittori francesi e fiamminghi trasferitisi in Francia introdussero il tema delle maschere nelle loro opere, grazie ai contatti con artisti e pittori italiani, i quali, in quel momento, conoscevano bene il tema trattato, soprattutto per quanto riguarda l'iconografia delle maschere che quotidianamente vedevano comparire nei teatri e nelle piazze durante il carnevale.

¹⁸ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 48-51; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 136-142.

¹⁹ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 22-25; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 27-34.

²⁰ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 38-41; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 75-86; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 54-55.

Gli artisti del Seicento non si limitarono più a rappresentare le messinscene teatrali, ma le maschere in contesti diversi dal palcoscenico, estrapolandole dal personaggio e cominciando a dare loro un taglio e un'interpretazione innovativa per l'epoca, che ispireranno in parte alcuni artisti dei secoli successivi.

Il gruppo più consistente di rappresentazioni delle maschere attraverso disegni, dipinti e stampe arrivò proprio dal XVII e XVIII secolo e corrispose alla diffusione del genere teatrale della Commedia dell'Arte in Francia²¹.

2.2.1. Peter Van Bredael

Peter Van Bredael fu un pittore fiammingo di Anversa, nato nel 1629 e morto nel 1719. L'artista fiammingo si specializzò nelle rappresentazioni di scene di mercato o di villaggi in festa, collocate in un paesaggio italianeggiante o in una città, sulla scia delle opere di Jan Bruegel il Vecchio. Viaggiò molto, sia in Spagna sia, presumibilmente, in Italia, vista l'influenza dello stile e dei soggetti italiani apprezzabili nelle sue opere²².

Nell'ambito della Commedia italiana, realizzò l'opera *Commedia dell'Arte Scene in an Italian Landscape*, realizzata attorno al 1600.

L'opera rappresenta un teatrino della Commedia dell'Arte all'aria aperta, in un tipico paesaggio italiano: davanti ad una folla di signori e contadini, alcuni attori sopra un palcoscenico improvvisato stanno recitando, mentre qualcuno spia da dietro le quinte. I due attori sul palcoscenico, anche se non troppo riconoscibili, potrebbero essere identificati con i due personaggi più famosi delle messinscene teatrali del periodo, Arlecchino, dal costume variopinto, e Pulcinella, che indossa il tipico berretto a cono²³.

La folla di fronte a loro è quella delle piazze dell'epoca che si riuniva attorno a questi teatrini, i quali diventavano le attrazioni della giornata, in cambio

²¹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 193.

²² Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, B. M. Istraël Amsterdam, 1976; www.rkd.nl, www.rkd.nl/en/artists/12238, in data 02/01/2016.

²³ Per l'iconografia di Pulcinella si rimanda al capitolo I, paragrafo 1.5. Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 15, 43, 52; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 197-201; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

di qualche denaro per la compagnia di attori che improvvisava lo spettacolo²⁴.

2.2.2. Jacques Callot

In ambito francese, agli inizi del Seicento, va ricordato Jacques Callot, un famoso incisore nato a Nancy nel 1592 e una delle personalità più in vista nel panorama del XVII secolo. Largamente influenzato dalla Commedia dell'Arte, soprattutto per il suo soggiorno a Firenze nel periodo di maggiore diffusione del genere teatrale, egli lasciò una delle raccolte d'incisioni più complete riguardanti la Commedia Italiana, unico vero genere che da sempre lo appassionò e lo attrasse²⁵.

La sua produzione principale, intitolata *Balli di Sfessania*, fu realizzata nel 1621 e ebbe come tematiche principali il teatro, il carnevale e i costumi popolari. Fu raccolta in una serie di ventiquattro incisioni, più il frontespizio, pensata proprio durante il suo soggiorno a Firenze alla corte dei Medici e realizzata al suo ritorno in Francia²⁶.

Callot, infatti, trascorse a Firenze alcuni degli anni più fervidi a livello di attività artistiche, tra cortei di carnevale, mascherate e messinscena della Commedia dell'Arte e proprio questi servirono da spunto per le sue incisioni. Queste raccolgono una serie di zanni e capitani, vestiti con abiti

²⁴ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., pp. 15, 43, 52; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 33; Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 23-48.

²⁵ *Le incisioni di Jacques Callot, (1591-1635): collezioni del Cabinet des estampes Musee d'art et d'histoire di Ginevra*, catalogo della mostra a cura di E. Rossier (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 21 marzo-19 aprile 1970), Milano, arti grafiche G. Ferrari, 1970; Ternois, Daniel, *Jacques Callot: catalogue complet de son oeuvre dessine*, Paris, F. De Nobele, 1962; Mayor, Alpheus Hyatt, *Prints and people: a social history of printed pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, 1971; *Jacques Callot: prints & related drawings*, catalogo della mostra a cura di H. Diane Russel (Washington, 1975), Washington, National Gallery of art, 1975; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 25 e 53.

²⁶ *Jacques Callot: print & related drawings*, cit., pp. 74-77; Mayor, *Prints and people: a social history of printed pictures*, cit., pp. 289-293; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 25 e 53. www.sged.bm-lyon.fr, in data 02/01/2016; www.artic.edu, www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Callot%02C+Jacques, in data 02/01/2016; www.wga.hu, www.wga.hu/frames-e.html?bio/c/Callot/biograph.html, in data 02/01/2016.

ampi e trasandati, copricapi con corna diaboliche, spade e lance e si rifanno ad una tipica danza farsesca napoletana, la Sfessania appunto²⁷.

In una delle varie scene dei *Balli di Sfessania* sono rappresentati due personaggi della Commedia dell'Arte: *Pulliciniello* e la *Signora Lucrezia*. *Pulliciniello* è identificato con la maschera napoletana di Pulcinella e le sue sembianze rispecchiano la tipica iconografia. Egli ha una barba a punta e dei baffi che spuntano da una maschera a mezzo volto con un naso prominente, un lungo camicione tenuto in vita da una cintura, pantaloni lunghi e larghi, scarpe e un bastone nella mano destra, uno degli attributi che spesso lo accompagnano. Nella mano sinistra stringe un berretto che Callot rappresentò con due lunghe punte sulla tesa, a simboleggiare probabilmente due corna di diavolo, anche se, come si è visto, Pulcinella non ebbe origini diaboliche, ma fu spesso accomunato al diavolo per il suo carattere e i suoi vizi²⁸.

Oltre ai *Balli di Sfessania*, Callot incise molti altri soggetti teatrali, soprattutto in occasione del suo soggiorno a Roma e a Firenze.

La serie *Les trois Pantalons ou Les trois acteurs*, sempre del XVII secolo, è custodita alla Bibliothèque Municipale de Lyon. Nelle tre incisioni, *Le Pantalon ou Cassandre*²⁹, *Le Zani ou Scapin*³⁰ e *Le Captain ou L'Amoureux*³¹, sono raffigurati i personaggi di Pantalone, il Capitano e uno Zanni a figura intera. Tutte e tre le maschere sono su un palcoscenico, mentre alle loro spalle si intravedono la strada di una città e una folla di persone, che si erano probabilmente raccolte per assistere allo spettacolo. L'interpretazione

²⁷ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea, cit.*, p. 53.

²⁸ Bragaglia, *Pulcinella, cit.*, pp. 15, 43, 52; Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte, cit.*, pp. 197-201; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte, cit.*, pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere, cit.*, pp. 152-163; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea, cit.*, pp. 25 e 53; Greco, Franco Carmelo, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990; <http://numelyo.bm-lyon.fr/>, http://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_02EST01000F17CAL002275, in data 25/01/2016.

²⁹ *Jacques Callot, prints & related drawings, cit.*, pp. 67-69; <http://numelyo.bm-lyon.fr/>, http://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_02EST01000F17CAL002244, in data 25/01/2016.

³⁰ *Jacques Callot, prints & related drawings, cit.*, pp. 67-69; <http://numelyo.bm-lyon.fr/>, http://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_02EST01000F17CAL002246, in data 25/01/2016.

³¹ *Jacques Callot, prints & related drawings, cit.*, pp. 67-69; <http://numelyo.bm-lyon.fr/>, http://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_02EST01000F17CAL002245, in data 25/01/2016.

più plausibile è però un'altra: esse, infatti, non rappresentano una messinscena teatrale all'aperto, in una piazza pubblica, ma piuttosto si riferiscono al palcoscenico teatrale creato appositamente per lo spettacolo, quindi una riproduzione di una piazza pubblica come fondale e scenografia della messinscena³².

Le tre maschere sono rappresentate con un'accuratezza nei dettagli senza precedenti e l'artista francese riuscì a rendere pienamente le caratteristiche fisiche e psicologiche di ciascun personaggio, attraverso la semplice riproduzione dei suoi gesti e del suo abbigliamento³³.

2.2.3. Abraham Bosse

Un altro artista e incisore francese del Seicento fu Abraham Bosse, nato a Parigi nel 1604 e morto nel 1676. Fu uno dei più grandi incisori barocchi del XVII secolo ed è ricordato per la sua ricca documentazione della vita, degli usi e dei costumi della corte francese nel XVII secolo³⁴.

Arrivato anche lui alla corte francese grazie ai membri dell'Accademia parigina, si occupò prettamente di scene di genere. Significativa rimase, tuttavia, una sua incisione del 1634, rappresentante il palcoscenico durante una messinscena teatrale presso il famoso *Hotel de Bourgogne*, che ospitò per lungo tempo gli artisti italiani della Commedia dell'Arte. I soggetti sulla scena sono tutti personaggi del teatro francese, prima che gli attori italiani prendessero il posto di questi con la *Comédie Italienne*³⁵.

Al centro del palcoscenico rappresentato vi è una sedia, che sta ad indicare come lo spettacolo si stia svolgendo in un interno. I commedianti sono

³² Jacques Callot, *prints & related drawings, cit.*, pp. 67-69.

³³ Jacques Callot, *prints & related drawings, cit.*, pp. 67-69; www.sged.bm-lyon.fr, in data 02/01/2016; www.artic.edu, www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Callot%2C+Jacques, in data 02/01/2016.

³⁴ Abraham Bosse, *savant graveur*, catalogo della mostra a cura di S. Join-Lambert, P. Maxime (Tours, Musée des Beaux-Arts, 17 avril-18 juillet 2004; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 20 avril - 11 juillet 2004), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004; www.artic.edu, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Bosse%2C+Abraham>, in data 02/01/2016.

³⁵ Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 1: 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968; Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 2: Le theatre de la troupe royale : 1635-1680*, Paris, Nizet, 1970; Hervey, Charles, Lacauchie, Alexandre, *The theaters of Paris*, Paris, Galignani and Co., London, John Mitchell, 1847; www.expositions.bnf.fr/expositions.bnf.fr/bosse/grand/001.htm, in data 02/01/2016.

rappresentati nell'atto di compiere gesti e movimenti, il che suggerisce come la commedia alla quale assistette Bosse fosse in atto. I personaggi sulla scena sono *Gros-Guillaume*, che recitava farse assieme ad altri due attori, *Gaultier-Garguille* e *Turlupin*, poi una donna e un uomo, nei tipici abiti contemporanei della moda francese e uno spagnolo. Dal 1615 al 1625, questi attori della commedia francese lavorarono insieme nella *Troupe du Roi* del *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*³⁶.

2.2.4. Karel Dujardin

Un altro pittore ricordato per un'opera riguardante la Commedia dell'Arte fu Karel Dujardin, artista olandese della seconda metà del Seicento³⁷.

Anch'egli fu innamorato dei paesaggi italiani, che vide grazie ad un soggiorno in Italia e che rappresentò in molte delle sue opere. Nel 1657 dipinse l'opera *A Party of Charlatans in an Italian Landscape*, una scena di genere dove compaiono alcuni tipi della Commedia italiana, in un paesaggio rupestre, tipicamente italiano³⁸.

Alcuni contadini assistono a una scena improvvisata della Commedia dell'Arte: sopra un palco, una figura isolata; di fronte, seduto sui gradini, si può individuare il personaggio di Arlecchino, dal tipico costume variopinto e la maschera nera, mentre sta suonando uno strumento musicale; dietro le quinte, una maschera osserva la scena³⁹.

2.2.5. Nicolas Bonnart

Infine, un altro importante incisore francese del XVII secolo fu Nicolas Bonnart. Egli è ricordato per aver inciso una serie interminabile di ritratti, paesaggi, caricature, allegorie e immagini religiose nella Francia di fine Seicento ma, soprattutto, per aver raccolto, assieme ai fratelli Henri II,

³⁶ Fiorentino, Francesco, *Il trionfo della farsa*, in *Il teatro francese del Seicento*, Roma- Bari, Laterza, 2008, pp. 16-18; Hervey, Lacauchie, *The theaters of Paris*, cit., p. 65.

³⁷ Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, cit., p. 57; www.rkd.nl, <https://rkd.nl/en/artists/24701>, in data 02/01/2016.

³⁸ www.wga.hu, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/dujardin/index.html>, in data 09/01/2016.

³⁹ Kilian, Jennifer, *The paintings of Karel du Jardin, 1626-1678*, *Catalogue raisonné*, Amsterdam, 2005.

Robert e Jean-Baptiste, una serie di immagini della moda del tempo, tra le quali si possono annoverare anche due incisioni riguardanti il mondo della *Comédie Italienne*⁴⁰.

La *Recueil des modes de la court de France*, contiene due interessanti riproduzioni⁴¹.

In “*Arlequin*”, la descrizione posta sotto al personaggio recita così:

«Avec son habit de facquin, son geste, et son discours folastre;
Il faut avouer qu'Arlequin, Fait les delices du Theatre⁴²».

La maschera è rappresentata con un costume tipico: una blusa e un paio di pantaloni variopinti, con triangoli alternati di colore blu e rosso, un paio di scarpe marroni, il *batocio* legato in vita, sul quale l'attore poggia la sua mano destra, una maschera che copre occhi e naso, ma lascia scoperta la bocca per la recitazione e un berretto con una piuma rossa in testa.

In “*Polichinelle*”, il personaggio incarna la versione francese dell'italiano Pulcinella, anche se, come si può vedere, si è ben distanti dall'iconografia classica del personaggio napoletano della Commedia dell'Arte⁴³.

Il *Polichinelle* francese, come il *Punch* inglese o le altre versioni straniere di Pulcinella non rispecchiarono, infatti, mai l'iconografia classica della maschera napoletana, ma solo gli aspetti caratteriali, mentre l'aspetto fisico cariò a seconda delle tradizioni e delle mode dei vari Paesi⁴⁴.

Anche in questo caso una breve descrizione del personaggio è posta sotto all'incisione:

«Si Polichinelle a grand mine, Armè de Pincette, et de Gril;
Son cœur sçait brauer le peril, Que l'on rencontre a la Cuisine⁴⁵».

⁴⁰ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 213-214; [www.lacma.org, http://collections.lacma.org/node/167064](http://www.lacma.org/collections/node/167064), in data 02/01/2016.

⁴¹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 212-215.

⁴² [www.lacma.org, http://collections.lacma.org/node/208148](http://www.lacma.org/collections/node/208148), in data 02/01/2016.

⁴³ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 53; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁴⁴ Paërl, Hetty, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, trad. it. a cura di Francesca Terrenato, Roma, Apeiron Editori, 2002.

⁴⁵ [www.lacma.org, http://collections.lacma.org/node/208162](http://www.lacma.org/collections/node/208162), in data 02/01/2016.

In questa riproduzione di *Polichinelle*, il personaggio indossa anch'egli un costume variopinto, con blusa e calzoni a righe gialle, rosa e rosse, colletto e polsini, un paio di scarpe ai piedi; sul davanti porta una grande pancia, mentre sulla schiena una gobba prominente raggiunge la nuca.

Il personaggio di *Polichinelle* non indossa una maschera, ma è ben visibile il naso adunco, mentre in testa porta un alto cappello a cono con delle piume. Nella mano destra stringe delle pinze da cucina, mentre nella sinistra ha una griglia per cuocere sopra ai carboni ardenti: la spiegazione di questa iconografia si ritrova proprio nella descrizione sotto citata, per rilevare come il personaggio della Commedia fosse visto come un gran fifone che, appena fiutava il pericolo, se la dava a gambe, nascondendosi in cucina.

2.3. L'iconografia nel Settecento

Nel secolo successivo i personaggi della Commedia italiana furono ancora i soggetti di molti artisti e di molte opere d'arte, influenzando in seguito l'iconografia di alcuni pittori del Novecento ma, soprattutto, aiutando la letteratura a cogliere i cambiamenti che stavano avvenendo all'interno delle compagnie teatrali e delle rappresentazioni, in particolar modo per quanto riguarda l'abbigliamento dei personaggi.

Inoltre, se dal punto di vista artistico stava aumentando la produzione di opere a soggetto teatrale, dal punto di vista teatrale, invece, molti dei personaggi della Commedia dell'Arte avevano iniziato la loro fase di decadimento, scomparendo quasi del tutto entro la prima metà del XVIII secolo⁴⁶.

Grazie, quindi, alla pittura si assistette ad un cambiamento iconografico, ma anche iconologico. Accanto alla funzione di testimoniare le rappresentazioni teatrali, infatti, la pittura di genere a soggetto teatrale nel

⁴⁶ L'Arlecchino interpretato da Antonio Sacco, per esempio, dopo la riforma goldoniana che sancì l'inizio della decadenza della Commedia dell'Arte, trovò in Carlo Gozzi un barlume di speranza per la sua sopravvivenza, che tuttavia, cessò sul finire del XVIII secolo. La maschera di Scaramuccia, invece, iniziò a decadere attorno agli anni Ottanta del XVII secolo. Nicoll, *The World of Harlequin: a critical study of the commedia dell'arte*, cit., p. 58; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 65-82.

corso del Settecento acquistò una funzione metaforica e giocosa. I personaggi della Commedia dell'Arte furono rappresentati in ambienti non solo teatrali, ma piuttosto in paesaggi e altri contesti, nei quali non simboleggiarono più la semplice maschera della Commedia, ma qualcosa di più profondo che andò oltre, uno stato d'animo, un'emozione, un sentimento nuovo, qualcosa cioè di innovativo che finora non si era ancora visto e non era ancora stato inserito in questi contesti.

2.3.1. Claude Gillot

Nei primi decenni del Settecento, l'artista che ebbe maggior fortuna con il tema della Commedia dell'Arte fu Claude Gillot, pittore francese del periodo rococò, nato a Langres nel 1673 e morto a Parigi nel 1722. Gillot fu da sempre un grande appassionato della *Comédie Italienne* in Francia e nelle sue tele si ritrovarono spesso i personaggi principali delle rappresentazioni teatrali, come Arlecchino, Scaramouche⁴⁷ e Pierrot all'interno di scenografie create appositamente nei palcoscenici, quindi scene di genere rappresentanti la realtà del periodo, sottolineando come anche il teatro potesse essere veritiero tanto quanto la realtà stessa. La sua grande fama provenne principalmente dai disegni e dalle incisioni, ma Gillot si dedicò anche alla pittura, con la quale spesso si confrontò sul tema della Commedia dell'Arte⁴⁸.

In *Scène de ballet*, del 1706, alcuni personaggi della Commedia dell'Arte sono rappresentati in un ambiente esterno, probabilmente in una strada, illuminati dalla luce vivida di una lampada.

La maschera che sorregge la lampada è quella di Pedrolino: questa maschera, nata in Italia sul finire del Cinquecento e rappresentante il tipico

⁴⁷ Per una storia ed un'iconografia del personaggio di Scaramuccia e della sua versione francese si rimanda a Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 46-82.

⁴⁸ Raux, Sophie, *Catalogue des dessins français du 18. siècle de Claude Gillot a Hubert Robert*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, Lille, Palais des beaux-arts, 1995; Chonè, Paulette, Moreau, François, *Claude Gillot (1673-1722). Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, Paris, Samogy Editions d'Art : Langres, Musée de Langres, 1991; www.getty.edu, www.getty.edu/art/collection/artists/279/claude-gillot-french-1673-1722, in data 02/01/2016.

contadino italiano ingenuo e poco scaltro, fu trasportata a Parigi e, a partire dalla fine del Settecento, divenne il triste e melanconico Pierrot, perdendo quel carattere pungente della Commedia dell'Arte italiana e mantenendo solo l'aspetto ingenuo e triste del personaggio francese⁴⁹.

In questa scena, il personaggio è ancora quello di Pedrolino, vestito con un'ampia camicia bianca, i pantaloni bianchi lunghi e larghi, tenuti da una cintura e un tipico cappello con più falde. Egli non ha ancora acquisito l'espressione triste e melanconica che avrà il Pierrot negli anni successivi, ma ha ancora i tratti un po' ingenui e un po' furbi.

L'altro personaggio rilevante della composizione è Arlecchino, il quale cominciò a cambiare la sua iconografia, soprattutto per quanto riguarda il costume. Esso, infatti, diventò quasi una calzamaglia attillata e le famose pezze colorate che contraddistinguevano il suo abito povero, diventarono una *texture* del vestito, con colori vari e vividi. Sul finire del XVII secolo, tuttavia, l'abito di Arlecchino era già divenuto più colorato e aderente, con una maggiore definizione dei triangoli che lo componevano. Quello che mancava rispetto alla tradizione iconografica che si conosce oggi era, forse, la vivacità e la varietà dei colori che cominciavano ora a caratterizzare l'abito del personaggio. Inoltre, in questo dipinto, la maschera nera di Arlecchino copre tutto il volto.

Un'altra opera di Gillot fu *Le Tombeau de Maître André*, del 1717, conservata al Museo Louvre di Parigi. L'opera è una scena di genere ed ha come soggetto un palcoscenico, sul cui sfondo è rappresentata una città. Al centro della scena, quattro personaggi della Commedia dell'Arte stanno recitando un atto di un'opera tratta da *Le Tombeau de Maître André*, una farsa di Brugière de Barante, creata dal teatro italiano nel 1695, ed ispirata ad una favola di La Fontaine, *L'huître et les deux plaideurs*. Mezzettino⁵⁰ e

⁴⁹ Per l'iconografia di Pierrot si rimanda al capitolo I, paragrafo 1.6. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 197-201; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

⁵⁰ Per una storia ed un'iconografia del personaggio di Mezzettino e della sua versione francese si rimanda a Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 158-189.

Scaramouche si contendono una bottiglia e Arlecchino, scelto come arbitro per questa contesa, ne approfitta per berne il vino⁵¹.

I due personaggi centrali sono Pedrolino e Arlecchino. Pedrolino rispecchia la solita iconografia, con abiti bianchi, lunghi e larghi, mentre Arlecchino, seduto, indossa la solita calzamaglia variopinta (che da quel momento in poi permetterà una più ampia libertà di movimento per gli attori che impersonavano il tipo fisso), la maschera nera e un tipico cappello francese, il basco. Questo indicò come la *Comédie Italienne* cominciò ad essere apprezzata tra il pubblico francese, non solo per l'aspetto recitativo, ma anche perché le compagnie di comici italiani cominciarono ad adattare recitazione e costumi alla tradizione francese⁵².

I due personaggi ai lati del quadro sono, invece, i protagonisti dell'opera teatrale, Mezzettino e Scaramouche. Gillot utilizzò le tavole del pavimento del palcoscenico come linee prospettiche che guidano l'occhio dell'osservatore nel *tromp l'oeil* sullo sfondo: un'architettura astratta e vuota, ed un cielo azzurro e limpido.

Infine, un'altra opera di rilievo di Claude Gillot fu *Comédiens sous une arcade*, dello stesso anno, in cui si ritrovano ancora gli stessi personaggi delle opere precedenti.

Pedrolino, al centro della scena, nel tipico abito bianco, è circondato da altri personaggi della Commedia dell'Arte, come Arlecchino, alle sue spalle, nel classico costume variopinto e con la maschera nera, che regge in mano il *batocio*. Egli è colto nell'atto di bastonare il personaggio di Pedrolino, che non si accorge di nulla. Scaramouche, in primo piano, con la maschera sul volto, è colto nell'atto di togliersela, compiendo un inchino di fronte al personaggio centrale.

E' bene tenere presente, che la figura di Pedrolino, così come viene rappresentata in quest'opera, ricomparirà nelle tele di Antoine Watteau e

⁵¹ *ivi*, pp. 270-271; www.cartelfr.louvre.fr, http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10155, in data 09/01/2016.

⁵² Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 290; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 270-271.

Nicolas Lancret, nella stessa identica iconografia, ma con il nome di Pierrot, a sottolineare non solo le similitudini dal punto di vista visivo, ma anche da quello iconologico per i tre pittori e il definitivo passaggio dalla maschera italiana a quella francese.

Il personaggio di Pedrolino è sempre rappresentato al centro del sistema, anche se la sua centralità è finta: il suo ruolo è, infatti, quello di vittima della compagnia di comici nella quale recita. Essi si prendono continuamente gioco di lui, visto anche il suo carattere permissivo e buono e, molto spesso, gli artisti si identificavano con il personaggio per quanto riguardava la tristezza e la malinconia per un amore rifiutato.

2.3.2. *Antoine Watteau*

Un altro importante artista del Settecento, conosciuto per scene di genere e paesaggi arcadici, ma importante anche per la tradizione iconografica della Commedia dell'Arte fu Antoine Watteau, allievo di Claude Gillot. Nato nel 1684 a Valenciennes e morto a Nogent-sur-Marne nel 1721, fu quasi contemporaneo di Gillot e fu da quest'ultimo e dalla pittura olandese, conosciuta tramite lui, che Watteau imparò l'arte del dipingere. Nello studio di Gillot, egli venne ispirato principalmente dalle scene della Commedia dell'Arte che lo spinsero a realizzare opere rappresentanti costumi e scene di teatro, nonché dallo stile e dal modo di dipingere del maestro⁵³.

E' possibile, tuttavia, riscontrare alcune differenze tra le opere di Gillot e quelle di Watteau, soprattutto dal punto di vista del contesto in cui sono inseriti i personaggi. Quelli di Watteau, infatti, raramente furono rappresentati su un palcoscenico, ma piuttosto all'interno di scenari arcadici e idilliaci, decontestualizzando quindi la caratteristica di comicità o drammaticità delle maschere e dei personaggi, per rendere il soggetto

⁵³ Parker, K. T., Mathey, J., *Antoine Watteau : catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Paris, De Nobele, 1957; Macchia, Giovanni, *L'opera completa di Watteau*, Milano, Rizzoli Editore, 1968; Guardenti, *Gli italiani a Parigi, cit.*, pp. 279-281.

qualcosa di diverso dalla semplice maschera teatrale, quasi più simile ad un sentimento o ad un'emozione.

Nonostante l'influenza del maestro Gillot, Watteau fu da sempre un grande appassionato di teatro e per questo uno dei temi principali della sua pittura fu proprio la Commedia dell'Arte, così come era percepita nel suo periodo, e trasportata nella sua pittura⁵⁴.

Alcune delle sue opere più conosciute risalgono al periodo nel quale lavorò presso lo studio di Gillot, mentre le successive fecero riferimento al suo ritorno a Parigi, quando si dedicò nuovamente al genere teatrale, dopo la pausa paesaggistica e prima di essere ammesso all'Accademia. Le sue opere più conosciute furono *Arlequin empereur dans la lune*, del 1721, *L'amour au théâtre italien*, del 1718, *Pierrot, dit autrefois "Gilles"*, del 1718-19 e *Les Comédiens italiens*, del 1719⁵⁵.

Arlequin empereur dans la lune ha come soggetto un'opera omonima di Nolant de Fatouville, rappresentata per la prima volta dai Commedianti italiani presso l'*Hotel du Bourgogne* il 5 marzo 1684, prima della cacciata da Parigi nel 1697, per ordine di Luigi XIV⁵⁶.

Nell'opera è rappresentato il momento nel quale Arlecchino, sopra un carro, si spaccia per il figlio del contadino, Donfront, che Colombina dovrebbe sposare. L'opera, tuttavia, è stata recentemente attribuita al maestro Claude Gillot, dopo un lungo studio dal punto di vista iconografico e temporale su alcune opere a confronto⁵⁷.

⁵⁴ Macchia, *L'opera completa di Watteau*, cit., pp. 5-14.

⁵⁵ *ibidem*; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 289.

⁵⁶ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 292-295; Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 26; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 272-281.

⁵⁷ per un approfondimento dell'attribuzione dell'opera al maestro Gillot si rimanda all'articolo di Boucher, François, *A propos d'une récente acquisition du musée du Louvre: Gillot et Watteau*, in <<Gazette des Beaux Arts>>, n.8, sept-oct. 1923, pp. 165-178; Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 1.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969; Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 2.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969; Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 3.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969; Macchia, *L'opera completa di Watteau*, cit., pp. 5-14; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 272, 281.

E' possibile comunque ritrovare l'iconografia classica della maschera, con il costume variopinto a lonsanghe colorate, la maschera nera che ricopre tutto il volto ed un berretto in testa.

L'opera *Les Comédiens italiens* fa, invece, riferimento alla chiusura dell'*Opéra-Comique* nel 1719, quando molti dei comici italiani si trasferirono da Parigi a Londra. Watteau rese omaggio alla sua compagnia di attori prediletti, rappresentandone tutti i caratteri principali, da Gilles ad Arlecchino, dal Dottore a *Scaramouche*⁵⁸.

Il dipinto presenta quindici figure disposte su dei gradini e vestiti con costumi tipici del teatro della Commedia dell'Arte. I comici italiani erano interpreti estremamente popolari e la loro fama si basava sul riconoscimento del pubblico delle azioni e dei costumi dei personaggi che interpretavano⁵⁹.

Pierrot, vestito di raso bianco, si trova al centro della composizione, come era tipico di molte opere degli artisti appena citati. Il personaggio è ricordato per essere un pagliaccio ingenuo le cui dichiarazioni d'amore sono respinte da Flaminia, l'eroina, posta alla sua sinistra. Altri personaggi famosi della composizione sono Scaramouche, vestito di giallo e nero, il quale, con un gesto ampio del braccio, presenta Pierrot al pubblico; sulla sinistra Mezzetino, un altro pagliaccio infatuato di Silvia, l'ingenua, e Arlecchino, l'avventuriero, mostrato con una maschera nera, nel suo costume a diamanti rossi e verdi. La ghirlanda di fiori in primo piano suggerisce che gli attori stessero per inchinarsi dopo la performance⁶⁰.

⁵⁸ Macchia, *L'opera completa di Watteau*, cit., p. 121; [www.nga.gov, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page_32687.html?category=The%20Collection&category=Exhibitions&category=Visit&category=Education&category=Conservation&category=Research&category=Calendar&category=Audio%2FVideo&category=About&category=Support%20Us&category=Opportunities&category=Press&category=Notices&category=Contact%20Us&category=Online%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F3%2F2%2F6%2F8%2F7%2F2FArtObject_32687&pageNumber=1&lastFacet=category](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page_32687.html?category=The%20Collection&category=Exhibitions&category=Visit&category=Education&category=Conservation&category=Research&category=Calendar&category=Audio%2FVideo&category=About&category=Support%20Us&category=Opportunities&category=Press&category=Notices&category=Contact%20Us&category=Online%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F3%2F2%2F6%2F8%2F7%2F2FArtObject_32687&pageNumber=1&lastFacet=category), in data 03/01/2016.

⁵⁹ Fano, *Le maschere italiane*, cit., p. 24; Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 38-61; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 218-219.

⁶⁰ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 290-291.

Per Watteau, questa era l'ultima rappresentazione della compagnia di attori a lui cara, che stavano per lasciare per un lungo periodo l'*Hotel du Bourgogne*, dopo l'ordinanza del re⁶¹.

Nelle opere di Watteau, quindi, è evidente come i personaggi della Commedia dell'Arte rispecchiassero l'iconografia della realtà a quel tempo. Essi, inoltre, creavano una forte tensione tra la realtà vera e propria e l'illusione del teatro, che spesso non era possibile cogliere, ma che diventava soggetto preferito per Watteau nella sua pittura.

Un'altra opera, intitolata *Pierrot, dit autrefois "Gilles"*, del 1718-19, fu commissionata, presumibilmente, all'artista dall'amico Belloni, attore della *Comédie Italienne*, conosciuto per aver vestito i panni di Pierrot in molti spettacoli; l'attore desiderava porre l'opera come insegna del suo *Cafè Comique*⁶².

Tuttavia, non esistendo altri ritratti dell'attore Belloni, l'ipotesi che il *Gilles* di Watteau rappresenti il ritratto dell'amico rimane ancora da confermare, associata spesso all'ipotesi che il Pierrot rappresentato nel dipinto sia piuttosto un autoritratto dell'artista stesso, come anche quella degli altri personaggi alle spalle di Gilles, forse ritratti di attori veri o semplici invenzioni di Watteau⁶³.

Pierrot, maschera della Commedia dell'arte, è raffigurato con un volto triste e malinconico, rivolto verso lo spettatore e al centro del dipinto; alle sue spalle si trovano altri personaggi della Commedia dell'Arte, che stanno chiacchierando in disparte, escludendo la maschera dalla conversazione e prendendosi gioco di lui, come accadeva spesso anche durante le messinscène teatrali.

L'iconografia della maschera è quella già ritrovata in altre opere precedenti, come anche in *I Comedianti Italiani*, con un lungo camicione bianco,

⁶¹ Macchia, *L'opera completa di Watteau*, cit., p. 121.

⁶² Donald Posner, *Antoine Watteau*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1984, vol. II; www.louvre.fr, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pierrot-formerly-known-gilles>, in data 03/01/2016; www.art.rmngp.fr/fr, http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/antoine-watteau_pierrot-dit-autrefois-gilles_huile-sur-toile-eaab8fd8-b944-485e-beb2-4997d85c9011, in data 21/12/2015.

⁶³ Posner, *Antoine Watteau*, cit., p. 270.

chiuso da bottoni, pantaloni larghi e bianchi, scarpette bianche fermate da due fiocchi rosa e il solito basco francese in testa. L'ambiente nel quale si svolge la scena non è più, come abbiamo visto in precedenza, una scena di genere, ma un ambiente esterno, un paesaggio arcadico ma che, allo stesso tempo, può richiamare una sorta di palcoscenico⁶⁴.

Il personaggio di Pierrot è fondamentale nell'opera pittorica di Watteau, nella quale è sempre il protagonista. Si è visto come Pierrot incarnasse una figura di secondo piano, derisa e sbeffeggiata dagli altri personaggi della Commedia dell'Arte, alla quale venivano affidate poche parti e poche parole, per lasciare spesso il personaggio muto ed in disparte. Questa caratteristica è spesso riscontrabile nelle opere del maestro Gillot, che poneva il personaggio sempre in secondo piano⁶⁵.

Watteau, invece, lo collocò sempre al centro della scena o facendo sì che l'attenzione dello spettatore ricadesse su di lui, ovunque fosse posizionato sulla tela, con un gioco di luce e di illuminazione. Il Pierrot di Watteau ha sempre un'espressione sognante, ma melanconica, in una sorta di *haurissement* di tipo nostalgico. La maschera, infatti, appartenente alla tradizione della Commedia Italiana, veniva collocato in opere nelle quali trasmetteva il suo dolore e quello dei compagni italiani, costretti in quegli anni ad abbandonare le scene dei teatri francesi e ad osservare con rimpianto e rassegnazione i nuovi *comédiens français*⁶⁶.

2.3.3. Louis Jacob

Un artista che continuò la tradizione di Watteau, riproducendo attraverso incisioni alcune opere del pittore, fu Louis Jacob. Rilevante, anche ai fini del contesto storico, è l'incisione *Départ des comédiens italiens en 1697*, che rappresenta il momento cruciale della crisi della *Comédie Italienne* nella capitale francese, con la cacciata degli attori italiani voluta da Luigi XIV nel

⁶⁴ *ibidem*.

⁶⁵ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 283-286.

⁶⁶ *ibidem*.

1697, a causa di alcuni dissensi, prima della breve ricomparsa voluta dal Duca d'Orleans nel 1716 e della definitiva fine della Commedia dell'Arte italiana in Francia⁶⁷.

L'opera è un'incisione tratta da un dipinto di Watteau, realizzato tra il 1707 e il 1712 ed ispirato ad uno studio di un'opera del maestro Gillot, richiamata da alcuni elementi che ne copiano lo stile e l'influenza che quest'ultimo ebbe su Antoine Watteau e si ricollega proprio all'ultima esibizione degli attori rappresentata da Watteau nell'opera *Les Comédiens Italiens*⁶⁸.

Nell'incisione si riconoscono Scaramuccia, mentre fugge via dalla scena, Pulcinella, che osserva stupito quello che sta accadendo attorno a lui, Colombina, che piange disperatamente e Pierrot, inginocchiato sugli scalini dell'Hotel du Bourgogne. Arlecchino è, invece, rappresentato al centro della scena, mentre sta compiendo un inchino al luogotenente D'Argenson⁶⁹.

2.3.4. Nicolas Lancret

Tra i francesi del XVIII secolo, va ricordato anche Nicolas Lancret, pittore nato nel 1690 e morto nel 1743 a Parigi, anch'egli allievo di Claude Gillot al quale si ispirò in alcune opere, così come a quelle dell'amico Watteau, con il quale spesso la sua pittura è accomunata. Fu considerato uno tra i più rilevanti rappresentanti della Commedia italiana in pittura, attraverso la quale rispecchiò i gusti e le mode della corte francese durante il regno della dinastia Orleans⁷⁰.

Contrariamente, però, al suo maestro Gillot, che riuscì a rappresentare gli attori della Commedia Italiana nel pieno dell'azione teatrale nonostante gli

⁶⁷ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 295; Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 26; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 224-281.

⁶⁸ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 263-264; Boucher, *A propos d'une récente acquisition du musée du Louvre: Gillot et Watteau*, cit., p. 168; Populus, Bernard, *Claude Gillot (1673-1722). Catalogue de l'œuvre gravée*, Paris, Société pour l'étude de la graveure française, 1930.

⁶⁹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 263.

⁷⁰ Holmes, Mary Tavener, *Nicolas Lancret 1690 - 1743*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991.

spazi angusti del palcoscenico⁷¹, Lancret riassunse un testo o una scena teatrale, composta di diversi episodi, nella sua pittura in un'immagine sola, concentrandosi più sull'equilibrio strutturale che sul movimento dei corpi⁷². Una tela riguardante il tema della Commedia dell'Arte fu *Le Joie du Théâtre*, uno dei primi dipinti di Lancret, datato 1713-15. In un paesaggio arcadico, alcuni attori della Commedia dell'Arte e alcune signore in abiti da festa sono seduti in uno spiazzo, con una sorta di arcata decorativa sullo sfondo. Di fronte al gruppo, il personaggio di Pierrot sta suonando la chitarra, assumendo una posa inusuale per i dipinti del tempo, ovvero con le spalle verso l'osservatore.

Anche se non visibile frontalmente, è evidente che lo stesso Lancret seguì la tipica iconografia dell'epoca per questo personaggio, con il camicione e i pantaloni bianchi ed il tipico berretto bianco in testa. Alla sinistra del dipinto, il personaggio di Arlecchino sta conversando con una dama: anch'egli rispecchia l'iconografia del tempo, con il tipico costume variopinto e la maschera nera sul volto.

Le influenze della pittura di Watteau e di Gillot sulla prima produzione giovanile di Lancret sono chiaramente visibili in questa opera, sia per quanto riguarda l'ambientazione della scena, sia per l'utilizzo di determinati personaggi⁷³.

Un'altra opera che ebbe come tema i personaggi della Commedia dell'Arte, realizzata da Lancret, fu *Les acteurs de la Comédie Italienne ou Le Theatre Italien*, del 1725-28, conservata al Museo Louvre di Parigi⁷⁴: la figura centrale è Pierrot, nello stile e nei panneggi del *Gilles* di Watteau, ma nell'iconografia tipica di Gillot, con uno strumento musicale al seguito e con un accenno di sorriso sulle labbra, mentre ai suoi lati vi sono Arlecchino e Arlecchina. Arlecchino rispecchia la tipica iconografia del tempo, con il

⁷¹ Dieckmann, Herbert, *Illuminismo e rococò*, Bologna, Il Mulino, 1979.

⁷² Guarenti, Renzo, *La comédie italienne (1660-1697)*, Bulzoni, Roma, 1990.

⁷³ *ivi*, p. 23.

⁷⁴ www.louvre.fr, http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10677, in data 04/01/2016.

costume a triangoli colorati e la maschera nera, a ricoprire l'intero volto e, in questo contesto, anche Arlecchina è rappresentata con l'abito tipico dell'amante di Arlecchino, ovvero a triangoli variopinti e con la maschera nera sul volto che, però, le ricopre solo gli occhi. Ai lati, vi sono altri personaggi della *Comédie Italienne*, come il Dottore e Mezzetino⁷⁵.

Infine, un'altra opera di particolare importanza per l'artista francese fu *Une scène de la Comédie Italienne*, realizzata nel 1730. Anche in questo caso, i personaggi sono inseriti in un paesaggio arcadico, ma particolare importanza assumono due attori presenti nella composizione. Da una parte si trova, infatti, un Arlecchino la cui iconografia esula da quella tipica incontrata finora, poiché il vestito che indossa non ha i caratteristici triangoli variopinti, ma delle linee verticali colorate sulla casacca e dei rombi lungo tutto il resto del vestito, mentre la maschera nera copre, come al solito, tutto il viso. Dalla parte opposta ad Arlecchino, si trova una figura che finora si era incontrata solo nell'opera di Bonnat, *Polichinelle*, il corrispettivo francese dell'italiano Pulcinella, che presenta la tipica pancia sul davanti e la gobba sul retro, ed un cappello a cono, che richiama quello della maschera italiana, anche se, in questo caso, il costume di *Polichinelle* non è colorato, come si era visto nelle rappresentazioni di Bonnat, ma è bianco, come quello vero e proprio di Pulcinella⁷⁶.

Questo personaggio rappresenta, quindi, una commistione dello stile italiano e di quello francese, con il tipico biancore dell'abito di Pulcinella, ma le forme dell'abito di *Polichinelle*.

⁷⁵ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 38-41; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 75-86; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 165-189.

⁷⁶ Bragaglia, *Pulcinella*, cit., p. 53; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 26-29; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 152-163.

2.3.5. Luigi Riccoboni

Luigi Riccoboni fu il famoso capocomico di una compagnia teatrale italiana giunta a Parigi nel 1716, anno nel quale la Comédie Italienne riprese gli spettacoli grazie al Duca d'Orleans, dopo la chiusura nel 1697, per ordinanza del re⁷⁷.

Nel 1730 Riccoboni pubblicò la sua seconda edizione de l'Histoire du Théâtre Italien, a seguito di quella del 1728, con diciassette incisioni raffiguranti i principali personaggi della Commedia dell'Arte⁷⁸.

L'autore delle incisioni fu François Joullain, allievo di Gillot, mentre i disegni furono realizzati da Charles-Antoine Cypel, conosciuto anche per la sua abilità come scrittore di commedie. I personaggi raffigurati indossano i tipici costumi dell'iconologia del tempo, soprattutto quelli di Arlecchino e Pierrot che si ritroveranno anche nelle opere di Gillot e Watteau⁷⁹.

La particolarità di questi disegni sta nel fatto che Joullain creò due diverse versioni di ciascun personaggio, quella antica e quella moderna. *L'Habit d'Arlequin Ancien*, per esempio, è ripreso dalla descrizione contenuta in uno scritto di Tristano Martinelli, ed ha ancora un vestito con le pezze colorate cucite sopra ed una maschera che ricopre solo mezzo volto. *L'Habit d'Arlequin Moderne* rirpende, invece, la tradizione di Gillot e Watteau, con un abito a losanghe colorate che fanno già parte della texture del tessuto ed una maschera che ricopre tutto il volto⁸⁰.

⁷⁷ Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 295; Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p.26; Taviani, Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 210-240; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 224-281.

⁷⁸ Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., pp. 61-78; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 257.

⁷⁹ Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 257.

⁸⁰ Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., pp. 61-62; Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 258-259; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1524761&partId=1&people=110010&peoA=110010-1-2&page=1, in data 08/02/2016; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1524763&partId=1&searchText=Riccoboni&page=1, in data 08/02/2016.

L'Habit de Polichinel Napoléon riprende la tradizione iconografica della maschera napoletana, con abiti lunghi e larghi, gorgiera e tradizionale cappello a cono, nonché la maschera dal naso adunco calata sul volto⁸¹.

Infine *L'Habit de Pierrot* rappresenta un attore con addosso un camicione e dei pantaloni larghi, con dei bottoncini che chiudono la parte superiore sul davanti, un berretto in testa e una gorgiera al collo. Questa iconografia rispecchia quella che si è ritrovata nelle opere di Gillot, Watteau e Lancret, ad indicare come l'iconografia del tempo fosse ormai omologata per il personaggio rappresentato. Solo successivamente, come si vedrà, l'abito che introdurrà Deburau diventerà molto più ampio, con dei grandi bottoni sul davanti, mentre scompariranno berretto e gorgiera che libereranno l'attore e permetteranno una maggiore libertà di movimento⁸².

2.3.6. Giovanni Domenico Ferretti

Una particolare menzione la merita Giovanni Domenico Ferretti, pittore fiorentino del periodo rococò che, nella sua carriera matura, si ispirò alla pittura di genere, scegliendo come soggetto un protagonista indiscusso della Commedia dell'Arte, Arlecchino, proprio per la sua passione per il mondo teatrale, nata dalla frequentazione dell'Accademia del Vangelista, confraternita fiorentina che si occupava, appunto, di teatro⁸³.

Proprio per questo suo interesse, Ferretti si appassionò e realizzò il ciclo delle *Arlecchinate*, anche grazie alla committenza ottenuta, nella seconda metà del Settecento, della famiglia senese dei Sansedoni, amanti del teatro e

⁸¹ Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., p. 75; <http://www.britishmuseum.org/>, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1524786&partId=1&searchText=Riccoboni&page=1, in data 08/02/2016.

⁸² *ivi*, p. 78; <http://www.britishmuseum.org/>, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1524791&partId=1&searchText=Riccoboni&page=1, in data 08/02/2016.

⁸³ *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. G. Zorzi, A. M. Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975; Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1969; Del Lungo, Isidoro, *Florentia: uomini e cose del Quattrocento*, Editore G. Barbèra, 1897; Baldassarri, Francesca, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002.

della Commedia dell'Arte, che vollero affrescare il palazzo di famiglia nella città di Siena⁸⁴.

Due sue opere particolarmente rilevanti furono *Arlecchino gran signore* e *Arlecchino contadino*. In *Arlecchino gran signore*, del 1720, il protagonista indossa un abito a triangoli colorati, maschera nera e *batocio* appeso alla cinta. La maschera è accompagnata dalla sua consorte, Arlecchina, anch'ella con addosso un abito variopinto, a richiamare quello dello stesso Arlecchino, come si era già visto nell'opera di Lancret. I due sono colti in una passeggiata spensierata in mezzo alla campagna.

In *Arlecchino contadino*, invece, la maschera della Commedia dell'Arte indossa il suo solito vestito multicolore, coperto da un mantello bianco e stringe tra le mani un cesto di frutti e fiori, mentre una donna dall'abito bianco lo accompagna nel cammino, accarezzandogli il viso coperto dalla maschera nera⁸⁵.

2.3.7. Giandomenico Tiepolo

Se Ferretti si dedicò alle *Arlecchinate*, un altro artista del Settecento, maestro veneziano e figlio d'arte, si dedicò, invece, al personaggio di Pulcinella.

Giandomenico Tiepolo, nato nel 1727 a Venezia, era figlio del famoso Giambattista Tiepolo, nel quale studio lavorò per molti anni, prima di passare sotto l'ala di Pietro Longhi e dello zio Francesco Guardi⁸⁶.

Fu proprio nello studio del padre che Giandomenico vide alcuni disegni ed incisioni riguardanti il personaggio e decise, quindi, di dedicarsi alla realizzazione di un album in folio sciolti per narrare la biografia della maschera di Pulcinella. Il personaggio napoletano della Commedia dell'Arte

⁸⁴ Sottili, Francesco, *Le "Arlecchinate" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, in <<Paragone>>, LIX, 703, n. 81, settembre 2008, pp. 32-54.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Muneratti, Giovanni, Esposito, Mario, Luise, Luca. *Mirano Terra dei Tiepolo. I Tiepolo nel territorio di Mirano*, Centro Studi Documentazione Tiepolo, Comune di Mirano, 2007; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea, cit.*, pp. 60-76; Gealt, Adelheid, *Domenico Tiepolo, I disegni di Pulcinella*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

era diventato familiare a Tiepolo poichè la maschera aveva raggiunto l'apice della popolarità proprio nel Settecento⁸⁷.

In più a Venezia si erano diffuse da tempo le stampe di Callot e di Pietro Leone Ghezzi, caricaturista romano, ai quali lo stesso Tiepolo si ispirò per alcune delle sue opere. Tiepolo, infatti, utilizzò le incisioni del passato e tutti gli studi compiuti nello studio del padre su animali, oggetti, persone, inserendoli nei disegni di Pulcinella, senza inventando elementi nuovi ma reinterpretando quelli già studiati⁸⁸.

L'album si intitola *Divertimento per li Regazzi* ed è costituito da 104 disegni a penna ed inchiostro acquerellato nero e marrone che descrivono l'intera vita di Pulcinella, dalla nascita alla morte. Pulcinella, oltre ad essere un personaggio teatrale comico che, nelle opere di Tiepolo, assume ruoli diversi, rappresenta anche lo specchio stesso di tutta l'intera umanità⁸⁹.

La raccolta fu esposta per la prima e ultima volta quasi interamente – i disegni esposti erano centotré su centoquattro – nel 1921 al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Da quel momento in poi la raccolta venne sciolta e i fogli venduti singolarmente, come accadde per altre raccolte di epoche successive, come quelle di Umberto Brunelleschi che verranno abalizzate nei paragrafi seguenti. Questo fatto portò inevitabilmente alla perdita di omogeneità e di insieme della raccolta, nella quale Tiepolo, utilizzando un soggetto singolo ed una tecnica pittorica limitata, indagava le potenzialità dell'invenzione, la quale poteva così diventare illimitata⁹⁰.

Il primo disegno che si incontra nella raccolta – che in realtà non ha un ordine logico prestabilito, ma è ha la possibilità di essere interpretata in un'infinità di modi possibili, secondo quella che era l'idea di Tiepolo – è il *Frontespizio*. Esso ritrae la figura di Pulcinella di spalle, di fronte ad una

⁸⁷ Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 14.

⁸⁸ Anche Gillot e Watteau utilizzavano questo metodo di creazione, riproducendo in opere successive elementi già studiati negli anni precedenti e riproposti sulle tele con un nuovo significato. *ivi*, pp. 13-22; Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp. 259-273; Guardenti, pp. 272.

⁸⁹ Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 15; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 60-76.

⁹⁰ Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., pp. 13-14.

sorte di monumento funebre, interpretabile come una tomba, un altare o addirittura un palcoscenico. Questo blocco di pietra o marmo riporta un'iscrizione sulla parte frontale, che corrisponde al titolo della raccolta: *Divertimento per li Regazzi*. In un certo senso questa rappresentazione segna l'inizio e la fine, come sarà per l'intera narrazione della vita di Pulcinella, dalla sua nascita, alla morte e alla resurrezione. Il personaggio di Pulcinella in questo disegno si ricollega iconograficamente a quelli raffigurati negli affreschi di Villa Zianigo e ad altri disegni sullo stesso soggetto di Giandomenico e del padre Giambattista, per quell'attitudine del pittore in questione di riutilizzare studi ed elaborazioni già create nel passato, senza attingere al repertorio della tradizione precedente⁹¹.

Il secondo foglio si intitola *Pulcinella nasce da un uovo di tacchino* e rappresenta la maschera napoletana che viene al mondo da un uovo esageratamente grande posto al centro di una stalla, in un nido di paglia. La presenza della stalla indica, infatti, le sue origini contadine, mentre la sua nascita da un uovo di tacchino ne richiama l'origine mitica, oltre che il forte legame con i pennuti. L'uovo rotto, sopra il quale sta covando una tacchina, lascia intravedere un piccolo Pulcinella con una camicia bianca e una maschera con il naso adunco, tipico dell'iconografia del personaggio. Attorno ad esso, vi sono altri nove Pulcinella adulti e la nonna Pulcinella, tutti identici, che stanno assistendo alla nascita, così come il tacchino che, in disparte, alla sinistra del disegno, fa una ruota in segno di gioia⁹².

Nel terzo foglio, intitolato *Pulcinella impara a camminare*, si vede il piccolo Pulcinella sta sta imparando a camminare, con l'aiuto della madre, la quale tiene fra le mani un uccellino svolazzante, per spingerlo a muovere i primi passi⁹³.

Anche in tutti gli altri fogli successivi, si vede un gruppo di Pulcinella tutti identici, ma di età diverse, che assiste alle attività del piccolo Pulcinella.

⁹¹ *ivi*, pp. 13-26.

⁹² Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 61; Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 28.

⁹³ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 61-62.

Pulcinella viene iscritto a scuola, La famiglia di Pulcinella a cena, Il plotone d'esecuzione, L'impiccagione di Pulcinella, Pulcinella risorge dalla tomba rappresentano tutti momenti della vita di quel Pulcinella nato dall'uovo di tacchino e così assomigliante agli altri protagonisti dei disegni, quasi ad indicare come non si stia parlando di un singolo Pulcinella, ma di un Pulcinella qualsiasi, che si può incontrare in qualsiasi uomo⁹⁴.

Ne *Il plotone d'esecuzione* si può ritrovare anche un riferimento al tema del carnevale: era, infatti, consuetudine rappresentare nelle piazze della città di Venezia, durante le festività carnevalesche, dei piccoli teatrini nei quali si mettevano in scena finte esecuzioni. Tuttavia, la crudeltà e i dettagli con i quali vengono rappresentati i personaggi potrebbero quasi portare ad interpretare il disegno come una rappresentazione delle oscenità che stavano avvenendo in quel periodo di dominazione francese prima e austro-ungarica poi nella città lagunare⁹⁵.

Questo album realizzato da Tiepolo nel 1797, all'età di settant'anni, nacque infatti come racconto biografico mitico di Pulcinella, ma nel corso della realizzazione, vide anche l'inserimento di eventi che accaddero nel contesto storico di Venezia di quel tempo ed eventi religiosi. All'epoca, infatti, le truppe francesi occuparono la città, guidati da Napoleone, per poi lasciarla in balia dell'Impero austro-ungarico una volta saccheggiata. Tiepolo rappresentò le varie fasi della lotta al potere sempre attraverso la figura di Pulcinella, una volta nei panni di Napoleone, un'altra in quelli di un commilitone, un'altra ancora nei panni del nemico o di una fanciulla piangente. Introdusse poi alcuni simboli che richiamavano i personaggi della realtà: le code di gallo indicavano, infatti, il gallo simbolo della Francia, il personaggio in groppa ad un asino è appunto quello di Napoleone. Inoltre, la rappresentazione della nascita di Pulcinella in una stalla, indicava il fatto che egli fosse figlio di un padre che non lo aveva concepito ed una madre che non lo aveva portato in grembo, che in un

⁹⁴ *ivi*, p. 64; Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella, cit.*, pp. 62,166,168,178.

⁹⁵ Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella, cit.*, pp. 62 e 178.

disegno fosse seduto ad una tavola circondato con amici e in quello successivo fosse rappresentato appeso ad una croce, rimandava alla figura di Gesù Cristo, sottolineandone l'aspetto religioso⁹⁶.

Infine, va sottolineato anche l'aspetto carnevalesco della storia e l'importanza dell'anno di realizzazione dell'album: è, infatti, vero che Venezia nel Settecento divenne la capitale del carnevale, che durava solitamente sei mesi, e che una gran parte della popolazione si nascondeva dietro le maschere della Commedia dell'Arte, Arlecchino, Colombina, Pantalone, ma soprattutto Pulcinella, la maschera più popolare e per questo entrata nel repertorio di molti artisti dell'epoca. Ma proprio sul finire del XVIII secolo vanno ricordati i provvedimenti presi da Napoleone per l'abolizione di qualsiasi tipo di festeggiamento in maschera e rappresentazione teatrale, a causa del rischio di mascheramenti da parte di spie nemiche, che avrebbero potuto minare il potere politico e militare di Napoleone⁹⁷.

Pulcinella, ironico e scettico riguardo ai cambiamenti di potere del mondo, reagiva a questi con la sua ambiguità, la sua doppiezza, l'innaferrabilità e la sua beffardaggine.

La maschera di Pulcinella divenne anche il soggetto degli affreschi presso la villa della famiglia Tiepolo a Zianigo, città natale del pittore, in provincia di Venezia. Essi furono realizzati fra il 1759 e il 1797 e sono conservati al museo Ca' Rezzonico di Venezia. In questi affreschi, come nei due *Trionfi di Pulcinella* a Roma e a Copenhagen, Pulcinella appare come una maschera spensierata e frivola, dedita ai piaceri, al cibo, al vino e all'amore⁹⁸.

⁹⁶ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 68; Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 18.

⁹⁷ Fano, *Le maschere italiane*, cit., pp. 77-109; Meldolesi, Claudio, Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, Biblioteca universale Laterza, n.346; Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 70-71; Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 18.

⁹⁸ Mariuz, Adriano, Pedrocchi, Filippo, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Venezia, Marsilio, Musei civici veneziani, 2004; Gealt, *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, cit., p. 15; <http://www.smk.dk/en/>, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/giovanni-domenico-tiepolo-the-triumph-of-pulcinella/>, in data 07/02/2016.

2.3.8. Francisco Goya

Francisco Goya fu un pittore spagnolo vissuto a cavallo tra Settecento e Ottocento, ricordato per le sue grandi tele a carattere religioso, i suoi ritratti di corte e le opere che ritrassero alcuni momenti salienti della guerra per l'indipendenza spagnola⁹⁹.

Sconosciuto a molti è, invece, l'interesse che ebbe per il mondo teatrale, come altri artisti del Settecento e che riversò in una tela del 1793, intitolata *Los comicos ambulantes* e conservata al Museo del Prado di Madrid¹⁰⁰.

Negli ultimi mesi del 1792 Goya, infatti, venne colpito da una misteriosa malattia che lo lasciò sordo per il resto della vita e cambiò il suo approccio all'arte e alle relazioni interpersonali. Durante la sua lunga convalescenza, che durò quasi un anno, Goya dipinse alcune *cosillas*, come l'artista stesso le definì. Tra queste ci furono alcuni piccoli dipinti su latta che l'artista presentò all'Accademia di San Fernando nel gennaio 1794, tra i quali appunto *Los comicos ambulantes*¹⁰¹.

La scena presenta alcuni personaggi della Commedia dell'Arte sopra un palcoscenico, circondato da una folla di persone ed immerso in un paesaggio all'aperto. I personaggi sulla scena sono Arlecchino, Colombina, Pantalone, un nano vestito da militare e un aristocratico. Arlecchino rispecchia l'iconologia classica della maschera nel Settecento, con una calzamaglia a losanghe colorate, blu, gialle e rosse ed una maschera nera che gli copre tutto il volto, colto nell'atto di destreggiarsi come giocoliere con due bicchieri di vino rosso, tenuti in bilico sopra le mani e un altro oggetto sopra la testa. Anche Colombina rispecchia l'iconografia della

⁹⁹ Bozal, Valeriano, *Francisco Goya. Vida y obra*, Madrid, TF Editores, 2005; Mena Marqués, Manuela B., *Comicos ambulantes*, in Mena Marqués, Manuela B., Maurer, Gudrun, *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 130-136; Calvo Serraller, Francisco, *Goya. Obra pitorica*, Barcelona, Ramdon House Mondadori, 2009; Maurer, Gudrun, *Goya: lo bello y lo recòndito*, in Mena Marqués, Manuela B., *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 392-395.

¹⁰⁰ <https://www.museodelprado.es/>, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-comicos-ambulantes/e5dfegai-eb6a-4fa5-a138-d22c042f5b4e?searchid=7340046b-804d-5728-6ebd-02605d1a4099>, in data 30/01/2016.

¹⁰¹ Bozal, *Francisco Goya. Vida y obra*, cit., pp. 116-117; Mena Marqués, *Comicos ambulantes*, cit., pp. 130-136; Calvo Serraller, *Goya. Obra pitorica*, cit., p. 152; Maurer, *Goya: lo bello y lo recòndito*, cit., pp. 392-395; Mena Marqués, *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, cit., pp. 55 e 409.

maschera, con un vestito lungo e femminile, bianco e blu e dei fiori decorativi tra i capelli. Pantalone indossa, invece, un abito di colore verde militare, con dei grandi bottoni neri sul davanti, un berretto ed una maschera dal naso prorompente sul volto, che ricorda molto il vestito dei rivoluzionari francesi. Il nano, vestito da militare francese, con la divisa e il cappello bicorno in testa, sta danzando, stringendo tra le mani una bottiglia di vino ed un bicchiere, mentre l'aristocratico dietro di lui, vestito con la moda dell'antico regime, sta prendendo la mano della bella Colombina, che viene trattenuta da Pantalone. Come spesso accade, si scorge un volto che sbuca dietro le quinte, che osserva la rappresentazione teatrale della sua compagnia di comici. Particolare, in quest'opera, è la scritta che troneggia davanti al palcoscenico, su un cartello sostenuto da tre maschere teatrali: *ALEC MEN*. L'iscrizione può essere interpretata come *Alegoria Menandrea*, associata alle opere naturalistiche della Commedia dell'Arte o come *Alegoria Menipea*, come espressione del cambiamento, l'instabilità e la mutevolezza della vita che mostra la scena stessa e che si rifà alla filosofia di Menipo¹⁰².

¹⁰² *ibidem*.

CAPITOLO TERZO

Iconografia e iconologia nell'Ottocento: un nuovo modo di interpretare le maschere dell'Arte e del carnevale

Conclusasi definitivamente la stagione teatrale della Commedia dell'Arte con la soppressione da parte di Napoleone nel 1779 e lentamente scomparsa anche dai palcoscenici di nicchia, essa rimase nel silenzio per tutta la prima metà del XIX secolo. Dalla seconda metà del XIX secolo i personaggi della Commedia dell'Arte furono ripresi, al di fuori del loro contesto naturale, da romanzieri e poeti romantici, tra cui Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, e Georges Sand, per esprimere concetti di tragico sentimentalismo e disillusione. Allo stesso tempo, le maschere più popolari in Francia, come il malinconico Pierrot, il truffaldino Arlecchino e Pulcinella il ciarlatano, continuarono ad apparire nei teatri di *veudeville*¹, nelle pantomime di strada, nel circo e in altri contesti pubblici. Sempre nell'Ottocento, si assistette al dilagare dei personaggi e delle situazioni della Commedia dell'Arte anche in altri generi artistici come, per esempio, nella musica, nella letteratura e spesso nel circo e nei balletti².

Da tutti questi settori, gli artisti dell'Ottocento trassero la maggior ispirazione per le loro opere: fu così che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, con lo svilupparsi delle nuove correnti artistiche dell'arte moderna, alcuni pittori tra cui Honorè Daumier, Edouard Manet, Edgar Degas, Giuseppe De Nittis, Paul Cézanne, Georges Seurat e James Ensor furono ispirati da questo mondo teatrale e lo riprodussero in maniera dettagliata nelle loro opere, interpretando, secondo nuovi stili pittorici che stavano nascendo, la Commedia dell'Arte e i personaggi che, a poco a poco, assunsero nuovi significati, accanto al loro semplice ruolo di attori di teatro.

¹ D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1967.

² Duchartre, *The Italian Comedy*, cit., p.21.

3.1. Il realismo di Honoré Daumier

Honoré Daumier è conosciuto per essere uno dei maggiori esponenti della corrente del realismo francese: questo movimento cercò di rappresentare la vera condizione di vita delle classi lavoratrici, dal contadino al macellaio, dai vagabondi agli avvocati, con le loro difficoltà e i loro problemi sociali nella Francia del XIX secolo, attraverso dipinti, stampe, incisioni e caricature che ne rappresentassero la realtà del tempo, quella segnata dalle tre grandi rivoluzioni dell'Ottocento, del 1830, del 1848 e del 1870, come una sorta di *comédie humaine*³.

L'artista francese fu da sempre interessato al mondo dei poveri e degli emarginati ma, soprattutto, al mondo del teatro e della commedia, con i suoi interpreti e i suoi spettatori: la sua vicinanza a questo mondo può essere vista, infatti, in una chiave umanitaria, poiché le sue opere sono tutte contrassegnate da un'attenzione verso questo universo di disagiati che egli voleva rappresentare e far conoscere alla Francia intera⁴.

Daumier rappresentò questi personaggi e il loro lavoro per mettere in scena la difficoltà di attori, contadini, vagabondi, lavandaie del tempo intenti nel districarsi in quel mondo così duro e povero alla ricerca di un qualche riscontro economico che potesse migliorare le proprie condizioni di vita. Daumier si dedicò inoltre alla rappresentazione della satira politica, con litografie e incisioni che criticavano ed accusavano il potere del re Luigi Filippo e di tutti i personaggi eminenti che vi stavano dietro e che costituivano l'apparato legislativo, giudiziario e burocratico della società borghese⁵.

³ Barzini, Luigi, *L'opera completa di Daumier*, Milano, Rizzoli Editore, 1971; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 35-36. Un altro grande interprete della vita culturale e artistica della Francia ottocentesca, Eugène Viollet-Le-Duc, utilizzò queste parole per descrivere la pittura di Daumier: «Daumier è il pittore del popolo. Di questo mondo, in cui la vita scorre nella penombra, se non nell'oscurità totale, Daumier ha saputo scoprire il lato vitale, riflessivo, umano! - e grande, di conseguenza, per noi altri, esseri umani. Non è umile o sfrontato, non borioso o piatto ... E' umano: non trovo altre parole per esprimere ciò che penso.» in Viollet-Le-Duc, Eugene, *Daumier*, in <<Le XIXe Siècle>>, 1878.

⁴ Barzini, *L'opera completa di Daumier*, cit., pp. 8-9.

⁵ *ivi*, pp. 5-9; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 35-36.

Soffermandosi sul tema teatrale delle opere di Daumier, è importante sottolineare come, da quando gli attori della Commedia Italiana rientrarono a Parigi, dopo l'espulsione di Luigi XIV, il mondo delle rappresentazioni teatrali iniziò un periodo di decadenza, fino alla scomparsa del genere della Commedia, che rimase in vita solo in alcuni circoli periferici delle città o nelle tele dipinte dai grandi artisti dei secoli passati. Anche per Daumier, la passione per *l'Opéra-Comique*, fatta di maschere e interpreti della Commedia dell'Arte, era molto limitata, in favore delle commedie più realistiche di Molière⁶.

Tuttavia, alcune opere dell'artista hanno come soggetto un personaggio chiave del teatro francese, Pierrot, che il pittore realizzò come figura vera e propria del teatro, cogliendone però gli aspetti più profondi della sua vita di attore.

Le opere più rilevanti che Daumier dipinse furono *Tête de paille* (*Pierrot*), del 1870, *Sur la scène*, del 1870-73 e *Pierrot jouant de la Mandoline*, del 1873.

L'opera intitolata *Tête de paille* (*Pierrot*), del 1870, è uno studio per una successiva opera realizzata dall'artista con lo stesso soggetto ma che, in realtà, si discosta molto da quest'ultima, ed è un *pendant* dell'altra *Tête de paille* (*Tête de Pasquin*), realizzata qualche anno prima. Il volto del personaggio rappresentato è quello della maschera comica del teatro francese, Pierrot, in origine il Pedrolino italiano. L'iconografia rispecchia, in generale, quella dei secoli precedenti, con una calotta bianca posta sul capo, il volto ricoperto dalla biacca e il tipico gorgiere cinquecentesco della maschera⁷.

Sur la scène risale, invece, al 1870-73, ed ha come protagonisti, sopra al palcoscenico, i personaggi del Dottore e di Pierrot. In quest'opera risulta difficile analizzare l'iconografia esatta dei personaggi, vista la pittura molto sommaria e veloce di Daumier, ma sono comunque interpretabili alcune

⁶ Barzini, *L'opera completa di Daumier, cit.*, p. 8.

⁷ *ivi*, pp. 104 e 112, www.daumier-register.org, <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=7224>, in data 04/01/2016.

caratteristiche che ricordano allo spettatore i due comici della Commedia Italiana⁸.

Pierrot jouant de la Mandoline fu, invece, uno degli ultimi dipinti di Daumier. Particolarmente ricco di colori e di tonalità marroni e oro, il protagonista del dipinto, Pierrot, è ritratto nell'atto di suonare una chitarra. La melodia proveniente dalla chitarra sembra diffondersi in tutto il dipinto, in un insieme di pennellate decise, brevi e vorticose, che potrebbe sembrar preannunciare quella che, di lì a poco, sarà classificata sotto la corrente dell'impressionismo, anche se Daumier non fu mai accomunato ai pittori di questa corrente proprio per la sua avversione alla pittura di paesaggi *en plein air*, e la sua predilezione ad una pittura più decisa, rapida e della realtà ricordata, non osservata e riportata sulla tela direttamente⁹.

3.2. L'impressionismo e i personaggi della Commedia dell'Arte

Come il realismo, anche l'impressionismo, nato attorno agli anni sessanta dell'Ottocento, fu un movimento che per molti aspetti si interessò alla realtà quotidiana della Francia di fine secolo, ma si differenziò dal realismo principalmente per l'esclusione di quella parte di problemi riguardanti il popolo più sfortunato, per dedicarsi alla rappresentazione della realtà negli aspetti più gradevoli e divertenti¹⁰.

L'impressionismo avversava l'arte accademica dei *Salòn* ufficiali, si dedicava alla realtà, ma preferiva escludere i soggetti, in favore del paesaggio e della natura morta, con una pittura *en plein air*, con uno studio delle ombre e dei colori complementari, anche se vi furono alcune eccezioni sui soggetti¹¹.

Parte della pittura impressionista *en plein air* fu poi dedicata agli spazi urbani, dai *Cafè* alle strade, dalle piazze ai teatri, nei quali spesso avevano luogo spettacoli di commedie, anche sottoforma di balletti, che si rifacevano

⁸ Barzini, *L'opera completa di Daumier*, cit., p. 113; [www.daumier-register.org](http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=7230), <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=7230>, in data 07/01/2016.

⁹ Barzini, *L'opera completa di Daumier*, cit., pp. 5-9 e 113; [www.daumier-register.org](http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=7240), <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=7240>, in data 04/01/2016.

¹⁰ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 41-46.

¹¹ *ivi*, p. 42.

ai copioni della cosiddetta Commedia dell'Arte, e prevedevano quindi la presenza sul palcoscenico di ballerini e ballerine nelle vesti dei personaggi della Commedia italiana o feste in ballo mascherate che utilizzavano l'utilizzo di maschere e costumi.

Va sottolineato come gli artisti presi in esame, ovvero quelli che realizzarono opere con soggetti appartenenti al mondo della Commedia dell'Arte, furono tre eccezioni nel mondo dell'impressionismo. Questi ultimi ne utilizzarono lo stile e la tecnica, ma se ne discostarono sempre o solo nella loro carriera matura, per quanto riguarda la pittura *en plein air* di paesaggio. Gli artisti in questione furono Edouard Manet, precursore dell'impressionismo, Edgar Degas, che si dedicò prevalentemente alla rappresentazione di corse di cavalli e di balletti e Pierre-Auguste Renoir, che dagli anni Ottanta si allontanò dalla pittura impressionista dedicandosi per lo più ai ritratti¹².

3.2.1. Edouard Manet e la satira politica

Edouard Manet, nacque a Parigi nel 1832 e morì nella stessa città nel 1883. È considerato uno dei più grandi pittori pre-impressionisti e uno dei primi ad aver riscoperto e riutilizzato la pittura *en plein air*. Egli, tuttavia, non volle mai essere identificato come un pittore impressionista e cercò sempre di essere ammesso ai *Salòn* per vie ufficiali¹³.

Accanto alla sua pittura di paesaggio *en plein air*, che era ciò che lo accomunava ai pittori impressionisti, Manet è spesso ricordato anche per la sua vena satirica e talvolta polemica nei confronti della società francese di fine secolo: nel 1874, l'artista presentò alla giuria del *Salòn* tre tele, di cui due furono rifiutate, e un acquerello, intitolato *Polichinelle*, accettato ed esposto nello stesso anno assieme ad un'altra tela¹⁴.

¹² Renoir, Jean, *Renoir mio padre*, Garzanti Editore, 1995.

¹³ *Manet inventeur du Moderne*, catalogo della mostra a cura di AA.VV. (Paris, 5 avril - 3 juillet 2011), Paris, Editions Gallimard, 2011; Venturi, Marcello, *L'opera completa di Manet*, Milano, Rizzoli Editore, 1967; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 41-4 e 52-54.

¹⁴ Venturi, *L'opera completa di Manet*, cit., p. 84.

L'opera di Manet si rifà alla tradizione della Commedia dell'Arte, anche se il personaggio di Pulcinella è interpretato in una chiave moderna: l'acquerello ha come soggetto il *Polichinelle* francese, che si differenzia da quello italiano per il costume coloratissimo, la doppia gobba e un particolare copricapo¹⁵.

Nell'opera di Manet, il *Polichinelle* si rifà ad un'altra tela presentata anch'essa al *Salòn* dello stesso anno, ma rifiutata, *Bal masqué à l'opéra, avec Polichinelle*, realizzato proprio dopo l'incendio che aveva distrutto il teatro. Manet aveva realizzato alcuni schizzi preparatori durante l'esecuzione dello spettacolo, ma la versione finale del dipinto fu realizzata nel suo atelier, con l'aiuto di alcuni amici che posarono per lui¹⁶.

In quest'ultimo dipinto, un *Polichinelle* compare di spalle nella parte sinistra della tela, assieme ad altri personaggi in maschera che spiccano tra gli uomini e le donne, vestiti di nero. Nella tela a olio, in cui compare da solo, il viso di *Polichenelle* costituisce, invece, il ritratto di una persona, in particolare il pittore Edmond André, che posò per Manet. L'iconografia dell'opera si rifà alla tradizione francese di *Polichinelle*, con il costume colorato di verde, giallo e rosso, ma non smentisce una certa somiglianza con *l'Indifférent* di Watteau, soprattutto nella postura del soggetto¹⁷.

Nella tela di Manet, il braccio sinistro del personaggio è sollevato, l'altro è stesso lungo il corpo, mentre le gambe sono incrociate una di fronte all'altra, quasi a simulare un passo di danza, come nell'opera di Watteau¹⁸.

Un'altra tela, che rappresenta sempre *Polichinelle* nella stessa posa di quella precedente, ha il volto del neo-eletto presidente conservatore della Terza Repubblica, Patrice de Mac-Mahon, il generale che diresse le sanguinose rappresaglie contro la Comune di Parigi nel maggio 1871¹⁹.

¹⁵ Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*, cit., p. 29.

¹⁶ www.nga.gov, <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg90/gg90-61246.html>, in data 10/01/2016.

¹⁷ Venturi, *L'opera completa di Manet*, cit., p. 103; www.culture.gouv.fr, http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=000PE002926, in data 10/01/2016.

¹⁸ *ibidem*.

¹⁹ *Manet inventeur du Moderne*, cit., p. 41-69; www.dia.org, <http://www.dia.org/object-info/ae4a834e-86b8-4cd9-93b9-3d264115bb8c.aspx?position=15>, in data 04/01/2016; www.nga.gov, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.71557.html>, in data 04/01/2016.

Manet aveva pianificato, infatti, una grande edizione della sua litografia, che doveva essere distribuita nel giornale liberale *Le Temps*, ma la polizia distrusse tutte le copie stampate per tale scopo: quella di Manet era, infatti, un'accusa sia verso il presidente della Terza Repubblica per i sanguinosi atti di repressione sia per quell'attitudine filo-monarchica che voleva reprimere i nascenti ideali repubblicani²⁰.

Nella parte inferiore della litografia vi è una frase creata appositamente del poeta e scrittore francese Théodore de Banville, come descrizione del personaggio della Commedia rappresentato, ma anche del soggetto che interpretava il personaggio²¹:

*«Feroce et rose avec du feu dans sa prunelle, /
Effronte, saoul, divin, c'est lui Polichinelle!²²»*

3.2.2. Edgar Degas e l'Arlecchino nella danza

Un altro artista francese di fine Ottocento, anch'egli collegato alla corrente dell'impressionismo, anche se non in maniera così evidente e rivoluzionaria, fu Edgar Degas. Accanto alle sue opere più conosciute, è famoso per aver lasciato testimonianza del mondo delle maschere della Commedia dell'Arte in alcune opere raffiguranti balletti, in particolare le ballerine dell'*Opéra*. Come già accennato in precedenza, infatti, la Commedia Italiana e le maschere a essa associate avevano ispirato buona parte della tradizione dei balletti, per i quali Degas nutriva una forte attrazione e stima, e che era solito rappresentare nelle sue opere d'arte²³.

²⁰ *Manet inventeur du Moderne, cit.*, p. 41-69.

²¹ Siciliano, Italo, *Dal romanticismo al simbolismo. Théodore de Banville, poeta, commediografo, prosatore*, Torino, Fratelli Bocca, 1927.

²² "Feroce e rosa, con due fiamme negli occhi, sfrontato, ubriaco, divino, è lui Polichinelle!" [www.dia.org](http://www.dia.org/object-info/ae4a834e-86b8-4cd9-93b9-3d264115bb8c.aspx?position=15), <http://www.dia.org/object-info/ae4a834e-86b8-4cd9-93b9-3d264115bb8c.aspx?position=15>, in data 04/01/2016; [www.nga.gov](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.71557.html), <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.71557.html>, in data 04/01/2016.

²³ *Degas*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 février - 16 mai 1988 ; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 16 juin - 28 août 1988 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre - 8 janvier 1989), Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989; *Degas. Classico e moderno*, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti (Roma, Complesso del Vittoriano, 1 ottobre 2004 - 1 febbraio 2005), Ginevra-Milano, Skira, 2004; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, p. 58.

I soggetti dei suoi quadri che trattarono la Commedia dell'Arte furono prevalentemente ballerine, accompagnate dalla figura di Arlecchino, o questa maschera isolata sul palcoscenico. Tra le sette opere dedicate a questo tema che meritano di essere citate in questa sede, vi sono *Arlequin et Colombine*, del 1884, conservato al Belvedere di Vienna, *Arlequin jaune*, del 1884, conservato presso la Fondation Bemberg di Tolosa²⁴, *Arlequin*, del 1885, della collezione Hart, *Arlequin*, del 1885, presso l'Art Institute di Chicago²⁵, *Arlequin et Colombine*, del 1886, conservato al Musée d'Orsay di Parigi²⁶, *Arlequin danse*, del 1890, conservato al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires²⁷.

Le opere furono realizzate seguendo dettagliatamente i costumi della Commedia dell'Arte e, in particolare, il personaggio di Arlecchino, che rispecchiava in tutto e per tutto la descrizione del Riccoboni del 1731:

«...des pièces rouges, bleues, jaunes et vertes... taillées en triangles, et disposées cote à cote de la tete aux pieds; un petit chapeau couvrant à peine le crane rasé; de petits escarpins sans talons, et un masque noir plat et sans yeux, qui ne permet de voir que par de minuscules ouvertures.»²⁸»

La scena dell'*Arlequin* della collezione Hart, secondo Lillian Browse²⁹, ricorda la commedia *Les Jumeaux de Bergame*, scritta nel 1982 per Jean-Pierre Claris de Florian e adattata al balletto per Charles Nutter e Louis Mérante, con musiche di Théodore de Lajarte, e vede come protagonisti due fratelli, arlecchini di Bergamo che, arrivati a Parigi, si innamorano della stessa donna e fanno a botte per contendersela³⁰.

Degas assistette alle prove del balletto a partire dal 1885 ma, esistendo un'altra opera con lo stesso soggetto e la stessa data, non è da escludere che

²⁴ <http://www.fondation-bemberg.fr/uk/home/home.asp>, in data 04/01/2016.

²⁵ www.artic.edu, http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/88370?search_no=28&index=64, in data 04/01/2016.

²⁶ www.musee-orsay.fr, http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi%5BxmlId%5D=001024&tx_damzoom_pi%5Bback%5D=it%2Fcollezioni%2Fcatalogo-delle-opere%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9, in data 04/01/2016.

²⁷ www.mnba.ar, <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/2707>, in data 04/01/2016.

²⁸ Riccoboni, Luigi, *Histoire du Theatre Italien*, Paris, 1731.

²⁹ Browse, Lillian, *Degas Dancers*, London, Faber and Faber, 1949.

³⁰ De Florian, Jean-Pierre Claris, *Les jumeaux de Bergame: Comédie en un acte et en prose*, Paris, 1782.

l'artista si sia ispirato ad un'altra commedia avente come protagonista Arlecchino.

Dal punto di vista iconografico, oltre all'accurata descrizione del Riccoboni, seguita alla lettera, l'Arlecchino di Degas è sempre accompagnato dal suo famoso *batocio*, simbolo dell'eterna lotta della maschera per conquistare l'amore o il denaro.

L'Arlequin jaune, quello del 1884 di Tolosa, ha come soggetto un personaggio femminile: la figura rappresentata è, infatti, Alice Biot, ballerina dell'*Opéra* che, sempre nell'ambito del balletto *Les Jumeaux de Bergame*, incarnava l'Arlecchino minore³¹.

Tuttavia, in quest'opera, l'iconografia di Arlecchino subì una variazione, cambiando il suo vestito che diventò di un unico colore, giallo, mentre mantenne il solito cappello in testa, la maschera nera calata sugli occhi e il *batocio* appeso alla cintura dei pantaloni.

Un'altra opera importante fu *Arlequin et Colombine* del 1884. Sul palcoscenico teatrale sono rappresentati due personaggi, Arlecchino e Colombine. Arlecchino indossa il costume a rombi gialli, blu e verdi, con la maschera nera sugli occhi e il *batocio* stretto nella mano destra, colto dell'atto di afferrare per un braccio Colombine, rappresentata come una ballerina, con un tutù azzurro e giallo e con delle calze azzurre, a richiamare i colori tipici dell'iconografia del vestito di Colombine³².

Arlequin et Colombine, del 1886 è, invece, custodito al Musée d'Orsay di Parigi. L'opera presenta dei colori molto più tenui rispetto alle altre finora analizzate ed anche la definizione del quadro risulta meno precisa rispetto agli altri personaggi. Arlecchino e Colombine sono inseriti in un paesaggio naturale, con delle montagne sullo sfondo. Colombine, con indosso un

³¹ Degas. *Classico e moderno*, cit., p. 277.

³² Tratto distintivo del suo personaggio fu l'abbigliamento, e i suoi costumi cambiarono nel corso dei secoli in base ai cambiamenti delle mode. Inizialmente, il costume era costituito da una sottana azzurra a balze, con un grembiule bianco e un corpetto, anch'esso bianco, ricoperto da una giacca rossa con rifiniture azzurre, mentre sul capo portava un fazzoletto fermato da un nastrino. In seguito, entrando a far parte della *Comédie Italienne* in Francia, i suoi abiti divennero più raffinati, rispecchiando il gusto della moda francese. Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 38-41; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 75-86.

vestito dalla gonna a tulle, è colta nell'atto di scappare, mentre un Arlecchino inginocchiato tenta di fermarla. Il personaggio di Arlecchino non indossa il solito vestito variopinto, ma una calzamaglia modulata sui toni del blu e del bianco³³.

Infine, nell'opera *Arlequin danse*, il personaggio di Degas è rappresentato con la solita iconografia della maschera della Commedia dell'Arte, con il vestito variopinto, ma in questo caso non porta nè la maschera nera nè il *batocio*, ma solo un cappello che gli ricade sul viso. Arlecchino è colto nell'atto di eseguire alcuni passi di danza, come se si stesse presentando al pubblico, mentre alle sue spalle vi sono tre ballerine, anch'esse danzanti³⁴.

Nelle opere di Degas, è evidente, quindi, l'intento impressionista di dar voce alla vita contemporanea, anche se in maniera diversa da tutti gli altri artisti. Degas, infatti, si dedicò raramente alla pittura di paesaggio, preferendo scene di interni, riguardanti appunto il mondo dello spettacolo e, talvolta, esterni con il tema delle corse dei cavalli³⁵.

I suoi Arlecchini e le sue Colombine rispecchiano l'iconografia e l'iconologia della maschera in età moderna viste, però, con uno sguardo impressionista, cioè colte nell'atto stesso della recita, dell'azione, proprio per quella tendenza della nuova corrente artistica di cogliere la realtà nell'attimo fuggente nel quale l'occhio la vede e la percepisce³⁶.

3.2.3. Pierre-Auguste Renoir

Pierre-Auguste Renoir fu, assieme a Claude Monet, l'iniziatore della corrente dell'impressionismo tra il 1869 e il 1874, quando i due si ritrovarono sulle rive della Senna per dedicarsi ad una pittura *en plein air*

³³ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, p. 58; www.musee-orsay.fr, http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi%5BxmlId%5D=001024&tx_damzoom_pi%5Bback%5D=it%2Fcollezioni%2Fcatalogo-delle-opere%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9, in data 04/01/2016.

³⁴ www.mnba.ar, <http://www.mnba.ar/coleccion/obra/2707>, in data 04/01/2016.

³⁵ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, p. 58.

³⁶ Bertone, Virginia, *Degas*, Milano, L'Unità, Elemond Arte, 1992; Russoli, Franco, Minervino, Fiorella, *L'opera completa di Degas*, Milano, Rizzoli Editore, 1970, *Classici dell'arte*, n.45; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, pp. 58-59.

che andasse contro le regole di *atelier* in uso fino a quel momento e che desse “un’impressione” visiva nell’immediato³⁷.

Tuttavia, già dal 1878 Renoir si allontanò dalla corrente impressionista, per avvicinarsi ad un classicismo puro e severo per alcuni anni e ritornare poi, in età matura, allo stile giovanile, con tocchi di colore liberi e veloci³⁸.

E’ proprio questo stile che si può ritrovare nell’opera *Pierrot blanc*, del 1901-02, conservata al Detroit Institute of Arts³⁹.

Il soggetto dell’opera di Renoir fu il figlio Jean, nato nel 1894, ritratto all’età di 7 anni con un costume da Pierrot. Dal punto di vista iconografico, ciò che subito salta all’occhio è la grandezza spropositata del costume indossato da Jean Renoir, formato da un camicione bianco molto ampio, con due grandi bottoni bianchi che lo chiudono sul davanti, dei pantaloni bianchi, anch’essi molto larghi e un paio di scarpe, bianche anch’esse. In testa, il berretto a cono sembra, invece, essere della misura giusta per la piccola testa del figlio, mentre non lo è la gorgiera, insolitamente rossa, che porta al collo.

Da questo momento in poi si incontreranno molti altri artisti che si serviranno di familiari ed amici per rappresentare i costumi dei tre persoaggi per eccellenza della Commedia dell’Arte, Arlecchino, Pulcinella e Pierrot.

3.3. Il Neo-Impressionismo e la Commedia Italiana

Sul finire del secolo, quando ormai il movimento dell’impressionismo si era diffuso, aveva raggiunto il suo apice e stava lentamente decadendo, alcuni artisti in ambito francese e belga cominciarono a sviluppare nuove teorie e nuove tecniche di pittura, iniziando la stagione chiamata neo-impressionismo. Il neo-impressionismo cercava di superare la pittura di paesaggio *en plein air*, a favore di nuove sperimentazioni su soggetti e

³⁷ Argan, Bonito Oliva, *L’Arte moderna 1770-1970*, cit., p. 56.

³⁸ Renoir, Jean, *Renoir mio padre*, Garzanti Editore, 1995.

³⁹ www.dia.org, <http://www.dia.org/object-info/ceb3ab3-b918-4f90-9a0a-e58e05bboo86.aspx?position=6>, in data 26/01/2016.

tecniche diverse, attraverso un processo visivo e operativo della pittura che si basasse su di un fondamento scientifico⁴⁰.

Anche tra i pittori neo-impressionisti si sviluppò l'interesse per il mondo teatrale e delle maschere, grazie alle opere dei secoli precedenti che molti artisti poterono osservare e studiare accuratamente al Louvre. Come si può vedere, infatti, alcuni soggetti e pose delle tele di fine Ottocento richiamarono, in parte o del tutto, altre opere già analizzate in precedenza, evidenziando come il tema degli spettacoli e della Commedia dell'Arte non fosse decaduto come nella realtà, ma ancora attuale e interpretabile in maniera differente da quella già analizzata.

3.3.1. Paul Cézanne e l'io-attore

Un artista francese, definito neoimpressionista, fu Paul Cézanne, nato ad Aix-en-Provence nel 1839 e morto nel 1906. Il suo modo di dipingere si trasformò dallo stile naturalistico impressionista a uno stile più antinaturalistico, andando oltre le forme rappresentate dalla corrente impressionista, per avvicinarsi di più al mondo scientifico che si stava diffondendo in quel periodo. Da lui, infatti, nasceranno le più grandi correnti della prima metà del Novecento⁴¹.

Avvicinandosi a una diversa costruzione dello spazio, molto più geometrico e rigoroso e ad una tendenza alla monocromia, dipinse tra il 1888 e il 1890 quattro opere d'arte che ebbero per soggetto la Commedia dell'Arte: tre Arlecchini isolati e una scena intitolata *Mardi Gras*, con i soggetti di Arlecchino e Pierrot.

La scena del *Mardi Gras*, eseguita tra il 1888 e il 1890 e conservata al Museo Pushkin di Mosca, è la più descrittiva e probabilmente la prima della serie di dipinti realizzati da Cézanne. I soggetti della scena sono il ritratto

⁴⁰ Argan, Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 45-46.

⁴¹ Gatto, Alfonso, Orienti, Sandra, *L'opera completa di Cézanne*, Milano, Rizzoli Editore, 1970, *Classici dell'arte*, n.39; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 60-65.

dell'amico Louis Guillaume, nelle vesti di Pierrot, e del figlio di Cézanne, nelle vesti di Arlecchino⁴².

Se nell'immagine di Pierrot si ritrova l'iconografia che già conosciamo, con camicione e pantaloni larghi e bianchi, scarpe bianche ed un cappello a cono, particolare è, invece, l'immagine di Arlecchino, che indossa la sua solita calzamaglia a losanghe, non più variopinte, ma rosse e nere.

In questo dipinto ritroviamo parte delle nuove teorie sulla geometria che stavano prendendo piede nella poetica artistica di Cézanne: il pittore, infatti, attraverso quel costume rosso e nero, voleva sottolineare l'esemplarità geometrica delle losanghe nel costume di Arlecchino⁴³.

Come ha sottolineato lo storico del teatro Nicola Fano:

«[...]Ma è significativo che Cézanne, che pure fu un maestro nell'uso del colore in funzione della volubilità della luce, non abbia dipinto Arlecchini multicolore. Nel senso che i suoi personaggi hanno il costume tradizionale a losanghe ma solo rosse e nere: anche a Cézanne, come a Picasso, interessava la contraddizione tra il personaggio e l'uomo⁴⁴.»

L'interpretazione che l'autore Kurt Badt ha dato di quest'opera, discostandosi dalla classica rappresentazione di due personaggi della Commedia dell'Arte, si collega in un certo senso all'interpretazione di Fano: Badt, infatti, vede nell'opera una rappresentazione di un'esperienza di vita di Cézanne che sottolinea, quindi, la contraddizione tra personaggio e uomo. In particolare, il critico dell'arte tedesco associa l'immagine del figlio-Arlecchino con quella di Cézanne stesso privo di quello spirito vitale che avrebbe potuto comunicare un vestito multicolore come quello della tradizione, mentre Guillaume-Pierrot rappresenterebbe un nemico di Cézanne, che tenta di rubare il *batocio*, simbolo di dignità per la maschera della Commedia italiana⁴⁵.

⁴² Badt, Kurt, *The art of Cézanne*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1965.

⁴³ Alberti, Maria, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, in << Commedia dell'Arte - Annuario Internazionale >>, IV, 2011, pp. 105-122.

⁴⁴ Caroli, Sergio, *Arlecchino tra Cézanne e Picasso*, in <<Il Giornale di Brescia>>, 29 giugno 2012.

⁴⁵ Badt, *The art of Cézanne*, cit., p. 95.

Per quanto l'interpretazione di Badt sia condivisibile, a mio avviso il significato dell'opera è ancora più profondo ed è da ricercare un'associazione più marcata per quanto riguarda la tela. Da una parte abbiamo, infatti, una scena che richiama il carnevale, considerato per molto tempo periodo di festività, di burle e di svaghi, di spensieratezza e di libertà, dall'altra abbiamo la vita reale del pittore, osteggiato dal padre nella carriera pittorica a favore di quella legislativa. Non è da escludere, quindi, che l'opera di Cézanne rappresentasse un messaggio diverso, un bisogno di riportare sulla tela un personaggio della Commedia dell'Arte che poteva essere se stesso ed era libero di vivere la sua vita, fatta di gioie e di dolori, ma che in fin dei conti si risolvevano sempre con una vena di comicità, e senza dover portare per forza una maschera, in quanto già personaggio di per sé, che prova e mostra le proprie emozioni. Ciò era proprio quello che per Cézanne non sarebbe mai potuto accadere nella vita reale, fatta di obblighi, rinunce, sfide perse e alla fine, di isolamento da tutti e da tutto, nella cittadina di Aix-en-Provence⁴⁶.

3.3.2. *George Seurat*

Della vita privata di George Seurat si sa poco, poiché l'artista fu sempre molto restio a raccontare fatti personali; al contrario, dal punto di vista artistico, la produzione di Seurat risultò molto ricca e varia⁴⁷.

La carriera artistica di Seurat cominciò sul finire del XIX secolo, quando l'evento impressionista stava ormai terminando e ci si stava avviando a quella fase del neo-impressionismo, nella quale numerosi artisti cominciarono ad interpretare l'arte in maniera diversa dalla fase precedente superando, quindi, la pittura di paesaggio en plein air e creando nuove correnti che, di lì a poco, avrebbero influenzato l'arte del Novecento⁴⁸.

⁴⁶ Gatto, Orienti, *L'opera completa di Cézanne*, cit., pp. 5-9 e 80; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 65-67.

⁴⁷ Chastel, André, *L'opera completa di Seurat*, Milano, Rizzoli Editore, 1972.

⁴⁸ Argan, Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 45-46.

In particolare, Seurat fu l'iniziatore di quel movimento che prese il nome di divisionismo o puntinismo, una corrente artistica che riuniva in sé uno studio sui colori e sulle mescolanze ottiche che si ottenevano dal semplice avvicinamento di questi colori, accostati l'uno all'altro, senza impastarli assieme e, quindi, senza "spegnere" il colore puro che, accostato, dava un'unità di tono⁴⁹.

Come si è visto nei paragrafi precedenti, il mondo dello spettacolo e del teatro, con i loro attori e le loro maschere, era diventato un argomento assai frequente nelle opere d'arte degli artisti di fine secolo, da Daumier a Degas, e nei circoli dei letterati e dei poeti, e così fu anche per Seurat: in particolare, di rilievo sono le opere intitolate *Il pittore Aman-Jean vestito da Pierrot*, del 1884 e *Pierrot con la pipa bianca (Aman-Jean)*, dello stesso anno⁵⁰.

Il soggetto delle sue opere rimane sempre la maschera di Pierrot, presa da diverse angolazioni, e fu proprio l'amico e pittore Edmond Aman-Jean a posare per lui, dopo che, per lungo tempo, avevano frequentato la Scuola di Belle Arti a Parigi ed avevano condiviso un atelier nel 1879⁵¹.

Le due opere di Seurat ripropongono Pierrot nel tipico costume francese: un camicione e dei pantaloni larghi e bianchi, dei grandi bottoni blu che chiudono il vestito e la calotta nera sul volto, che nel primo caso non è ricoperto dalla classica biacca bianca del personaggio, come lo è, invece, nel secondo caso. Nell'opera *Pierrot con la pipa bianca (Aman-Jean)*, inoltre, il personaggio, visto di lato, stringe tra le mani una lunga pipa bianca.

Le due opere, citate come ritratti del pittore Aman-Jean, non presentano però un volto con dei lineamenti definiti, ma solo alcune macchie di colore che suggeriscono l'idea di un viso: Seurat, infatti, era conosciuto per la sua grande abilità di dipingere un'opera in pochissimo tempo, senza avere di

⁴⁹ *ivi*, pp. 45-46 e 65.

⁵⁰ Chastel, *L'opera completa di Seurat*, cit., p. 98.

⁵¹ *ivi*, pp. 5-9.

fronte un soggetto vero e proprio, ma andando a memoria, e riportando sulla tela ciò che il suo occhio aveva visto e la sua mente aveva elaborato⁵².

Inoltre, in quest'opera l'attenzione dell'osservatore, secondo Seurat, avrebbe dovuto concentrarsi sull'abito più che sul soggetto, che era chiaramente esplicitato già nel titolo.

3.4. Il simbolismo di James Ensor

James Ensor fu uno dei pittori belgi più conosciuti di fine Ottocento. Nato a Ostenda nel 1860, trascorse quasi tutta la vita nel suo paese natale, riuscendo, tuttavia, a dare una svolta decisiva all'arte fiamminga di quel periodo e influenzando molti autori e correnti artistiche dei secoli successivi⁵³.

Spesso conosciuto, agli esordi, come pittore di nature morte, interni e paesaggi in pieno naturalismo fiammingo, all'età di venticinque anni Ensor compì una svolta nella pittura, utilizzando i colori brillanti degli impressionisti e mescolandoli alla tradizione del grottesco di pittori come Bosch e Bruegel il Vecchio. Il risultato fu uno stile unico che portò, negli anni successivi, allo sviluppo di correnti come l'espressionismo, il simbolismo e il dadaismo, superando la fase impressionista ed entrando, così, in quella post-impressionista⁵⁴.

Nelle opere di Ensor, infatti, non si trovavano elementi del divisionismo di Seurat, né dello spiritualismo di Redon, ma l'artista belga si concentrò nel racchiudere tutto il vitalismo del tempo nel tema delle maschere⁵⁵.

⁵² *ibidem*; Grenier, Catherine, *Seurat, Catalogo completo*, Firenze, Cantini Editore, 1990.

⁵³ Barilli, Renato, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, in <<L'arte moderna>>, XI, vol. II, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 41-80; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, pp. 109-110; Becks-Malorny, Ulrike, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2003.

⁵⁴ Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec, cit.*, pp. 41-80; Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte, cit.*, pp. 7-25.

⁵⁵ Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec, cit.*, p. 42; Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte, cit.*, pp. 57-71.

In molte opere di Ensor, come in quelle degli autori già trattati, ricomparve il tema delle maschere, ma l'artista belga ne propone una visione diversa per l'epoca.

Gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento furono gli anni in cui l'artista belga fu deriso e avversato dal mondo culturale del tempo e nei quali il pittore, reagendo a questa avversione, aggredì la società del tempo, dipingendone le superstizioni, i vizi, la paura della morte. Egli, infatti, rappresentando maschere, accompagnate da scheletri e demoni o dal teschio della morte stessa, non si riferì al mondo del carnevale, ma utilizzò questi soggetti con funzione simbolica, per denunciare la stupidità umana e prendersi gioco del mondo borghese, verso il quale, da sempre, aveva sentimenti di astio e di ostilità, soprattutto per quanto riguardava la critica artistica del tempo⁵⁶.

Ensor trasformò, quindi, l'attributo della maschera in vera e propria sostanza dell'individuo⁵⁷. E' l'artista stesso a esprimersi:

«Mi sono gioiosamente confinato nel luogo solitario in cui domina la maschera fatta di violenza, di luce e di splendore. La maschera mi dice: freschezza di tono, espressione accentuata, scena sontuosa, grandi gesti inattesi, movimenti disordinati, turbolenza raffinata⁵⁸».

dando il via ad una sorta di teatro antinaturalista che non necessitò più di avvicinarsi al verosimile, al "dato di fatto", ma che rappresentò qualcosa di fittizio collocato in uno spazio immaginario⁵⁹.

Ed anche la presenza di teschi e scheletri, accanto a maschere della Commedia dell'Arte, come Pierrot, o di autoritratti dell'artista stesso, non riuscì a rendere le opere di Ensor orribili, ma diede alle tele stesse un carattere simpatico, divertente, quasi si trattasse di una vera e propria scena della Commedia dell'Arte, che l'artista impersonava nella sua vita reale, con

⁵⁶ Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, cit., p. 42; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 109-110.

⁵⁷ Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, cit., p. 57.

⁵⁸ Haesaerts, Paul, *James Ensor*, Milano, Ed. Il Saggiatore, 1959; Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, cit., p. 57.

⁵⁹ Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, cit., pp. 42-43.

l'aiuto delle sue amicizie, prima di trasportarla sulle tele o di uno dei famosi carnevali di Ostenda, che vantava una grandissima tradizione⁶⁰.

In un'opera come *La disperazione di Pierrot*, del 1892, conservata al Kroller Muller Museum di Otterlo, Pierrot è il protagonista principale dell'opera. Il personaggio, rappresentato senza la tipica biacca bianca sul volto, somiglia all'amico di scorribande durante il carnevale, Ernest Rousseau. Egli è circondato da figure inquietanti, che portano sul volto una maschera grottesca, tipica delle raffigurazioni di Ensor. Una di queste, la figura barbuto alla destra del dipinto, non porta la maschera, ma è identificabile con il padre del protagonista, che sembra indispettito dal comportamento del figlio. La figura col mantello verde potrebbe, invece, essere identificata con Mariette Rousseau. Lo scopo di Ensor in quest'opera non fu solo quello di rappresentare la società che lo derideva e lo denigrava in maniera bizzarra e ironica, quasi come fossero delle marionette con cui poter giocare liberamente, come accadde in molte altre opere, ma anche di rendere omaggio alla famiglia che lo accolse e lo ospitò nella città di Bruxelles, quella dei Rousseau. Nell'opera, infatti, l'artista sottolineò la differenza tra la società che lo rifiutò e la famiglia che lo accolse rappresentando gli uni con delle maschere orribili e grottesche, gli altri senza maschera, con il loro vero volto, per sottolinearne l'autenticità⁶¹.

Se si analizza l'opera dal punto di vista iconografico, la figura isolata di Pierrot, al centro del dipinto, rispecchia l'iconografia classica della maschera con un lungo camicione bianco abbottonato sul davanti con dei grandi bottoni, che Ensor rappresentò di colore azzurro. La figura non ha però la

⁶⁰ Il carnevale di Ostenda vantava una grande tradizione e, sul finire dell'Ottocento, poteva essere considerato uno dei più importanti e famosi di tutto il Belgio. Durante il "Ballo dei topi morti", il momento culminante delle festività carnevalesche, la città si riempiva di maschere e travestimenti che creano una sorta di mondo grottesco e fantastico. Esso, come già ribadito più volte nel primo capitolo, non era solamente un momento dedicato ai divertimenti e un'evasione dal quotidiano, ma costituiva anche la rappresentazione di un mondo al rovescio, nel quale valori politici e sociali venivano ribaltati o ridicolizzati, proprio attraverso le maschere. Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, cit., pp. 44-46; Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, cit., p. 57.

⁶¹ Barilli, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, cit., pp. 41-80; Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, cit., p. 64.

classica biacca bianca sul volto, ma solo una lacrima nera che richiama il personaggio francese della pantomina, senza nessun copricapo in testa.

Sullo sfondo del dipinto, in lontananza, si notano altre due figure importanti per l'analisi dell'iconografia delle maschere: vi sono, infatti, Arlecchino e Colombina che danzano mano nella mano. Arlecchino presenta la tipica iconografia della maschera della Commedia dell'Arte, con il vestito variopinto, il *batocio* appeso alla cintura e la maschera nera sul volto, mentre Colombina è nelle vesti di una donna di campagna, con un vestito un po' sgualcito e povero.

Dal punto di vista iconologico, queste due figure richiamano il famoso carnevale di Ostenda, già citato in precedenza.

In *Pierrot e lo scheletro giallo*, realizzato nel 1893, il personaggio di Pierrot, dalla tipica blusa bianca, presenta, invece, dei bottoni rossi ed un cappello rosso a forma di corno, in un'iconografia insolita da quelle precedentemente incontrate. Questo Pierrot sta presentando alla sua compagnia di amici un nuovo membro, uno scheletro dal costume giallo, con un bavero bianco che ricorda vagamente quello degli avvocati, colto nell'atto di un abbraccio verso l'amico Pierrot, mentre stringe una sorta di caraffa nella mano destra. Lo scheletro fu da sempre un altro elemento importante nelle opere di Ensor, come anche la figura della morte, elementi a lui cari per le continue riflessioni sui soggetti, che gli ricordavano anche eventi dell'infanzia, quando vide la riesumazione di un intero battaglione dalle fondamenta della città, probabilmente vittima della dominazione spagnola durata ben tre anni, che aveva mietuto numerose vittime⁶².

⁶² Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte, cit.*, p. 68.

CAPITOLO QUARTO

I personaggi della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca nel repertorio iconografico delle avanguardie storiche

Il Novecento è ricordato per essere il secolo delle avanguardie, correnti che si svilupparono in tutti i settori culturali, dalla politica alla letteratura, dall'arte alla musica, proponendo nuove idee di concepire teorie già esistenti, ma considerate ormai obsolete¹.

Con *avanguardia artistica* s'intende, solitamente, un gruppo di artisti che, andando contro la tradizione del passato, o dandone un'interpretazione innovativa, proposero nuove idee e metodi di pittura, li esposero in mostre di gruppo, dichiarano i loro intenti attraverso dei manifesti².

Tra le avanguardie artistiche storiche, cioè quelle che si diffusero dai primi anni del Novecento fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, le più conosciute e quelle che utilizzarono nel loro repertorio le maschere della Commedia dell'Arte del carnevale, furono i gruppi dell'espressionismo francese e tedesco, tra i quali i *Fauves*³ e il gruppo *Die Brücke*⁴,

¹ “[...] In senso fig. il termine a. fu usato nella seconda metà dell'Ottocento, per designare correnti e gruppi politici della sinistra radicale e anarchica. Nei primi decenni del Novecento la parola a. venne assunta a designare i movimenti letterari e artistici sorti in Europa dalla dissoluzione del simbolismo (come il cubismo, il futurismo, l'espressionismo, il surrealismo, ecc.) e caratterizzati dalla negazione del passato e dalla tendenza a sperimentare nuove forme tecniche espressive. Nel nostro tempo si è parlato di neoavanguardia per indicare taluni prolungamenti dell'esistenzialismo francese e una ripresa di temi surrealisti (letteratura beat americana), o, più recentemente per designare la nuova narrativa francese (nouveau roman). [...]” Voce “avanguardia”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 284.

² Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 41-246.

³ “Movimento pittorico sorto in Francia nel primo decennio del secolo, basato sull'esaltazione del colore puro e della sua autonoma validità espressiva e fantastica, al di fuori di ogni richiamo alla realtà fenomenica. In relazione a questa interpretazione del valore e della funzione del colore anche il disegno riceve una diversa caratteristica, si arricchisce di sicurezza e rapidità di tratto, che sono pur esse violenza e audacia, e si impone spesso nel suo significato astratto o lirico di arabesco. Tra i precedenti del movimento, a cui parteciparono Matisse, Derain, Vlaminck, Puy, Valtat, Manguin, Maquet, Van Dongen, Friesz, Rouauer, Braque e Dufy, si possono indicare: la solida strutturazione formale di Cézanne, l'espressionismo di Van Gogh, il cromatismo dei nabis e le scoperte del puntinismo. La lezione del f. fu fondamentale per lo sviluppo del cubismo (a cui passarono, dopo il 1907, Braque e Derain), del futurismo e dell'astrattismo.” Voce “fauvisme”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 988; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 119-122.

⁴ “Movimento pittorico fondato a Dresda nel 1903 da E. Heckel, E. L. Kirchner e E. Schmidt-Rottluff, con lo scopo di contrapporre all'arte di sensazioni dell'impressionismo un'arte di espressione. Fecero parte del gruppo, che si sciolse nel 1913, anche E. Nolde, O. Muller e K. C. Van Dongen.” Voce “Brücke, DIE”, *Maximus. Dizionario enciclopedico*, cit., p. 442; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., 122-126.

l'espressionismo astratto con *Der Blaue Reiter*⁵, il Cubismo⁶, il Futurismo⁷, il Dadaismo⁸, il Surrealismo⁹.

⁵ "Movimento pittorico d'avanguardia tedesco, sorto a Monaco fra il 1911 e il 1913 sotto la guida V. Kandinskij con l'adesione di artisti famosi, come Marc, Macke, Muntet e Klee. Sviluppando le esperienze della pittura francese espressionista e cubista, e sotto lo stimolo del futurismo italiano, il movimento segnò gli inizi dell'astrattismo." Voce "Blaue Reiter", Maximus. Dizionario enciclopedico, cit., pp. 390-391; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 160-166.

⁶ "Movimento pittorico di avanguardia sorto in Francia nel 1908 a opera di Picasso e Braque, ai quali si unirono, tra il 1909 e il 1910, Gleizes, Picabia, Delaunay, Duchamp, Léger, Gris e altri. Teorici del movimento furono Apollinaire, Gleizes e Metzinger. Nato come reazione all'impressionismo, sotto l'influenza dell'ultima produzione di Cézanne, già aperta ai problemi strutturali e architettonici della forma, e della scoperta dell'arte negra, il c. tende a rappresentare gli oggetti, al di fuori di ogni effetto di resa prospettica, proiettando sullo stesso piano in una visione simultanea i vari piani degli oggetti stessi e tocca, attraverso un processo di scomposizioni e di combinazioni, i limiti dell'astrattismo, di cui pone le premesse. Nel 1912 si scisse la corrente del c. orfico, facente capo a Delaunay." Voce "cubismo", Maximus. Dizionario enciclopedico, cit., p. 785; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 174-176.

⁷ "Movimento culturale e artistico, che ebbe inizio con il Manifesto del Futurismo, pubblicato nel Figaro (20 febbraio 1909) da F. T. Marinetti. Temi fondamentali del f. sono: il culto della macchina, del prodotto industriale contrapposto alle opere d'arte della tradizione classica e accademica, il mito dell'azione per l'azione, la concezione della guerra come <<sola igiene del mondo>>. Ne deriva una poetica fondata sulle parole in libertà, sciolte da ogni legame con la sintassi e la punteggiatura, risolte in formule aritmetiche, segni musicali, onomatopoeie di suoni animali o meccanici. Con Marinetti e con i suoi seguaci collaborarono noti scrittori toscani come Papini e Soffici, che fondarono a Firenze la rivista *Lacerba*; ma, con lo scoppio della I guerra mondiale, il movimento futurista si disgrega: *Lacerba* cessa le pubblicazioni, i 'fiorentini' si separano dal gruppo marinettiano, che andrà sempre più assumendo posizioni di retroguardia, dopo la guerra, con l'adesione al fascismo, fino all'accettazione degli allori accademici. Ma il f. ebbe vasta risonanza in Europa: in Francia, ove ebbe la sua parte nelle polemiche parigine accanto al cubismo, e soprattutto in Russia, con il gruppo dei cubo-futuristi, che, a partire dal 1912, ripresero i temi della polemica antitradizionalista e del rinnovamento del linguaggio, opponendo però al bellicismo nazionalista e all'asintattismo di Marinetti la loro avversione alla guerra e il loro impegno per la creazione di parole nuove; [...]. ARTE - Il movimento futurista, che può essere considerato la prima espressione europea dell'arte italiana, fece capo a un gruppo di pittori (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), i quali, nei manifesti usciti dal 1910 al 1912, propugnarono la necessità di un totale distacco dalla tradizione, per aderire, attraverso la rappresentazione del movimento e con una più diretta e intensa emozionalità della forma artistica, al dinamismo della vita moderna. Tali istanze formali, già implicite nel cubismo, furono risolte dal f. in modo meno analitico, ma con una maggiore attenzione ai valori della luce e del colore. [...]" Voce "futurismo", Maximus. Dizionario enciclopedico, cit., p. 1080.

⁸ "Movimento artistico-letterario di avanguardia fondato nel 1916 a Zurigo da T. Tzara, H. Arp, M. Janco e altri, facenti capo al Cabaret Voltaire. Il d. si pone come espressione di un atteggiamento di rivolta e di negazione nei confronti di tutti i valori tradizionali e come polemica esaltazione dell'irrazionale, dell'istintivo e dell'arbitrario. Il d. trovò proseliti a Berlino, a Colonia, a Hannover e, per iniziativa di F. Picabia, M. Duchamp e Man Ray, venne fondato a New York nel 1916 un paritetico movimento. L'incontro nel 1918 tra Tzara e Picabia preluse alla fusione parigina (1920-21) dei due filosi e l'adesione di letterati francesi (Breton, Eluard, Aragon, Soupault), che nel 1924 fondarono il movimento surrealista. Un new-dada si affermò a New York nel secondo dopoguerra." Voce "dadaismo", Maximus. Dizionario enciclopedico, cit., p. 795; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 180-184.

⁹ "Movimento dell'avanguardia letteraria e artistica del XX sec. Nato dalla sfiducia nella ragione umana come mezzo di spiegazione di una natura non più semplice e ordinata, ma sconvolta e angosciata, il s. rivendica il compito di andare oltre le apparenze oggettive e di raggiungere un diverso grado di realtà, più profonda e più vera, la surrealtà, che viene identificata con il mondo dell'inconscio. Il s. afferma, come principio di ricerca teorica, letteraria, artistica, scientifica, sociale, la registrazione fedele degli stati irrazionali, quali il sogno, gli automatismi psichici, le alienazioni mentali, ma assieme postula anche la ricerca di una unità per l'uomo come superamento del conflitto tra ragione e inconscio. Sorto con l'esaurirsi del movimento dadaista, il s. si sviluppa in Francia, estendendosi poi con varia fortuna in altri paesi, nel terzo decennio del XX sec. Sotto l'influenza delle teorie psicanalitiche, A. Breton, che,

Accanto a queste correnti, si ritrovarono altri numerosi artisti che, in maniera più o meno marcata, seguirono o si discostarono da esse, creando nuove idee e nuovi metodi di concepire l'arte, nuove tecniche di realizzazione delle opere e nuove iconologie.

In questo secolo le maschere della Commedia dell'Arte, in particolare le figure di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot furono utilizzate in pittura e in altre forme artistiche per rappresentare ideali, concetti o messaggi che, solo tramite esse, o meglio, grazie ad esse, potevano essere trasmessi.

La Commedia dell'Arte, infatti, venne abolita dai palcoscenici già sul finire del Settecento, prima con Napoleone, impaurito che le spie potessero agire indisturbate sfruttando i mascheramenti e poi con il nuovo pubblico borghese, poichè esso stava prendendo piede nel mondo sociale e non gradiva più questo genere teatrale, preferendo un genere che si basasse più sul realismo e sul quotidiano. Tuttavia, questo genere teatrale riprese vigore nell'Ottocento grazie agli scrittori, agli intellettuali e agli artisti che riuscirono ad apprezzarne la fantasia creata durante la messinscena teatrale, rispetto alla banale quotidianità e vollero perciò renderlo uno strumento essenziale attraverso il quale esprimere nuovi ideali, sentimenti ed emozioni¹⁰.

E' nel XX secolo che il successo della Commedia dell'Arte raggiunse il suo apice in campo pittorico e nelle altre arti e, proprio grazie ad un rinnovato interesse per le maschere nella letteratura e nei dipinti, si ebbe un ritorno di queste anche sulla scena teatrale, con i nuovi interpreti del teatro del Novecento. Gli scrittori di commedie non vollero più avere a che fare con

insieme a L. Aragon, P. Eluard, Ph. Soupault, aveva fondato nel 1919 la rivista Littérature, teta di tradurre in espressione scritta automatica le rivelazioni sub consce del pensiero parlato. [...] Nel 1924 Breton pubblica il primo Manifesto del surrealismo e con 1° dicembre dello stesso anno esce la rivista La révolution surréaliste (1924-29) diretta da P. Naville e da B. Péret. Segue nel 1930 il 2° Manifesto. [...] Con l'inizio della guerra 1939-45 il s. come movimento appare ormai esaurito. In pittura, le prime esperienze del s., che annovera tra i suoi precedenti il dadaismo di cui molti esponenti si ritrovano dopo il 1924 nel s., risalgono al 1925 con la grande mostra alla galleria Pierre di Parigi. Gli esponenti più significativi sono Max Ernst, Y. Tanguy, Man Ray, S. Dali, R. Magritte, H. Arp. Attraverso l'esperienza surrealista sono passati numerosi artisti tra cui Mirò e Giacometti. [...] Voce "surrealismo", Maximus. Dizionario enciclopedico, cit., p. 2358; Argan, Bonito Oliva, L'Arte moderna 1770-1970, cit., pp. 185-190.

¹⁰ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 105-110.

il protagonismo dell'attore che incarnava se stesso in maniera esibizionista, ma cercarono di riportare alla ribalta un genere così apprezzato nei secoli precedenti, come quello della Commedia Italiana¹¹.

Queste continue e reciproche influenze di pittori, poeti, musicisti e letterati perdurò per buona parte del XX secolo in tutta Europa, per poi raggiungere anche l'America nella seconda metà del Novecento, influenzando la cultura figurativa di un popolo che non era mai entrato in contatto direttamente con il mondo della Commedia dell'Arte, ma che la conobbe grazie al mondo figurativo degli artisti del XX secolo che emigrarono in America, di quelli che dall'America emigrarono in Europa e soprattutto grazie alla riscoperta dei maestri del passato¹².

In questa sede, per non discostarsi dalla linea intrapresa finora, si è scelto di focalizzarsi solo sulle opere pittoriche e su alcune illustrazioni da esse derivate, lasciando da parte la scultura, la fotografia e le illustrazioni in generale, che contengono comunque molti esempi di iconografia delle maschere della Commedia Italiana, ma in questa sede non saranno trattate¹³.

Ritornando in ambito pittorico, molte delle riflessioni fatte da Guillaume Apollinaire sul tema delle maschere della Commedia dell'Arte nel repertorio iconografico riguardarono le opere pittoriche di un artista di fama mondiale come Pablo Picasso, che fu uno dei maggiori rappresentanti di questa nuova tendenza. Ma si è visto come, già a cavallo tra Ottocento e Novecento, questa tematica si diffuse a Parigi e in altre città europee, andando ad influenzare il panorama artistico con le maschere della Commedia dell'Arte

¹¹ *ibidem*.

¹² *ibidem*. La maggior parte degli artisti americani entrò in contatto con la letteratura e gli scritti riguardanti la Commedia dell'Arte attraverso la rivista letteraria *The Chap-Book*, edita dal 1894 al 1898. <http://www.philsp.com/index.html>, <http://www.philsp.com/data/data090.html>, in data 05/02/2016.

¹³ Un'analisi più approfondita dell'argomento può essere fatta a partire dalle opere di Georges Barbier o di Jean Garnier, per citare solo due esempi. Per alcune riflessioni già avvenute si rimanda al catalogo *La maschera e l'Artista, intermezzi, pantomime, acrobazie sul palcoscenico del Novecento*, catalogo della mostra a cura di F. Cagianelli (Marina di Pietrasanta, Villa La Versiliana, 2 luglio - 31 agosto 2005), Firenze, Artout - Maschietto Editore, 2005.

e, quindi, l'opera di molti altri artisti che rappresentarono le maggiori avanguardie europee del XX secolo¹⁴.

I paragrafi che seguono prenderanno in esame l'iconografia e l'iconologia delle maschere della Commedia analizzate finora, trattate da alcuni dei maggiori artisti del panorama del Novecento, prendendo in esame i motivi che spinsero questi autori a scegliere il tema della Commedia italiana, l'influenza che ebbero le opere del passato già analizzate su questi artisti e le innovazioni che essi portarono dal punto di vista iconografico ed iconologico¹⁵.

4.1. La figura di Arlecchino attraverso un secolo di pittura

Uno dei personaggi centrali della Commedia dell'Arte, Arlecchino, fu da sempre ammirato e utilizzato nel mondo della pittura come simbolo della festività del carnevale, per rappresentarne l'aspetto ludico e giocoso, o come personaggio di spicco delle messinscene teatrali della Commedia dell'Arte, nelle quali spesso è il protagonista, o ancora come simbolo per suggerire un'idea, una metafora, una allegoria della felicità e dell'allegria tipiche della maschera. Ma, a partire dal Novecento, la sua iconologia si arricchì.

Nel primo capitolo, si è visto come la maschera di Arlecchino rispecchiasse in tutto e per tutto, dal punto di vista iconografico, l'accurata descrizione che il Riccoboni aveva dato nel 1731: una calzamaglia con delle pezze rosse, blu, gialle e verdi, ritagliate in triangoli e disposte le une affianco alle altre lungo tutto il corpo, un piccolo cappello bianco o nero a ricoprire la testa, delle scarpe senza tacco, per rendere migliori i movimenti e i tipici salti mortali del personaggio e una maschera nera con due piccole fessure per gli occhi¹⁶.

Così fu per gli artisti fiamminghi e francesi del XVI secolo, per quelli fiamminghi, francesi e italiani del XVII e XVIII secolo e, in linea di massima,

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ Moravia, Alberto, Lecaldano Paolo, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, Milano, Rizzoli Editore, 1968, Classici dell'arte, n.22.

¹⁶ Riccoboni, *Histoire du Theatre Italien, cit.*, pp. 307-320.

per tutti gli artisti dell'Ottocento, ad eccezione di alcuni, come Paul Cézanne, che rivisitò l'abito di Arlecchino, trasformandolo in una calzamaglia dalle pezze nere e rosse, studiandone la geometria e i volumi o come Degas che, in una rappresentazione del personaggio nei balletti ritrasse un Arlecchino giallo, con un'iconografia insolita¹⁷.

Fu proprio da questi artisti di fine secolo che alcune delle correnti pittoriche più conosciute nella storia dell'arte del XIX e XX secolo e i pittori del Novecento, trassero ispirazione, come si vedrà nei paragrafi successivi.

Dal punto di vista iconologico il personaggio ebbe diversi attributi e significati. Se inizialmente Arlecchino fu rappresentato assieme ai membri della sua compagnia teatrale, quindi accanto ad altre maschere, sopra un palcoscenico o comunque in un contesto simile, ed incarnò il suo vero personaggio della Commedia dell'Arte, allegro, spiritoso, simpatico, comico, nei secoli successivi si assistette ad un modificarsi dell'uso del personaggio.

Così si arrivò, sul finire dell'Ottocento, ad avere una visione più complessa della maschera, non più legata solo alla tradizione del teatro italiano o del carnevale, ma più concentrata su un'interpretazione, spesso personale, di questo teatro e, soprattutto, della maschera.

Basti pensare alle opere analizzate nel capitolo precedente di Degas e Cézanne: il primo, legato al mondo del balletto e della danza, portava "in scena" un'Arlecchino ballerino, che non aveva niente a che vedere con i veri e propri spettacoli teatrali del passato, ma si ispirava al mondo dei balletti, monso che si stava ispirando alla Commedia dell'Arte. Il secondo, con l'Arlecchino rosso e nero, interpretava se stesso in una chiave allegorica, oltre che utilizzare le losanghe della calzamaglia di Arlecchino per spiegare la sua nuova teoria delle geometrie e dei volumi¹⁸.

Agli inizi del XX secolo il personaggio di Arlecchino conquistò, se così si può dire, nuovamente la scena, divenendo soggetto principale di quasi tutti

¹⁷ Badt, *The art of Cézanne, cit.*, p. 95; Degas. *Classico e moderno, cit.*, p. 277; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, p. 58.

¹⁸ Badt, *The art of Cézanne, cit.*, p. 95; Degas. *Classico e moderno, cit.*, p. 277; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, p. 58.

gli artisti e le avanguardie che nacquero e si diffusero in quel periodo e iniziando ad essere interpretato in maniera differente dal punto di vista iconografico e soprattutto iconologico.

Nei paragrafi che seguono, si analizzeranno alcuni artisti e alcune opere che hanno segnato il panorama artistico del XX secolo, soffermandosi poi sulle interpretazioni che essi diedero alla maschera più conosciuta e, forse, più misteriosa della storia della Commedia dell'Arte.

4.1.1. Picasso e il suo alter-ego

Uno degli artisti più legati al personaggio di Arlecchino fu sicuramente Pablo Picasso. Nelle opere dell'artista spagnolo, il personaggio entrò a far parte del repertorio dell'autore già agli inizi del secolo e, per tutta la sua lunga carriera artistica, attraversando il periodo blu e quello rosa, il cubismo analitico e quello sintetico, fino al ritorno al figurativismo, la maschera più conosciuta della Commedia dell'Arte lo accompagnò in un *continuum* di riferimenti a questo genere teatrale, ma non solo¹⁹.

E', quindi, evidente come il personaggio della Commedia italiana sia stato per l'artista spagnolo una fonte d'ispirazione di grandissimo livello e abbia rappresentato un elemento importante durante tutta la sua vita.

Pablo Picasso nacque a Malaga nel 1881, ma trascorse gran parte della sua vita in Francia, a Parigi. Fu proprio nella capitale francese che l'artista entrò in contatto con il mondo del circo e dei saltimbanchi, delle maschere e dei giocolieri, del Circo Medrano e di tutti gli spettacoli che riguardavano l'ambito teatrale, ma soprattutto con il mondo dei letterati che, in quel momento, era largamente influenzato dal genere stesso²⁰.

¹⁹ Apollinaire, Guillaume, *Picasso, peintre et dessinateur*, in << La Revue immoraliste >>, aprile 1905; Starobinski, Jean, *Ritratto dell'artista da saltimbanco (1970)*, trad. it. di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

²⁰ Caroli, Sergio, *Arlecchino tra Cézanne e Picasso*, in <<Il Giornale di Brescia>>, 29 giugno 2012; Fano, Nicola, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2012, Saggine, n.198; Leal Brigitte, Piot, Christine, Bernadac, Marie-Laure, *Picasso Totale*, Milano, Leonardo International, 2001; Martini, Alberto, *Pablo Picasso, prima parte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, I maestri del colore, n.23; Moravia, Alberto, Lecaldano, Paolo, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, Milano, Rizzoli Editore, 1968, Classici dell'arte, n.22; Panzetta, Alfonso, *Picasso*, Milano, L'Unità,

Da questo momento si scatenò in lui la passione per questi personaggi, ai quali egli stesso diede determinati ruoli e significati. E' evidente, infatti, da molti studi fatti sulle opere, sulla vita e sugli scritti di Picasso, come il suo interesse per il mondo del circo e dello spettacolo derivasse dalla sua vicinanza con il mondo dei disagiati e dei più miseri, i quali, per guadagnarsi da vivere, dovevano recitare una loro parte nel mondo, portando il sorriso alla gente in cambio di una misera ricompensa. Questi "sfortunati" rimasero i soggetti preferiti di Picasso, ai quali egli stesso era molto legato perché cosciente della loro condizione sociale, che per molti anni aveva interessato anche la sua stessa vita²¹.

I personaggi della Commedia dell'Arte furono, infatti, fondamentali per tutte le personalità artistiche del Novecento, scrittori, pittori, musicisti, poiché condividevano con loro il fatto di essere apolidi e, quindi, emarginati dalla società borghese, la quale, tuttavia, provava un apprezzamento nei loro confronti, nel momento in cui essi recitavano una parte all'interno della società²².

Gli Arlecchini di Picasso, rappresentati sempre senza maschera, più che assomigliare al tipico Zanni bergamasco, ripreso nei secoli passati da molti artisti famosi, potevano accostarsi al *topos* tardo-romantico di Baudelaire del "saltimbanco", utilizzato e rielaborato anche dagli artisti simbolisti, così come dagli autori già trattati come Degas, Seurat, Cézanne e Rouault, che

Elemond Arte, 1992; *Picasso, Gris, Mirò: the Spanish masters of twentieth century painting*, catalogo della mostra a cura di The San Francisco Museum of Art (San Francisco Museum of Art, 14 september – 17 october 1948, Portland Art Museum, 26 october – 28 november 1948), San Francisco, The San Francisco Museum of Art, 1948; *Picasso in Italia*, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova (Verona, 7 giugno - 9 settembre 1990), Verona, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990; *Picasso, Opere dal 1895 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*, catalogo della mostra a cura del Centro di Cultura di Palazzo Grassi (Venezia, Palazzo Grassi, 3 maggio - 26 luglio 1981), Firenze, Sansoni Editore, 1981.

²¹ Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 6-9; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso la maschera del Novecento*, pp. 7-17; Panzetta, *Picasso*, cit., pp. 9-12.

²² Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., p. 110; Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., p. 7.

ne esaltarono la *vie de bohème* e la tragica solitudine dell'artista, attraverso la metafora della maschera²³.

E così l'artista spagnolo li rappresentò per lungo tempo nei contesti più disparati, dal tavolino solitario di un *Cafè*, alle quinte di uno spettacolo, dagli spiazzi tra i tendoni del circo al camerino in cui essi vivevano la loro misera vita al di fuori degli spettacoli, attraversando, con i suoi soggetti, tutte le varie fasi che contraddistinsero la sua pittura, anche se, come si vedrà, essi saranno predominanti nel periodo cubista²⁴.

Vista l'immensa produzione di Arlecchini nella vita di Picasso, in questa sede si sono scelte solo alcune delle principali opere dell'artista spagnolo, quelle che hanno segnato i momenti di passaggio delle varie fasi artistiche del pittore e che sono, quindi, più rilevanti dal punto di vista iconografico ed iconologico.

Il primo dipinto di Picasso che ebbe come soggetto la maschera della Commedia dell'Arte fu *l'Arlecchino pensoso* del 1901, conservato al Metropolitan Museum di New York²⁵.

Esso fa parte di un ciclo di sei tele, tutte delle stesse dimensioni, con un singolo soggetto o una coppia seduta al tavolo di un *Cafè*. I dipinti derivavano dalle scene nei *Cafè* di Degas e Manet, di Van Gogh, Gauguin e Lautrec, nell'uso di particolari dettagli, com'è evidente dalla ripresa della carta da parati a fiori di Van Gogh in *La Berceuse*, 1889, che aveva visto alla *Galerie Vollard*²⁶.

²³ Baudelaire, Charles, *Il vecchio saltimbanco*, in Baudelaire, Charles, *Lo Spleen di Parigi*, trad. e note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1999, p. 55; Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 109-110.

²⁴ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 109-110; Martini, Alberto, *Pablo Picasso, seconda parte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, I maestri del colore, n.24; Vallentin, Antonina, *Storia di Picasso*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1961; Russoli, Franco, Minervino, Fiorella, *L'opera completa di Picasso cubista*, Milano, Rizzoli Editori, 1972, *Classici dell'arte*, n.64; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 59-80.

²⁵ www.metmuseum.org, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/489124>, in data 15/01/2016.

²⁶ Stein, Gertrude, *Picasso*, London, Batsford, 1938; Moravia, Lecalcano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 87-113; Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, University of California Press, 1981; Green, Martin, Swan, John, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, New York, The Pennsylvania State University Press, 1993.

L'Arlecchino di Picasso, dal punto di vista iconografico, si discosta dal classico Arlecchino dei secoli passati. Picasso lo raffigurò seduto al tavolo di un *Cafè*, in una calzamaglia dai toni insolitamente cupi, nero e blu, suddivisa in quadrati, anziché nei soliti rombi che contraddistinguevano il vestito di Arlecchino. Al collo porta una gorgiera e dei polsini bianchi, mentre il cappello bicornio che solitamente porta in testa è stato sostituito da una calotta nera.

Il volto di Arlecchino non porta la solita maschera nera, ma è ricoperto di una cera bianca, la biacca, molto simile al volto triste e malinconico di Pierrot che perse Colombina per il personaggio scaltro e simpatico qual era Arlecchino. Molti studiosi interpretarono questo quadro con la volontà di rappresentare Arlecchino come l'autore stesso del dipinto, Picasso, che proprio in quegli anni stava ripensando alla triste morte del carissimo amico Casagemas, abbandonato per amore e morto suicida²⁷.

E', quindi, evidente come dal punto di vista iconologico, i soggetti delle opere di Picasso iniziarono a rappresentare la condizione umana, interpretando più che la vera e propria maschera della Commedia dell'Arte quel mondo fatto di povertà e miseria che contraddistinse di lì a poco tutte le popolazioni d'Europa, alle prese con la Prima e la Seconda Guerra Mondiale.

Sempre nello stesso anno, Picasso realizzò un'altra opera molto simile alla precedente, *I due saltimbanchi – Arlecchino e la compagna*. Il dipinto fu realizzato a Parigi e sviluppò una trama tipica utilizzata da Picasso, con l'ambientazione all'interno di un caffè parigino dove artisti, circensi e attori erano soliti riunirsi. Questo capolavoro, uno dei primi esempi dell'artista sul tema chiave della sua vita, l'emarginazione, rappresenta la tragica immagine

²⁷ Stein, *Picasso, cit.*, pl. 4; Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa, cit.*, pp. 87-88; Penrose, *Picasso: His Life and Work, cit.*, p. 80; Green, Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination, cit.*, p. 164.

degli attori girovaghi, che diventano il simbolo del fardello e del disagio di una vita spesa per l'arte, talvolta incontrando incomprensione e derisione²⁸. Anche in questo caso, l'Arlecchino di Picasso indossa una calzamaglia a losanghe blu e nere, la biacca bianca sul volto ed una calotta sulla testa, mentre la sua compagna è rappresentata con un abito. La descrizione dettagliata dell'opera venne fatta da Eugène Marsan, in visita presso lo studio di Picasso pochi anni dopo la realizzazione dell'opera²⁹.

I due Arlecchini appena trattati riguardarono gli esordi e il cosiddetto periodo blu di Picasso, nel quale l'autore visse uno stato d'animo triste e melanconico, dovuto alla sua difficile situazione dopo il trasferimento nella capitale francese, nonché alla tragica morte dell'amico Casagemas, e nella cui tavolozza il colore predominante fu il blu e i toni cupi³⁰.

Durante il periodo rosa il personaggio della Commedia dell'Arte rimase il soggetto di molte opere dell'artista spagnolo, divenendone quasi un'icona e un simbolo. In particolare, appartengono a questo periodo due tele importanti, che presentano delle tonalità rinnovate, tendenti al rosa e all'ocra: *Famiglia di Saltimbanchi* e *Acrobata e giovane Arlecchino*, entrambi del 1905³¹.

Famiglia di Saltimbanchi rappresenta un gruppo di saltimbanchi raffigurati in piedi in un paesaggio spoglio. Essi portano ancora il costume come se, da

²⁸ http://www.newpaintart.ru/artists/p/picasso_p/harlequin_and_his_companion.php, in data 15/01/2016; <http://www.arts-museum.ru>, http://www.arts-museum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/7191_Arlekin_i_ego_podruchka_stranstvuy_uschie_gimnasty/index.php?lang=it, in data 15/01/2016; Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 9-11.

²⁹ <<Sandricourt accennò col dito a un considerevole quadro ricoperto di colori piatti e quasi spenti, e lo commentò: "Quell'Arlecchino e quella Colombina hanno fame: osservate gli occhi...ma non possiedono neanche un soldo, e quindi niente mangiare; perciò bevono. Non si guardano nemmeno, eppure si capisce che si amano. Quell'imbrattatele che li avrà messi giù in un paio d'ore diventerà un genio, se Parigi non l'ammazza". Dovetti protestare, perchè avevo subito riconosciuto la mano dalla quale erano state intonate le losanghe gialle rosse e verdi dei maglioni di quei due corpi macilenti: "Caro signore, l'autore di quell'Arlecchino è già piuttosto noto, e fra poco... per ricordarvelo in qualche modo, potete chiamarlo il Callot dei saltimbanchi. Ma fareste meglio a impararne il nome: Picasso.>> Marsan, Eugène, *Sandricourt au Pays des Firmans. Histoire d'un Gouvernement*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1906; Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 87-113.

³⁰ Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 5-14; Penrose, *Picasso: His Life and Work*, cit., pp. 20-45.

³¹ Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 87-113.

un momento all'altro, dovessero entrare in scena ed esibirsi nel loro spettacolo ma, in realtà, non vi è nessun luogo adatto alla loro comparsa nelle vicinanze, solo un ampio spiazzo con delle dune in lontananza. In questo luogo di solitudine, i personaggi sembrano spaesati perchè manca qualsiasi riferimento ad una sorta di pubblico o di spettacolo che dovrebbero inscenare.

Gino Severini, vista l'opera nell'atelier dell'artista spagnolo, scrisse:

«[...]quella ormai sì nota famiglia di saltimbanchi che sostano in un terreno solitario spoglio di ogni vegetazione, di un color giallognolo sotto un cielo immoto tra cinerino e di pallido azzurro: una delle più belle tele dipinte fino ad allora dal giovane artista.³²»

Se, quindi, Picasso superò in un certo senso la solitudine del periodo blu, rappresentando un'intera famiglia riunita per esibirsi, tuttavia, continuava ad essere presente una sorta di malinconia che accompagnava i personaggi, spaesati ed esclusi dal loro stesso mondo. L'idea di Picasso non era, infatti, quella di rappresentare lo scherzo e l'allegria della tipica compagnia di circensi ma, ancora una volta, la malinconia che questi saltimbanchi erranti avevano in comune con l'artista e gli artisti del XX secolo, sempre alle prese con la ricerca di un riconoscimento sociale da parte del pubblico borghese³³. Dal punto di vista iconografico, la figura di Arlecchino, la più rilevante ai fini della ricerca, era rappresentata nella tipica calzamaglia a losanghe colorate, non più blu e nere come nel periodo blu, ma dai toni più colorati, seppur poco accesi, del periodo rosa. Come già accenato precedentemente, anche questo Arlecchino di Picasso non indossava la maschera, poichè non rappresentava un personaggio, un attore di una commedia, ma la vera persona che stava dentro a quel costume e molti studiosi ritrovarono nuovamente, nel personaggio di Arlecchino rappresentato, un'ennesima autobiografia del pittore stesso³⁴.

³² Soffici, Ardengo, *Il salto vitale*, in Soffici, Ardengo, *Opere*, Firenze, 1968, VII, p. 414.

³³ Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., p. 7.

³⁴ *ibidem*; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 3-17 e 39-57.

L'altra opera, *Acrobata e giovane Arlecchino*, sempre del 1905 rispecchia in pieno il "periodo rosa", nel quale i colori, delicati e soffusi, si addensano o si sfumano³⁵.

In un paesaggio appena abbozzato, si stagliano due giovani figure, fisicamente vicine, ma distanti nell'età rappresentata. L'acrobata giullare, re del circo, veste una calzamaglia rossa, come anche il cappello tipico di un giullare, e tiene nella mano destra una spada dall'impugnatura riccamente decorata, mentre la mano sinistra poggia sulla spalla del giovane Arlecchino al suo fianco. Questo Arlecchino ha lo sguardo e la posa fieri e sicuri di chi si sente protetto da una figura importante al suo fianco. Il costume che Arlecchino indossa ha losanghe colorate, rosse, azzurre, rosa e ocra, i tipici colori del "periodo rosa" di Picasso ed, in testa, porta il classico cappello bicorno della maschera della Commedia dell'Arte.

Iconologicamente, l'opera può voler comunicare il rinnovato senso di appartenenza alla società. Nel cosiddetto periodo rosa, Picasso ritrovò molti amici ed un nuovo spirito artistico, così che, ancora una volta, il giovane Arlecchino rappresentato potesse identificarsi con l'artista stesso³⁶.

Successive sono le opere *Arlecchino*, del 1915, conservato al Museum of Modern Art di New York³⁷ e *Arlecchino musicista*, del 1924, conservato alla National Gallery di Washington³⁸.

L'*Arlecchino* del 1915 fa parte del periodo del cubismo sintetico di Picasso nel quale, dopo la parentesi del cubismo analitico, ritornarono con costanza Arlecchini, elementi teatrali e musicali, interpretati in chiave geometrica e matematica. La tela è di grandi dimensioni e, sebbene il cubismo non permetta di riconoscere elementi figurativi chiari e leggibili, in essa Picasso

³⁵ www.barnesfoundation.org, <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/5878/acrobat-and-young-harlequin-acrobate-et-jeune-arlequin?searchTxt=Picasso&submit=submit&rNo=11>, in data 17/01/2016; Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 87-113.

³⁶ Moravia, Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 5-14; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 44-48; Panzetta, *Picasso*, cit., p. 12.

³⁷ www.moma.org, <http://www.moma.org/collection/works/78696?locale=it>, in data 15/01/2016; Russoli, Minervino, *L'opera completa di Picasso cubista*, cit., pp. 87-132.

³⁸ www.nga.gov, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.71072.html>, in data 21/01/2016; Russoli, Minervino, *L'opera completa di Picasso cubista*, cit., pp. 87-132.

rappresenta in maniera intatta e chiara le losanghe del costume variopinto di Arlecchino, con i classici quattro colori che lo contaddistinguono: rosso, giallo, verde e blu. Dietro alla figura in primo piano si susseguono, invece, piani che sembrano richiamare delle quinte teatrali o anche dei persoanggi della stessa messinscena alla quale partecipa la maschera di Arlecchino. L'opera è considerata un capolavoro del periodo sintetico di Picasso, nel quale Arlecchino diventa una figura monumentale ed allucinante. Il personaggio è schematico, rigido, ma equilibrato nelle tinte piatte racchiuse da linee rette. La testa è ridotta ad un ghigno³⁹.

L'opera fu realizzata da Picasso in onore della ragazza con la quale aveva intrapreso una storia d'amore breve, ma intensa, conclusasi con la morte di lei, in maniera improvvisa ed inaspettata, Eva Gouel⁴⁰.

Anche *l'Arlecchino musicista* appartiene al periodo del cubismo sintetico, ma fu realizzato solo nel 1924. Nell'opera, la maschera di Arlecchino è suggerita dal motivo a losanga rosso e giallo e dal cappello bicornio che porta in testa. La figura è seduta su una poltrona verde e stringe con entrambe le mani una chitarra. Sia l'opera del 1915 sia quella del 1924, sono caratterizzate da un ampio uso del colore inserito all'interno di piani larghi, com'era tipico del periodo del cubismo sintetico⁴¹.

La relazione tra Picasso e gli Arlecchini venne raccontata spesso nel corso della sua intera vita, ma il primo che ne tracciò alcune linee chiare ed evidenti fu Guillaume Apollinaire⁴².

³⁹ Russoli, Minervino, *L'opera completa di Picasso cubista, cit.*, pp. 87-132.

⁴⁰ *ibidem*; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento, cit.*, pp. 79-85; Panzetta, *Picasso, cit.*, pp. 12-15.

⁴¹ Russoli, Minervino, *L'opera completa di Picasso cubista, cit.*, pp. 87-132; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento, cit.*, pp. 59-80; Panzetta, *Picasso, cit.*, pp. 12-15.

⁴² Il suo amico e confidente già nel 1905, quindi solo agli esordi della carriera pittorica di Picasso, scrisse: <<Gli arlecchini vivono sotto gli stracci mentre la pittura raccoglie, riscalda o sbianca i suoi colori per dire la forza e la durata delle passioni: le linee delimitate dalla calzamaglia si curvano, si spezzano, si slanciano. La paternità trasfigura l'arlecchino nella stanza quadrata, mentre la sua donna si bagna d'acqua fredda e si ammira snella e gracile quanto suo marito, il burattino [...]. Arlecchini accompagnano la gloria delle donne, essi non sembrano nè maschi nè femmine [...]. Ibride bestie hanno la coscienza di semidei d'Egitto, arlecchini taciturni hanno le gote e la fronte avvizzite da morbose sensualità. Non si possono confondere questi saltimbanchi con gli istrioni. Lo spettatore deve essere pietoso perchè essi celebrano riti silenziosi con acrobatica agilità>>. Apollinaire, Guillaume, *I giovani: Picasso, pittore*, in <<La Plume>>, 15 maggio 1905.

Ma accanto ai dipinti veri e propri, Picasso realizzò anche molte scenografie e costumi per alcune opere teatrali e balletti che in quegli anni si stavano diffondendo in tutta la Francia e, in particolar modo, a Parigi. Quando, infatti, i *Ballets Russes* di Djagilev cominciarono la loro tournée in Francia nel 1910, essi introdussero negli spettacoli i personaggi dell'*Opéra* di Parigi, in particolar modo nello spettacolo *Carnaval* di Mikhail Fokine, composto da Robert Schumann⁴³.

E così gli Arlecchini messi in scena da Djagilev influenzarono non poco la pittura di Picasso, grazie anche all'amico e confidente di entrambi, Guillaume Apollinaire⁴⁴.

Proprio grazie al contratto stipulato pochi anni più tardi tra Picasso e Djagilev nacque, nel 1917, l'opera *Parade*, utilizzata come scenografia al *Theâtre du Châtelet* per l'omonimo spettacolo di Erik Satie, Jean Cocteau e Leonide Massine⁴⁵.

Parade aveva come soggetto la sfilata degli artisti del circo che annunciavano il loro arrivo in città, cercando di attirare quanto più pubblico possibile, esattamente come avveniva nel passato con i foglietti promozionali delle compagnie della Commedia dell'Arte. Al centro della scenografia costruita da Picasso si trovava un Arlecchino di spalle, nel suo solito abito variopinto, intento a giocare a carte, mentre attorno a lui, personaggi bizzarri dai costumi cubisti e tridimensionali partecipavano alla sfilata⁴⁶.

⁴³ Cooper, Douglas, *Picasso. Teatro*, Milano, Jaca Book, 1987; *Picasso e la scena*, in *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, catalogo della mostra a cura di G. Belli e E. Guzzo Vaccarino (Rovereto, 17 dicembre 2005 – 7 maggio 2006), Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 409-446; Veroli, Patrizia, Vinay, Gianfranco, *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2013; *Diaghilev: creator of the ballets russes. Art music dance*, catalogo della mostra a cura di A. Kodicek (London, Barbican Art Gallery, 25 January – 14 April 1996), London, Lund Humphries Publishers, 1996; Larionov, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.

⁴⁴ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 105-122.

⁴⁵ *ibidem*; Cooper, *Picasso. Teatro*, cit., pp. 14-50; *Picasso e la scena*, cit., pp. 409-446; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 81-95.

⁴⁶ *ibidem*.

E', quindi, evidente come il personaggio della Commedia dell'Arte messo in scena nelle tele del pittore spagnolo, rappresentò in qualsiasi periodo della vita di Picasso il proprio alter ego, senza bisogno di nascondere dietro ad una maschera, perchè colto nel momento di passaggio dal personaggio all'uomo o viceversa, così che lo spettatore potesse rimanere solo di fronte alla nudità spirituale del personaggio che aveva di fronte⁴⁷.

Il grande amico e confidente di Picasso, Roland Penrose, scrisse:

«L'immagine di Arlecchino ricorre in modo intermittente in tutta l'opera di Picasso. Perfino nel periodo cubista, spoglio di allusioni letterarie, il disegno a losanghe del suo costume tradisce ancora la sua presenza. Tale continuità induce il professore Jung ad affermare che la ragione di questo ritorno ossessivo sia un inconscio desiderio da parte di Picasso di ritrarre se stesso sotto questa maschera⁴⁸.»

4.1.2. Juan Gris e gli Arlecchini cubisti

Come molti altri artisti europei prima di lui, anche lo spagnolo Juan Gris, pittore cubista dei primi anni del Novecento, raffigurò spesso la maschera della Commedia dell'Arte più famosa in assoluto, Arlecchino⁴⁹.

Facilmente riconoscibile nel suo costume a losanghe colorate, Arlecchino è un personaggio astuto ed imbroglione, con una tendenza ad agire per capriccio e per passione. Per questo motivo, molti artisti moderni, oltre a Picasso, utilizzarono questo personaggio come alter ego, anche per quanto riguarda l'aspetto negativo della maschera, ovvero la sua situazione di isolamento e solitudine che lo caratterizzava quando non era sul palcoscenico, così come gli artisti del XX secolo erano abbandonati a loro stessi quando non realizzavano qualcosa di eccezionale in campo artistico.

Juan Gris nacque a Madrid nel 1887 ma, come molti altri, trascorse gran parte della sua vita a Parigi. Qui, entrando in contatto con le correnti

⁴⁷ Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 52-53.

⁴⁸ Penrose, Roland, *Pablo Picasso: la vita e l'opera*, prefazione di GiulioCarlo Argan, Torino, Einaudi, 1969.

⁴⁹ *Juan Gris*, catalogo della mostra a cura di M. Richet e C. Judrin (Paris, Orangerie des Tuileries, 14 mars - 1 juillet 1974), Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974.

artistiche dell'epoca, si avvicinò al cubismo di Picasso e Braque, divenendone uno dei rappresentanti più distintivi ed innovativi⁵⁰.

Come Picasso, anche Gris fu particolarmente affezionato al personaggio di Arlecchino: l'artista spagnolo interpretò la maschera della Commedia dell'Arte in circa una quarantina di opere realizzate tra il 1917 e il 1925⁵¹.

In questa sede si sono scelte tre opere significative del suo percorso: due *Harlequin à la guitare*, del 1919 e un *Harlequin en face d'une table*, del 1924.

Nell'*Harlequin à la guitare*, conservato al Metropolitan Museum of Art, il personaggio di Arlecchino assomiglia ad una caricatura vista in chiave cubista, dove i piani scomposti sono illuminati da fasci di luce. Il personaggio non è riconoscibile nella sua riproduzione figurativa, ma solamente dalla riproduzione sui piani scomposti del cubismo sintetico delle losanghe colorate del suo vestito e del cappello bicornio rappresentato nella parte superiore del dipinto, in nero e in blu. La chitarra che tiene tra le mani è suggerita dalla paletta, visibile nella parte inferiore destra dell'opera. La particolarità di Gris, sia nel quadro appena citato che nell'altro *Harlequin à la guitare*, conservato al Centre Pompidou di Parigi, è l'uso di molti colori, che rendono l'opera più ricca e più dinamica, al contrario delle prime monocromie cubiste di Picasso e Braque. La tela presenta tonalità calde, come il rosso, il giallo, l'arancione e il marrone e, in questo caso, la figura di Arlecchino non è suggerita dalle losanghe del vestito, ma dai contorni del personaggio raffigurato, molto più chiari e definiti del quadro precedente. Il cappello bicornio in testa, la gorgiera al collo, la chitarra chiaramente visibile in mano e, sullo sfondo, lo schienale di una sedia, suggeriscono che la figura è seduta⁵².

⁵⁰ *ivi*, pp. 15-45.

⁵¹ Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Milano, Fabbri, 1966, I maestri del colore, n. 177; *Picasso, Gris, Mirò: the Spanish masters of twentieth century painting*, catalogo della mostra a cura di The San Francisco Museum of Art (San Francisco Museum of Art, 14 september – 17 october 1948, Portland Art Museum, 26 october – 28 november 1948), San Francisco, The San Francisco Museum of Art, 1948; *Juan Gris, cit.*, pp. 127-139; www.metmuseum.org, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/490068?=&imgno=0&tabname=label>, in data 17/01/2016.

⁵² www.centrepompidou.fr, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqp9n5q/rnggzX>, in data 17/01/2016.

Infine, nell'opera del 1924, *Harlequin en face d'une table*, si ritrova un Arlecchino di tipo figurativo, riconoscibile come una figura stante di fronte ad un tavolo⁵³.

Il personaggio della Commedia dell'Arte è in piedi, con una mano in tasca ed una sulla pancia, in una calzamaglia a losanghe verdi e arancioni, che non rispecchiano quindi l'iconografia classica del costume variopinto, ma un'interpretazione personale della maschera per l'artista. Una cintura divide la calzamaglia all'altezza della vita, creando un fascio d'ombra con la pancia sporgente, mentre in testa porta il solito cappello bicornio, ma non vi è traccia del *batocio*. Sullo sfondo, una bottiglia sopra il tavolo ed una finestra aperta, dalla quale si intravede un cielo azzurro.

Dal punto di vista iconologico, le opere di Gris si discostano molto da quelle di Picasso. Gris, infatti, non interpretò il personaggio della Commedia dell'Arte come proprio alter ego, ma come simbolo della maschera che interpretava, in una sorta di commistione tra artificio e sostanza, tra teatro e vita reale. Gli Arlecchini di Gris e, come si vedrà in seguito, anche i Pierrot, non erano considerati dall'artista figure reali, come lo erano per Picasso, ma erano un artificio, un'invenzione priva di sostanza, delle semplici figure che ottenevano la loro identità grazie all'abito e alla maschera che indossavano. Esse erano puri soggetti pittorici, che non avevano alcuna connotazione extra-artistica. E proprio per questo, Arlecchino era considerato dal pittore spagnolo il vero simbolo del cubismo, perchè associato ad una continua metamorfosi⁵⁴.

4.1.3. *Gli Arlecchini di Gino Severini*

Gino Severini nacque nel 1883 a Cortona, ma trascorse parte della sua vita tra Roma e Parigi. A Roma, dove si trasferì con la madre nel 1899, conobbe Umberto Boccioni e Giacomo Balla, che diedero un primo impulso allo sviluppo della pittura divisionista di Severini. A Parigi, invece, che raggiunse

⁵³ <http://www.kunstmuseumbern.ch/>, in data 17/01/2016.

⁵⁴ *Juan Gris, cit.*, pp. 127-139.

nel 1906, conobbe Amedeo Modigliani e Max Jacob, che lo introdussero al *Lapin Agile*, il famoso locale che ispirò i più grandi pittori del Novecento, tra i quali anche Pablo Picasso, che proprio lì aveva già esposto alcune delle sue opere più famose⁵⁵.

Nella capitale francese Severini divenne uno degli artisti più in vista sulla scena parigina di quegli anni, soprattutto per il suo contributo alla ricerca artistica che si stava svolgendo attorno all' "*École de Paris*"⁵⁶ e per il passaggio che stava affrontando dal cubismo ad un nuovo classicismo, come si leggerà poi nel volume che scrisse proprio in quegli anni, *Du Cubisme au Classicisme*⁵⁷.

Nel corso della sua attività pittorica, Severini attraversò diverse fasi e correnti artistiche, tra le quali, appunto, il divisionismo, il futurismo, il cubismo e il classicismo. In questi fasi della sua pittura, Severini utilizzò alcuni temi e maschere della Commedia dell'Arte, sia per la decorazione di interni, sia in dipinti veri e propri. Come per gli artisti citati precedentemente, anche nelle tele di Severini gli Arlecchini cominciarono a comparire sporadicamente dal 1918, in chiave cubista⁵⁸.

Le prime opere che ebbero come soggetto la maschera variopinta sono due Arlecchini al mandolino, del 1918 e del 1919. Nella tela del 1918, la figura richiama i colori che verranno riutilizzati dal pittore stesso nel ritratto di Nino Franchina, suo cognato, nelle vesti di Arlecchino, con delle losanghe verdi e nere nella parte destra e gialle e arancioni nella parte sinistra. Il volto, invece, è alternato con i colori bianco e nero. Riconoscibili nell'opera sono il mandolino, il bicorno in testa e la gorgiera bianca. L'intento di Severini fu rendere geometrico l'Arlecchino, in maniera da avvicinarsi ad

⁵⁵ Fonti, Daniela, *Severini*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1996, Art e Dossier, n. 108. Nel paragrafo dedicato ai ritratti si vedrà come nel Café di Montmartre fosse già esposto, dal 1905, l'opera *Al Lapin Agile* di Picasso.

⁵⁶ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 176-180.

⁵⁷ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., p. 106; Severini, Gino, *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, Paris, J. Povolosky, 1921, ed. it. a cura di P. Pacini, Firenze, Marchi & Bertolli, 1972.

⁵⁸ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 110-113; Fonti, *Severini*, cit., pp. 41-47.

una sorta di astrazione, chiaramente evidente nel viso del personaggio della Commedia dell'Arte, che diventa esso stesso una losanga⁵⁹.

Nell'opera del 1919, invece, un Arlecchino cubista è inserito in una forma ovale. La maschera è riconoscibile dalle losanghe che compongono il vestito, che Severini interpretò con i colori bianco, nero, blu e giallo. Il volto di Arlecchino è una semplice mascherina nera, con due fessure per gli occhi, mentre in testa si può scorgere un accenno del cappello bicorno. Tra le mani stringe quella che può essere identificata con una chitarra o un mandolino ed è, quindi, visibile, anche in questa tela, l'intento di astrazione attraverso la resa geometrica⁶⁰.

Successivamente il pittore italiano entrò in contatto e divenne amico delle personalità più in vista del momento, tra cui Apollinaire, Picasso e lo stesso Djagilev, che cercò inutilmente di coinvolgerlo nelle scenografie dei *Ballets Russes*, ma Severini dovette sempre rifiutare per esplicita indicazione del suo mecenate Rosenberg⁶¹.

Tuttavia, Severini, seppur non trattando il tema delle maschere e della Commedia dell'Arte nelle scenografie per i *Ballets Russes*, continuò ad utilizzare questa tematica all'interno delle sue opere, soprattutto per una commissione ottenuta tra il 1921 e il 1922 da parte di Sir Sitwell per affrescare alcune pareti all'interno del castello di Montegufoni, immerso nelle campagne tra Firenze e Siena⁶².

Il ciclo di opere era la famosa *Stanza delle maschere*, commissionata principalmente dai figli di Sir Sitwell, Osbert e Sacheverell, che si erano

⁵⁹ Pacini, Piero, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, in Gino Severini, *opere dal 1907 al 1959, centenario della nascita (Cortona 1883 – Parigi 1966)*, Prato, Galleria d'Arte moderna Farsetti, 1982, pp. 175-176.

⁶⁰ Cagianelli, Francesca, *La Rivelazione della Maschera nel Novecento. Arlecchini, Pulcinella, Pierrot e Saltimbanchi ovvero l'identità dell'artista dietro il sipario*, in *La Maschera e l'Artista*, cit., pp. 15-23.

⁶¹ Rosenberg, infatti, disse di non poter << tollerare [...] il concorso portato da uno di voi ad un genere che sembrava appartenere più all'artigianato che all'arte >>, riferendosi sia a Severini che agli artisti che erano sotto di lui. Severini, Gino, *Tempo de <<L'Effort moderne>>. La vita di un pittore*, a cura di P. Pacini, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968.

⁶² Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., p. 106; Fonti, Severini, cit., p. 48; Cagianelli, Francesca, *La Rivelazione della Maschera nel Novecento, Arlecchini, Pulcinella, Pierrot e Saltimbanchi ovvero l'identità dell'artista dietro il sipario*, cit., p. 16; Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

appassionati all'arte contemporanea e, tramite mercanti parigini, avevano acquistato molte opere d'arte delle avanguardie. Uno di questi mercanti era, appunto, Rosenberg, che si occupava principalmente dei pittori cubisti, ed in particolar modo di Pablo Picasso, la prima scelta per gli affreschi del castello, che poi, tuttavia, vennero affidati a Gino Severini, meno famoso e quindi meno costoso⁶³.

La commissione ottenuta da Severini ebbe grande impatto sull'artista che scrisse:

«A loro stava a cuore che dipingessi dei personaggi della Commedia dell'Arte, perchè avevano comprato da Rosemberg un mio guazzo e dei disegni con questi soggetti che piacevano loro moltissimo. Io non domandavo di meglio che accontentarli»⁶⁴.

e aggiunse:

«[...]fui contento di tale occasione, nella quale il soggetto mi permetteva di tenermi tra l'umano e l'astratto, tra la cosa inventata e la cosa reale; il che corrispondeva allo stato preciso in cui si trovava la mia arte in quel momento»⁶⁵.

Nelle *Stanze delle maschere* sono rappresentati otto personaggi che sfilano in un paesaggio toscano. I personaggi sono affrescati a grandezza naturale di fronte agli spettatori. Tre di questi personaggi sono Arlecchini, due affrescati davanti ad un tavolino mentre fumano la pipa e mescolano del vino, il terzo con un mandolino in mano⁶⁶.

I due Arlecchini seduti al tavolino sono a volto scoperto, come quelli di Picasso, ed indossano un vestito con losanghe bianche e rosse l'uno, bianche e verde-azzurro l'altro: essi furono identificati con i fratelli Sitwell. Il terzo Arlecchino indossa, invece, un costume variopinto, nella classica iconografia della maschera della Commedia dell'Arte, ed è intento a suonare il

⁶³ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., p. 108.

⁶⁴ Severini, *Tempo de <<L'Effort moderne>>. La vita di un pittore*, cit., pp. 185-186.

⁶⁵ *ibidem*.

⁶⁶ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 114-121; Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

mandolino assieme ad altri due personaggi. Tartaglia, con il volto coperto da una maschera dal naso prominente e un paio di occhiali, con una fisarmonica in mano⁶⁷ e un altro personaggio che suona il liuto e richiama una delle incisioni di Jacques Callot nei *Balli di Sfessania*, nei quali il personaggio di Cucurucu indossava una calzamaglia attillata, con grandi bottoni, una maschera bicolore e una cresta con piume⁶⁸.

Dopo questa parentesi per Sir Sitwell, nel periodo del cosiddetto “ritorno all’ordine”, il gallerista Rosenberg commissionò a Severini dei pannelli decorativi che il pittore realizzò nel 1928. Questi pannelli raffiguravano le maschere italiane della Commedia dell’Arte su uno sfondo di rovine e servivano come decorazione parietale in una sala della residenza privata dello stesso Rosenberg, come ricorda Severini⁶⁹:

«Rosemberg aveva, infatti, richiesto “una ventina di guazzi dei personaggi della “Commedia italiana” della stessa fattura dell’Arlecchino che avete inviato a Sitwell (il proprietario del castello di Firenze), accordandomi il diritto di farli riprodurre in un bell’album a colori con poemi, edizione di gran lusso, tirato a 100 esemplari⁷⁰.”»

Due dei pannelli decorativi titolano *Le demon du jeu* e *Le coup de foudre* e fanno parte del ciclo di sei tele, delle quali solo quattro sono oggi conosciute: le due in questione, acquistate dallo Stato e destinate alla Pinacoteca di Brera, *l’Equilibriste o Maschere e rovine*, e la *Leçon de musique*, non ancora ritrovato. Rosenberg aveva richiesto a Severini alcuni paesaggi classici con, all’interno, dei personaggi mitologici, ma il pittore propose di sostituire le figure mitologiche con alcune maschere della Commedia dell’Arte, che lui ormai conosceva bene, tramite dei moderni capricci

⁶⁷ Sand, Maurice, *Masques et Bouffons (comédie italienne): texte et dessins*, vol. I e vol. II, Paris, Michel Lèvy et frères, 1860.

⁶⁸ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell’Arte*, cit., pp. 114-121; Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

⁶⁹ Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

⁷⁰ Severini, *Tempo de <<L’Effort moderne>>. La vita di un pittore*, cit., p. 187.

all'italiana, dove l'antico si mescolava alla natural morta, alla pittura pompeiana e alla teatralità dei *deus ex machina*⁷¹.

In *L'Équilibriste o Maschere e rovine*, Severini giunge quasi ad una sorta di surrealismo, nel quale si ritrova una <<*alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique*⁷²>> come in una vera e propria messinscena teatrale. In *Le démon du jeu*, invece, la centralità spetta al motivo del gioco, che viene visto come un'allegoria dell'arte stessa⁷³.

Dal punto di vista iconografico i personaggi di Pulcinella contenuti nelle opere verranno analizzati nel paragrafo successivo.

Infine, nel maggio del 1938, Severini realizzò le scene e i costumi per il Maggio Musicale Fiorentino, ribadendo la sua passione e il suo interesse per la Commedia dell'Arte. La produzione degli anni Quaranta fu probabilmente ispirata a questo nuovo interesse per gli allestimenti teatrali, nato negli anni Venti, ed in particolare Severini si dedicò alla realizzazione di opere d'arte che ebbero come soggetto il personaggio di Arlecchino e altri interpreti della Commedia dell'Arte⁷⁴.

La maschera dal costume variopinto occupò, quindi, parte della produzione cubista del pittore a partire dal 1918, si diffuse agli affreschi di Montegufoni del 1921-22, per continuare, poi, quasi fino alla morte dell'autore, che realizzò la sua ultima opera *L'ultimo Arlecchino*, proprio nel 1965, anno precedente alla morte. Anche se, come si vedrà, per Severini le maschere

⁷¹ Matteoni, Dario, *Il Novecento in Maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, in *La Maschera e l'Artista*, catalogo della mostra a cura di F. Cagianelli (Marina di Pietrasanta, Villa La Versiliana, 2 luglio - 31 agosto 2005), Firenze, Artout - Maschietto Editore, 2005, pp. 9-14. www.brera.beniculturali.it, http://www.brera.beniculturali.it/Page/to2/view_html?idp=353, in data 15/01/2016.

⁷² Appolinaire, Guillaume, *Programme de Parade*, in Appolinaire, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes*, II, Gallimard, 1991, pp. 865-867.

⁷³ Già nei motivi di Montegufoni si era ritrovato il motivo del gioco delle carte, con i due Arlecchini seduti al tavolo mentre giocano una partita a carte. Questo motivo ritornerà spesso nelle opere di Severini, come si vedrà più avanti anche in *La partie de cartes o Les Joueurs de cartes*, del 1924, come studio del ragionamento umano che avviene prima della scelta della carta giusta da posare, metafora della carta che viene calata dai pittori italiani durante l'arte moderna, ormai pronti a fare la giocata giusta. Matteoni, *Il Novecento in maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit. p. 9; Fossati, Paolo, *Storie di figure e immagini, Da Boccioni a Licini*, Torino, Einaudi, 1995.

⁷⁴ Pacini, Piero, Severini, Gino, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, catalogo della mostra a cura di R. Monti (Firenze, 1979), Roma, De Luca, 1979, pp. 301-317; Fonti, Severini, cit., pp. 41-48.

teatrali non assunsero mai un significato personale di alter ego come per Picasso, ma piuttosto furono utilizzate nel loro vero significato di maschere della Commedia dell'Arte, per omologarsi a quelle che furono le tematiche più in voga nel panorama artistico del XX secolo⁷⁵.

In questo arco di tempo, comunque, due opere furono rilevanti nella produzione dell'autore: *Arlecchino con Mandolino*, del 1943 e *Arlecchino con Nudo*, del 1946.

Entrambe le opere potevano essere ricondotte ad una matrice neoclassica, nella quale il personaggio di Arlecchino è chiaramente riconoscibile nel suo abito variopinto, con colori blu, verdi, gialli e rossi, una maschera nera che ricopre tutto il volto, com'era tipico nell'iconografia degli esordi e il classico cappello bicorno.

Nell'*Arlecchino con mandolino*, il personaggio è seduto su una sedia, con un mandolino in mano, e al suo fianco vi è un tavolino in stile classico, sul quale sono poggiati un cestino di fiori ed uno spartito musicale.

Nell'*Arlecchino con nudo*, invece, il personaggio della Commedia dell'Arte sta suonando una melodia ad una donna senza veli, distesa su un divano azzurro, di fronte a lui.

4.1.4. *L'espressionismo di Albert Bloch*

Albert Bloch fu un pittore del modernismo americano, nonché uno dei pochi artisti statunitensi ad essere associato al movimento tedesco del *Blaue Reiter*⁷⁶.

Nato nel 1882 nel Missouri, studiò presso la St. Louis School of Fine Arts e lavorò come caricaturista e disegnatore per William Marion Reedy, un editore americano che lo spinse e lo finanziò durante tutta la sua esperienza europea. Fu proprio grazie a questo trasferimento in Germania che Albert Bloch entrò in contatto e divenne membro del movimento *Der Blaue Reiter*, al quale si unì durante la sua permanenza dal 1909 al 1921. Dopo la Prima

⁷⁵ *ivi*, pp. 42-43.

⁷⁶ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 160-166.

Guerra Mondiale, infatti, Bloch fece ritorno in America, con alcuni dei suoi più importanti lavori, mentre la maggior parte fu distrutta dall'artista stesso, che non ne apprezzava la qualità, o durante la Seconda Guerra Mondiale⁷⁷.

Fu la parentesi tedesca quella che influenzò più di tutte la vita artistica del pittore, soprattutto a partire dal 1911. In quell'anno, infatti, Bloch conobbe Vasilij Vasil'evič Kandinskij e Franz Marc, che lo invitarono ad aderire al *Der Blaue Reiter*, come unico americano ad esporre nel gruppo, durante la prima esibizione creata come alternativa all'Associazione dei Nuovi Artisti di Monaco⁷⁸.

Il *Blaue Reiter* era conosciuto per essere il gruppo degli artisti astratti di quel periodo e anche la pittura di Albert Bloch fu caratterizzata dall'astrazione che, però, l'artista interpretò sempre in chiave leggermente figurativa, per rigettare la materialità, senza allontanarsi da una poetica di modo. Inoltre, Bloch fu sempre apprezzato per l'uso innovativo che fece del colore, inserito nelle sue opere come unica continuazione del processo di trasformazione degli oggetti materiali nella loro controparte spirituale. Lo stesso artista scrisse una poesia, dal titolo *Apologia*, che esaltava l'uso del colore, visto come una melodia da interpretare⁷⁹:

« *Sing the song of color,
Paint your pictures, painter,
Ere your soul grow duller,
Ere the light grow fainter*⁸⁰.»

Profonda convinzione e impegno per l'artista americano furono infatti, da sempre, la poesia, la letteratura, la musica e la pittura, viste nella loro reciproca influenza ed interdipendenza⁸¹.

⁷⁷ Baron, Frank, Blumb, Jon, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, Lawrence, Kansas, Jayhawk Ink at the University of Kansas, 2014.

⁷⁸ *ivi*, p. 1.

⁷⁹ *ivi*, pp. 6-11.

⁸⁰ Bloch, Albert, *Venture in Verse: Selected Pieces*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1947, vol. I.

⁸¹ Baron, Blumb, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, *cit.*, p. 11.

In molte delle sue tele sono presenti oltre ai diavoli a figura intera, che richiamano il capolavoro di Goethe, il *Faust*, opera molto cara a Bloch, anche clowns e tipi fissi della Commedia dell'Arte, dall'agile e scattante Arlecchino al melanconico Pierrot, frutto dell'interesse per la letteratura italiana. Più della metà delle opere del periodo tedesco ebbero, infatti, come soggetti questi personaggi che l'artista americano, così come i già citati artisti di altre avanguardie storiche, vedevano come il proprio alter ego. Proprio questi pittori, infatti, erano costretti ad esprimere movimento, emozioni e musica senza dover proferire mai una parola, attraverso le proprie tele così come gli Arlecchini e i Pierrot, considerati gli unici a riuscire a comunicare il mondo interno e immateriale dell'arte dei primi decenni del Novecento, attraverso le opere d'arte⁸².

La figura di Arlecchino ebbe, nelle tele di Bloch, un'importanza capitale anche per quanto riguarda il suo collegamento con il mondo musicale. Per l'artista americano, infatti, l'arte era un mezzo per esprimere l'essenza della musica (in questo concetto si ritrovano molte delle teorie elaborate da Kandinsky⁸³) e questa poteva essere trasmessa solo attraverso la figura di Arlecchino, che richiamava il movimento e, attraverso esso, le sinfonie musicali⁸⁴.

Una delle opere più rilevanti del periodo tedesco sul tema delle maschere della Commedia dell'Arte fu il dipinto *Harlekinade*, del 1911⁸⁵. Al centro dell'opera è raffigurato un Arlecchino danzante, colto nell'atto di sollevare il braccio sinistro, mentre nel destro regge il suo solito *batocio*, tipico dell'iconografia della maschera, che può anche essere interpretato come una bacchetta di un direttore d'orchestra. Era risaputo, infatti, l'interesse di Bloch per la musica, evidente anche nella successiva opera omonima, del 1915: una copertina per il giornale *The Mirror* che riprende la stessa

⁸² *ivi*, p. 22; Baron, Frank, Arntzen, Helmut, Cateforis, David, *Albert Bloch: Artistic and Literary Perspectives*, Munich, Prestel, 1997; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 107-110.

⁸³ Schönberg, Arnold, Kandinskij, Vasilij, *Musica e pittura*, trad. it. di M. Torre, SE - Studio Editoriale, 2002.

⁸⁴ Baron, Blumb, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, cit., pp. 6-7.

⁸⁵ www.moma.org, <http://www.moma.org/collection/works/78768?locale=en>, in data 16/01/2016.

immagine come manifesto della Sinfonia n. 5 di Beethoven, con un Arlecchino in una calzamaglia a quadrati neri e arancioni, circondato da figure danzanti, a richiamare una sinfonia musicale⁸⁶.

Ritornando all'opera del 1911, sebbene il *batocio* e il cappello che porta in testa il personaggio rispecchino l'iconografia tipica, una variazione si ha sul tema del vestito, che presenta losanghe di varie sfumature di viola.

Si è visto finora come molti pittori abbiano ripreso il tema a losanghe, tipico del costume di Arlecchino, ma ne abbiano rielaborato i colori a proprio piacimento, seguendo quella che fu la tavolozza tipica di ciascuna avanguardia.

Tra gli altri personaggi presenti sulla tela, si possono riconoscere dei Pierrots, a destra del dipinto, dal tipico abito bianco con bottoni grandi e colorati. Uno dei due porta il cappello a cono inusuale per la maschera, mentre l'altro ha il volto coperto dalla biacca, anch'esso elemento dell'iconografia di Pierrot, che verrà analizzata nel capitolo dedicato al personaggio.

Nell'angolo in basso a destra, una figura a mezzo busto presenta un volto alieno, mentre dalla parte opposta una figura in abito rosso, dal naso a punta molto pronunciato è identificabile con i diavoli del *Faust* di Goethe⁸⁷.

Nell'*Harlekin* del 1912-13, invece, il personaggio di Arlecchino è al centro della tela, mentre dietro di lui si staglia un'altra figura poco riconoscibile: i due personaggi sembrano essere colti dell'atto di scappare da qualcosa. Arlecchino, con il *batocio* in mano, indossa delle scarpe nere e dei pantaloni chiari, ma è evidente l'iconografia del personaggio della Commedia dell'Arte dalla blusa che indossa, con le tipiche losanghe variopinte nei colori giallo, rosso, blu e verde dell'Arlecchino descritto dal Riccoboni nel 1731. Al collo il personaggio porta una gorgiera bianca, mentre in testa un cappello bicorno, anch'esso tipico dell'iconografia della maschera.

⁸⁶ Baron, Blumb, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, cit., pp. 6-7.

⁸⁷ *ivi*, p. 22.

Artur Jerome Eddy, un avvocato americano che comprò molte delle opere realizzate da Bloch, scrisse a Kandinsky nel marzo del 1914:

« I think that you made no mistake in so strongly recommending Bloch. His work is most interesting. It is exceedingly individual, and I find a great deal of pleasure in his very unusual use of color and also in the play of his imagination. I do not know what if anything I can do for him than purchase some of his pictures⁸⁸.»

Da queste poche righe è evidente il grande interesse che molti dei suoi contemporanei avessero per le sue opere e per l'abilità nell'uso del colore.

4.1.5. Dalì e l'Arlecchino surrealista

Salvador Dalì, nato nel 1904, fu un pittore spagnolo, esponente del movimento dei surrealisti che basarono le loro opere nella teoria dell'irrazionale e dell'inconscio nell'arte⁸⁹.

Il Surrealismo fu, infatti, un movimento artistico nato con il *Manifesto del Surrealismo* nel 1924, fondato da Breton, che si basava sulle teorie dell'inconscio di Freud. Nell'inconscio, infatti, Freud sosteneva che si pensasse per immagini e, poichè l'arte si fondava sulle immagini, essa era il mezzo più adatto per portare in superficie i contenuti più profondi dell'inconscio, poichè rappresentava l'esistenza estetica, la dimensione stessa dell'arte⁹⁰.

Sebbene Dalì sia stato uno dei massimi rappresentanti del surrealismo, la sua carriera pittorica spaziò anche in altri stili, trattando alcune opere prima con uno stile neoclassico, poi seguendo le regole del cubismo picassiano, per trovare, infine, la sua strada definitiva nel mondo del surreale⁹¹.

Una delle prime opere che ebbero come tema il personaggio di Arlecchino fu *l'Harlequin assis a une table* del 1923. In questa tela la matrice è chiaramente cubista: il personaggio di Arlecchino è visibile al centro

⁸⁸ Eddy, Artur Jerome, *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago, A.C. McClurg, 1919, pp. 92-105.

⁸⁹ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, pp. 185-190.

⁹⁰ *ibidem*; Gibson, Ian, *Salvador Dalì: the early years*, London, South Bank Centre, 1994.

⁹¹ Fanés, Fèlix, *Salvador Dalì: The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven and London, Yale University Press, 2007.

dell'opera, rappresentato da una serie di losanghe colorate che richiamano il classico abito variopinto della maschera, ma anche in tutta la tela stessa, dai colori vividi e accesi. In testa la figura porta un berretto nero che richiama il bicornio caratteristico del personaggio. Il tavolo al quale è seduto Arlecchino è richiamato dalle losanghe marroni di fronte alla figura e sopra ad esso compare una bottiglia. Anche in questo caso, come per Severini e ancora più per Gris, Arlecchino non è un alter ego, ma un tema comune che viene trattato nell'opera pittorica come simbolo di geometria e metamorfosi.

L'opera successiva, anch'essa con chiari riferimenti cubisti, è *l'Arlequin (Arlequin)* del 1927, conservato al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. La tela ha come soggetto il personaggio di Arlecchino, interpretato questa volta in chiave astratta. Esso è riconoscibile solo dai colori della tela, rosso, giallo, blu, che richiamano quelli del costume del personaggio e dalle losanghe rosse, visibili nella parte in basso a destra dell'opera⁹².

Nei tratti e nelle forme, può essere accostata all'opera, realizzata nello stesso anno da Pablo Picasso, come autoritratto di se stesso, *l'Arlecchino astratto* conservato al Metropolitan Museum of Modern Art, che verrà analizzata nel paragrafo dedicato ai ritratti⁹³.

Infine, dopo il passaggio completo alla pittura surrealista, Dalì realizzò un'altra opera che ebbe come soggetto la maschera della Commedia dell'Arte, intitolata *Deux Harlequins* e realizzata nel 1942⁹⁴.

Nella tela, in un paesaggio deserto, tipico dell'arte surrealista, animato da alcune figure, si vedono due sostegni sopra i quali sono collocati due Arlecchini dai tipici abiti a losanghe, anche se in questo caso non sono colorate. L'opera surrealista, basata quindi sulle teorie dell'inconscio di Freud, non può essere analizzata iconologicamente, poichè le

⁹² *Salvador Dalì: rétrospective 1920-1980*, catalogo della mostra a cura di D. Abadie (Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 18 décembre 1979-21 avril 1980), Paris, Centre Georges Pompidou, 1980; Neret, Gilles, *Salvador Dalì: 1904-1989*, Köln, Taschen, 2001; www.museoreinasofia.es, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/arlequin-arlequin>, in data 17/01/2016.

⁹³ per alcuni riferimenti alle opere di Dalì di matrice cubista si rimanda a Fanés, *Salvador Dalì: The Construction of the Image, 1925-1930*, cit., pp. 31-54.

⁹⁴ Neret, *Salvador Dalì: 1904-1989*, cit., p. 348.

interpretazioni ad essa associate potrebbero essere infinite, non basandosi su qualche matrice storica, ma essendo affidate alla pura fantasia dell'autore e dell'osservatore⁹⁵.

4.1.6. *L'Arlecchino degli italiani: Alfredo Müller, Umberto Brunelleschi, Giannino Marchig e Aldo Carpi*

Nel Novecento anche in Italia, come accadde negli altri Paesi europei, si assistette ad un rinnovato interesse per il mondo delle maschere della Commedia dell'Arte e del carnevale, che divennero allegorie dell'esistenza stessa degli artisti italiani, accomunati a questi personaggi mascherati dalla marginalità e dalla precarietà di una vita spesa al servizio dell'arte e della cultura, ma nella quale la società non ricambiava questo interesse⁹⁶.

Inoltre, come già si è visto nelle opere e soprattutto negli scritti di Gino Severini, il repertorio iconografico del Novecento, ricco di maschere, saltimbanchi, clowns e circhi, era diffuso a livello europeo, ma tardava ad entrare nel repertorio degli artisti italiani che non avevano ancora messo in gioco loro stessi e le loro abilità nel panorama europeo. Le opere degli artisti italiani che ebbero come tema le maschere della Commedia italiana comparvero, infatti, prima tra gli artisti che ebbero un legame più o meno marcato con la Francia e Parigi e, solo a partire dagli anni Venti, anche con gli artisti italiani che vissero la loro carriera artistica in patria⁹⁷.

Nel repertorio italiano l'incombere degli eventi bellici della Prima e della Seconda Guerra Mondiale portava a riflettere sulla mancanza di potere dell'uomo e della cultura nell'affrontare queste atrocità, perciò alcuni artisti utilizzarono le maschere della Commedia a scopo simbolico⁹⁸.

Accanto all'interpretazione più profonda e allegorica del significato della maschera, si ritrovarono anche artisti che perseguirono l'aspetto puramente

⁹⁵ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 185-190.

⁹⁶ Matteoni, *Il Novecento in Maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit., p.13.

⁹⁷ Matteoni, *Il Novecento in maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit., p. 9; Fossati, *Storie di figure e immagini, Da Boccioni a Licini*, cit., pp. 20-35.

⁹⁸ *ibidem*.

iconografico della Commedia dell'Arte, rappresentandone i personaggi per riviste, giornali o decorazioni all'interno di teatri.

Non solo, quindi, alter ego dell'artista o metafora della vita, ma anche rappresentazione di un genere teatrale che stava ritrovando la propria vitalità, grazie al mondo letterario, musicale e artistico.

Alfredo Müller

Alfredo Müller fu un pittore livornese vissuto a cavallo tra i due secoli, rappresentante della corrente postimpressionista, ricordato in questa sede per il suo impegno nelle arti decorative con la serie delle *Arlecchinate*, realizzate nel primo decennio del Novecento⁹⁹.

Nato nel 1869, trascorse i primi vent'anni della sua vita in Italia, studiando presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze ed entrando in contatto con la cerchia dei Macchiaioli e dei Postmacchiaioli. Dal 1889, tuttavia, Müller si trasferì in Francia, a Parigi, momento che segnò la svolta decisiva nel suo stile pittorico. Müller, infatti, cominciò inviando due tele all'Esposizione universale di Parigi, dove entrò da subito in contatto con gli impressionisti, tra i quali Claude Monet e Camille Pissarro, per poi trasferirsi nel quartiere di Montmartre e divenire amico dei più grandi pittori del momento, tra i quali Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne e Henri de Toulouse-Lautrec, che influenzarono la sua pittura e il suo stile¹⁰⁰.

La parentesi francese fu molto produttiva per l'artista, che raccolse le idee e le nuove innovazioni che stavano avvenendo in campo pittorico, ma rientrato in Italia nel 1914, si dedicò prevalentemente alle arti decorative, concentrandosi principalmente su tematiche teatrali, dalle quali era

⁹⁹ *Alfredo Müller*, catalogo della mostra a cura di R. Monti (Milano, 1975), Milano, Galleria del Levante, 1975.

¹⁰⁰ Cagianelli, Francesca, *Le Arlecchinate di Alfredo Müller Dalle prodezze della Commedia dell'arte all'arabesco cromatico delle avanguardie*, in *La Maschera e l'Artista*, cit., pp. 35-39; Ojetti, Ugo, *Il pittore Müller*, in Ojetti, Ugo, *Cose viste*, I, Milano, 1931, pp. 116-120; Tinti, Mario, *Alfredo Müller*, in *La Fiorentina Primavera, prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze*, catalogo della mostra a cura della Società delle Belle Arti di Firenze (Firenze, 8 aprile - 31 luglio 1921), Firenze, Società delle Belle Arti di Firenze, 1922, pp. 156-157; *Alfredo Müller*, cit., p. 2.

comunque rimasto colpito grazie al soggiorno parigino all'epoca dei *Ballets Russes* e dell'opera *Carnaval* di Léon Bakst, la stessa che aveva influenzato anche Picasso e Severini¹⁰¹.

Le *Arlecchinate* di Müller furono tredici tele concepite per il foyer del Teatro Manzoni di Milano, a partire dal 1918, rimosse dopo il rifacimento del teatro nel dopoguerra e ritornate recentemente a Milano. In esse si possono cogliere le influenze delle teorie geometriche di Cézanne poichè le figure sono molto simili agli Arlecchini dell'artista francese comparsi pochi anni prima nelle mostre del *Salòn des Indépendents*. Vi è poi una ripresa dell'iconografia classica della Commedia dell'Arte, vista pochi anni prima sui palcoscenici teatrali europei, grazie appunto ai *Ballets Russes* di Djagilev¹⁰².

Tuttavia, se ad oggi l'opera di Alfredo Müller è stata rivalutata e l'artista è stato posizionato accanto agli altri pittori di fama mondiale delle avanguardie, così non fu al tempo della realizzazione di queste opere e l'artista stesso venne accolto come un

«elegante, gradevole, esornativo, con una buona punta di pariginismo e di graziosa frivoltà che non gli nuoce presso le signore, e con una piccola dose, qua e là, di cézannismo ingentilito e addomesticato, che dovrebbe renderlo accetto persino agli avanguardisti¹⁰³.»

In due opere rilevanti come *Notturmo* o *La rivelazione di Arlecchino*, entrambe del 1918, la figura della Commedia dell'Arte rispecchia la tipica iconografia settecentesca della maschera, nell'ottica e nelle pose, che si ritrova poi nei dipinti degli artisti del periodo e nelle coreografie dei *Ballets Russes* di Parigi, con una calzamaglia a losanghe, una gorgiera al collo e il

¹⁰¹ Cagianelli, *Le Arlecchinate di Alfredo Müller*, cit., p. 36; Veroli, Vinay, *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2013; *Diaghilev: creator of the ballets russes. Art music dance*, catalogo della mostra a cura di A. Kodicek (London, Barbican Art Gallery, 25 January – 14 April 1996), London, Lund Humphries Publishers, 1996; Larionov, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.

¹⁰² *ibidem*; *Alfredo Müller*, cit., p. 2.

¹⁰³ *La Mostra Müller alla Galleria Pesaro*, in *Cronache Milanesi*, in <<Emporium>>, LV, 328, 1922, pp. 244-245; Cagianelli, *Le Arlecchinate di Alfredo Müller*, cit., p. 36; *Alfredo Müller*, cit., p. 2.

cappello bicornio in testa, colto nell'atto di sedurre delle giovani dame o di accompagnarle nelle feste carnevalesche.

In particolare, in *La rivelazione di Arlecchino*, la somiglianza iconografica con l'Arlecchino di Cézanne è incredibilmente evidente, sia nella posa che nelle losanghe, segno che l'artista italiano aveva avuto modo di apprezzare le nuove idee e i nuovi studi iconografici degli artisti parigini vissuti a cavallo tra Ottocento e Novecento, che furono poi quelli che portarono le maggiori innovazioni in campo artistico¹⁰⁴.

In *Notturmo*, invece, l'iconografia riprende l'abito a losanghe, questa volta variopinto, con colori che vanno dal nero al giallo e all'arancione e Arlecchino è inserito in un contesto veneziano, sembra una serata di carnevale, assieme ad altre figure.

Müller era conosciuto per aver chiare radici macchiaiole e successive cognizioni impressioniste, soprattutto dopo il soggiorno parigino. Ma, ritornato in Italia, capì che era necessario muoversi oltre l'impressionismo, per arrivare a quella fase postimpressionista di studio dei volumi e delle geometrie che aveva cominciato già a vedere nelle opere di Cézanne. Il pittore italiano non si interessò più quindi al reale, ma all'artificiale, cioè a quella realtà sottoposta al processo di astrazione storica, con uno studio della struttura volumetrica così come era stata concepita da Cézanne e dai successivi studi cubisti¹⁰⁵.

Questa ripresa delle maschere della Commedia dell'Arte sarà elemento caratterizzante della modernità del Novecento che riguarderà, più o meno marcatamente, la produzione stilistica di tutti i pittori italiani ed europei del XX secolo, anche se, nel caso dell'artista in questione, essa riguardò la sfera prettamente decorativa, senza alcun riferimento autobiografico da ricercarsi nella maschera di Arlecchino.

¹⁰⁴ Cagianelli, *Le Arlecchinate di Alfredo Müller*, cit., p. 36-37; *Alfredo Müller*, cit., p. 2.

¹⁰⁵ *Alfredo Müller*, cit., p. 2.

Umberto Brunelleschi

Un altro esempio in ambito italiano, ma vissuto anch'egli in Francia, fu Umberto Brunelleschi. Nato nel 1879 a Montemurlo, visse per molto tempo a Parigi e fu considerato uno dei maggiori rappresentanti dell'Art Déco in Italia¹⁰⁶.

Rossana Bossaglia nel 1983 scrisse:

«Quando volessimo indicare il simbolo ed emblema del Déco italiano, dovremmo assumere o una delle incantevoli illustrazioni di Umberto Brunelleschi, toscano trasferitosi a Parigi e immedesimato in quella cultura non senza un piglio personale [...] o qualcuno dei perfetti pezzi di Gio Ponti[...]»¹⁰⁷.

Fu proprio la sua permanenza a Parigi che gli permise di essere influenzato da questa cultura, ma a sua volta, di trasportarla in quella italiana. Egli, infatti, trasferitosi nella capitale francese a soli vent'anni, iniziò la sua carriera artistica dedicandosi alla pittura, ed utilizzò le sue abilità in ambito illustrativo per guadagnarsi da vivere, vendendo i suoi disegni ai giornali. Successivamente, nel 1910, espose al *Salòn des Indépendants*, iniziando a farsi conoscere non solo come pittore, ma anche, e soprattutto, come illustratore¹⁰⁸.

Come molti artisti del Novecento, anche Brunelleschi fu influenzato e ispirato dal mondo della Commedia dell'Arte e, in particolare, dalle maschere, che l'artista rappresentò molte volte nelle sue illustrazioni a *pochoir*¹⁰⁹.

Di particolare importanza restarono la tavola intitolata *La Comédie Italienne*, realizzata dall'artista per *Fémina Noël* nel 1912 e le dodici stampe a tempera ed acquerello, intitolate *Les Masques et les Personnages de la*

¹⁰⁶ *Umberto Brunelleschi (1879-1949)*, catalogo asta 4, a cura di G. Ercoli e A. Berni (Firenze, Gonnelli Casa d'Aste, 15 ottobre 2011), Firenze, Gonnelli Casa d'Aste, 2011; Ercoli, Giuliano, *Umberto Brunelleschi. Liberty e Art Déco nell'opera grafica di un artista italiano a Parigi*, Firenze, Edam, 1978; Ercoli, Giuliano, *Il Pochoir Art Déco*, Firenze, Giunti Editore, 1987.

¹⁰⁷ *Umberto Brunelleschi (1879-1949)*, cit., p. 5.

¹⁰⁸ *ivi*, pp. 5-8.

¹⁰⁹ La tecnica è molto simile allo stencil o alla serigrafia. Per un approfondimento di questa tecnica: Ercoli, Giuliano, *Il Pochoir Art Déco*, Firenze, Giunti Editore, 1987.

Comédie Italienne, realizzate nel 1914 per il *Journal de Dames et des Modes* ed esposte alla Biennale di Venezia del 1914¹¹⁰.

Sfortunatamente, l'album delle maschere della Commedia dell'Arte fu da sempre una delle opere più ricercate dai collezionisti e, dagli anni Settanta del Novecento, con la riscoperta dell'Art Déco, la raccolta fu smembrata e divisa in *planches*, per essere vendute separatamente. Inoltre, la maggior parte di queste *planches* furono incorniciate ed esposte alla luce, il che portò alla perdita di una grande quantità di opere realizzate da Brunelleschi per l'album in questione¹¹¹.

Una *plache* sopravvissuta allo smembramento della raccolta è quella di *Arlequin*. Nell'illustrazione è rappresentato Arlecchino, la maschera più famosa della Commedia dell'Arte, mentre sta scostando la tenda di un sipario, lasciando intravedere il paesaggio dietro ad essa. In questo paesaggio, in cui prevale quasi del tutto il cielo e un semicerchio bianco, che rende l'idea di un'immensa luna, si intravedono, nella distanza, una casa ed alcuni alberi, uno dei quali ha delle florescenze simili a delle rose. Ma la parte più importante della raffigurazione è la maschera sul palcoscenico. Il personaggio di Arlecchino rispecchia, come si è detto in precedenza, la tipica iconografia entrata di moda nel Settecento, che caratterizzò anche le successive rappresentazioni del personaggio: l'attore indossa una casacca e un paio di pantaloni, tenuti in vita da una cintura, entrambi attilati, con ampie losanghe dai colori rosso, giallo, verde e blu. In testa porta un cappello, che non è, però, il tipico bicornio dell'iconografia della maschera, ma un cappello femminile, mentre la maschera nera ricopre l'intero volto ed il *batocio* è appeso alla cintura. Una caratteristica insolita della figura rappresentata, oltre al cappello, che può indicare come il personaggio rappresentato fosse, appunto, una donna, com'era spesso tipico nelle troupes dei *Ballets Russes*, è il fatto che la maschera indossa delle scarpe rosa col tacco, con una fiore come decorazione, anche se non è da escludere

¹¹⁰ Cagianelli, *Le Arlecchinate di Alfredo Müller*, cit., p. 36; Umberto Brunelleschi (1879-1949), cit., p. 6.

¹¹¹ Umberto Brunelleschi (1879-1949), cit., pp. 6-7.

che queste, come anche le decorazioni dei tendaggi che creano il sipario, fossero semplicemente dei richiami alle decorazioni tipiche dell'Art Déco parigino del periodo.

Giannino Marchig

Un altro autore italiano vissuto durante tutto l'arco del Novecento fu Giannino Marchig. Triestino, nato nel 1897, trascorse alcuni anni nella città giuliana, che già allora subiva gli influssi delle cosiddette Secessioni, quella viennese e quella di Monaco, che in quegli anni stavano nascendo e si stavano sviluppando¹¹².

Si trasferì nel 1915, a causa della guerra, a Firenze, seguendo la sua passione per il disegno, per l'incisione e per la pittura e, frequentando la scuola di Nudo all'Accademia delle Belle Arti, ricevette molte approvazioni e alcune borse di studio che gli permisero di continuare la sua carriera come pittore¹¹³.

Marchig, da sempre vicino al mondo delle maschere e del teatro, grazie ai racconti della madre riguardanti i carnevali nordici e le caratteristiche di libertà e di spensieratezza che li contraddistinguevano, nonché alla sua passione per il mondo dell'arte, per Venezia e per le maschere, già rappresentate da artisti precedenti nei cataloghi delle biennali, si inserì ancor più nel mondo teatrale grazie a due suoi maestri, Glauco Cambon e Argio Orell¹¹⁴, da quali trasse ispirazione e metodo. Inoltre in età adulta frequentò spesso, con la moglie, il carnevale di Basilea, del quale aveva spesso sentito parlare dalla madre e che ispirò alcune delle sue opere¹¹⁵.

¹¹² Marchig, Jeanne, Ragionieri, Susanna, *Giannino Marchig*, Milano, Skira, 2000; *Giannino Marchig*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 mai - 30 juin 1985), Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985.

¹¹³ Marchig, Ragionieri, *Giannino Marchig*, cit., pp. 9-12; *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni*, mostra a cura di S. Ragionieri (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12 marzo - 5 giugno 1994), Firenze, Centro Di, 1994.

¹¹⁴ Sibilìa, Salvatore, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, MSG Press, 1993.

¹¹⁵ *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni*, cit., p. 14; Marchig, Ragionieri, *Giannino Marchig*, cit., pp. 13-15; *Giannino Marchig*, cit., pp. 23-24; Montenero, Giulio, *Da triestino a europeo*, in <<Il Piccolo di Trieste>>, 12 giugno 1978.

Uno dei primi lavori del pittore triestino che ebbe come tema le maschere della Commedia dell'Arte fu il boccasana del teatrino realizzato per una manifestazione della Lega Nazionale¹¹⁶.

Ma la sua opera più famosa, legata a questo tema, rimane sicuramente *Morte di un autore*, del 1924¹¹⁷.

L'opera rappresenta, attorno ad un tavolo di uno studio, un insieme di maschere della Commedia dell'Arte, raccolte attorno al corpo morente di un uomo che giace sulla sedia. Tra le maschere presenti, si possono individuare: Arlecchino, al centro della scena, con la tipica calzamaglia variopinta, che alza le mani al cielo con uno sguardo di dolore e malinconia. Colombina, con la tipica parrucca bianca e l'abito a righe, che si regge la testa tra le mani. Pierrot, alla destra della scena, che con sguardo triste e contrito verso il basso tiene gli occhi chiusi, indossando la tipica calotta nera e il costume bianco del personaggio della Commedia. Sullo sfondo è, invece, rappresentata una quinta teatrale, con due tende ai lati e uno scorcio di cielo.

Dal punto di vista iconografico l'artista triestino ha rappresentato le maschere della Commedia dell'Arte secondo i canoni del tempo, con i costumi classici delle messiscena teatrali settecentesche, senza nessuna ulteriore interpretazione personale¹¹⁸.

Dal punto di vista iconologico, invece, l'opera di Marchig contiene un messaggio. Essa rappresenta la descrizione del rapporto tra vita e teatro, tra le maschere, i personaggi e gli uomini. Le figure raccolte attorno al tavolo sono, infatti, tutte mascherate e si stagliano su un fondale dipinto come fosse lo sfondo di un palcoscenico teatrale, rappresentando il dolore per la morte dell'autore nel modo in cui lo rappresenterebbe la maschera che impersonano. L'ambientazione nella quale si sta svolgendo l'azione è,

¹¹⁶ *Giannino Marchig, cit.*, p. 24; Cesari, Giulio, *Giannino Marchig*, in <<Rivista mensile della città di Trieste>>, gennaio 1929, pp. 4-5.

¹¹⁷ Inizialmente l'opera doveva chiamarsi *Morte di un capocomico*. Il dipinto vinse il premio Ussi nel 1925. *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, cit.*, p. 10-15; *Giannino Marchig, cit.*, pp. 24-27; Marchig, Ragionieri, *Giannino Marchig, cit.*, pp. 20-24.

¹¹⁸ Cagianelli, *La Rivelazione della Maschera nel Novecento, cit.*, p. 19; *Giannino Marchig, cit.*, p. 25.

invece, vera: lo studio dell'autore morto sulla sua sedia, con pile di libri ordinati di fronte a lui, fogli sparsi e una maschera della Commedia sul pavimento¹¹⁹.

L'intento dell'autore era, quindi, quello di rappresentare il mondo reale e quello fantastico in un insieme omogeneo, oscillando tra la rappresentazione delle maschere teatrali e dei personaggi, ma rimanendo fedele alla rappresentazione di ciascuno di esse¹²⁰.

In questo l'opera richiama i *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello, romanzo che fu spesso accomunato alla tela di Marchig per il delicato rapporto che si costruisce tra vita e teatro e tra le maschere, i personaggi e gli uomini veri e propri¹²¹.

Marchig, con questo dipinto, volle rendere omaggio al mondo del teatro e della Commedia dell'Arte, trattando quindi il tema per la sua natura intrinseca. Egli conosceva bene la sua importanza nella società e, proprio perchè in quegli anni il genere teatrale stava attraversando una crisi e non aveva più la stessa importanza che ebbe nel passato, Marchig sentì la necessità di farlo sopravvivere almeno in ambito pittorico¹²².

L'artista triestino voleva, infatti, ricreare un mondo magico che assomigliasse ad un'illusoria realtà, nella quale rifugiarsi per allontanarsi dal dolore e dall'oppressione di quelle vite grigie ed inutili che gli esseri umani stavano conducendo dopo le atrocità della Prima Guerra Mondiale¹²³.

Un'altra opera ispirata alle maschere, ma riguardante più il tema del carnevale che quello della Commedia dell'Arte, fu *Le Carneval de Bâle*, realizzata nel 1974. L'opera rappresenta un gruppo festoso di amici

¹¹⁹ *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, cit.*, pp. 19-24; *Giannino Marchig, cit.*, pp. 24-27.

¹²⁰ *ibidem*.

¹²¹ Alcuni studiosi hanno associato il dipinto di Marchig all'opera pirandelliana *Sei personaggi in cerca di autore*, trovandone affinità circa la rappresentazione delle maschere e del loro rapporto con la vita reale. Per uno studio più approfondito di questo tema si rimanda a Pirandello, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torini, Einaudi, 1933; *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, cit.*, pp. 4-24; *Giannino Marchig, cit.*, p. 24; Montenero, Giulio, *Vita di un autore*, in *Giannino Marchig, catalogo della mostra*, Trieste, 1980, p. 11; Safred, Laura, *Marchig, il filo tenace della pittura*, in <<Il Piccolo di Trieste>>, 8 luglio 1985.

¹²² *Giannino Marchig, cit.*, p. 25.

¹²³ *ibidem*.

mascherati che l'autore triestino incontrò per le strade della città di Basilea, durante il carnevale al quale sia lui che la moglie parteciparono più volte nel corso degli anni. L'opera presenta un chiaro rimando alle tradizioni più antiche del carnevale dal sapore nordico, lo stesso che l'artista aveva conosciuto grazie ai racconti della madre, e raffigura alcuni personaggi tipici della tradizione carnevalesca come Arlecchino e Pierrot, che rispecchiano l'iconologia classica delle maschere¹²⁴.

Aldo Carpi

Infine, un altro italiano, vissuto durante il XX secolo, fu Aldo Carpi. Milanese, nato nel 1886, fu allievo prima, e docente poi, all'Accademia di Brera di Milano, dove iniziò ad esporre alle mostre organizzate in quegli anni, come anche alle Biennali di Venezia, alle quali partecipò con assiduità e nelle quali entrò in contatto con le personalità più rilevanti in ambito europeo.

Vissuto all'apice della vita artistica e culturale dell'Italia nella prima metà del Novecento, Carpi entrò in contatto con le correnti impressioniste, con i gruppi del Novecento, con gli artisti di Corrente e degli ultimi anni Cinquanta, venendo influenzato ed influenzando a sua volta la pittura del XX secolo¹²⁵.

Ma il legame che unì Carpi alle maschere della Commedia dell'Arte e, in particolare, agli Arlecchini va ricercato, in prima istanza, nella sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale, che portò alla realizzazione dell'opera *Addio belli miei, io mi ritiro*, del 1925 e, in seguito, all'arresto e alla deportazione nei campi di concentramento di Mauthausen prima, e Gusen poi, a causa del tradimento di un collega dell'Accademia di Brera. Qui Carpi riuscì a documentare le difficoltà, i soprusi e le morti subite dai prigionieri

¹²⁴ *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, cit.*, p. 14; Marchig, Ragionieri, *Giannino Marchig, cit.*, pp. 13-15 e 28-29; *Giannino Marchig, cit.*, pp. 23-24 e 110; Montenero, Giulio, *Da triestino a europeo*, in <<Il Piccolo di Trieste>>, 12 giugno 1978.

¹²⁵ De Carli, Cecilia, *Lo spirituale nell'opera di Aldo Carpi*, Brescia, Associazione Arte e Spiritualità, 1990; Borghese, Leonardo, *Pittori contemporanei italiani: Aldo Carpi*, Milano, Amilcare Rizzi, 1990.

del campo di concentramento per mano della polizia nazista, attraverso schizzi e racconti autobiografici, che vennero poi trasformati in opere d'arte e che utilizzarono le figure di Arlecchino come metafore di ribellione nei confronti del fascismo e del nazismo. Da una parte, infatti, Arlecchino incarna uno zanni spiritoso e ribelle nei confronti dei padroni e delle altre maschere che si prendono gioco di lui, ma alle quali sa tenere testa. In questo modo esso può essere accomunato alla ribellione da parte di alcuni italiani nei confronti del sistema, come lo stesso Carpi, che venne arrestato per aver difeso una studentessa ebrea. Dall'altra parte, la maschera viene rappresentata come lo zanni che molte volte, proprio perchè si ribella a questo sistema, ne subisce le conseguenze, come l'artista stesso, arrestato e deportato nei campi di concentramento¹²⁶.

Un'opera significativa come *L'Arresto degli Arlecchini*, del 1944 fu dipinta il giorno precedente all'arresto dell'artista da parte della polizia fascista, il 23 gennaio 1944, dopo che un docente dell'Accademia di Brera, nonché suo collega, lo denunciò alle autorità per aver difeso una studentessa di origini ebraiche da accuse e illazioni da parte dei membri dell'Accademia¹²⁷.

Nell'opera, un gruppo di guardie, ritratte nelle divise nere dei poliziotti fascisti, di spalle, sta inseguendo, con la rivoltella in mano, alcuni Arlecchini che cercano di scappare in una piazza, con lo scopo di arrestarli. Negli Arlecchini rappresentati, in maniera alquanto stilizzata, sono riconoscibili tre tratti distintivi del loro personaggio: il costume a losanghe variopinte, il *batocio* e il cappello bicornio. Dal punto di vista iconologico, come già ribadito nei paragrafi precedenti, l'Arlecchino è il simbolo autobiografico dell'artista che, soprattutto negli anni delle due Guerre Mondiali, si vede privato della propria personalità e libertà di azione, sia nella vita sia in campo artistico, ma diventano anche simbolo di una certa satira politica nei

¹²⁶ *ibidem*.

¹²⁷ www.corriere.it, http://reportage.corriere.it/senza-categoria/2015/aldo-carpi-il-pittore-deportato-salvato-dai-suoi-disegni-shoah-memoria/?refresh_ce-cp, in data 18/01/2016.

confronti del fascismo e degli accadimenti che, di lì a poco, avrebbero stravolto l'Italia e il mondo intero¹²⁸.

Nell'opera precedente, *Addio belli miei, io mi ritiro*, del 1925, viene, invece, rappresentato l'artista-Arlecchino – di nuovo un personaggio della Commedia dell'Arte che diventa alter ego del pittore – mentre si allontana a bordo di una mongolfiera per sfuggire alle atrocità della guerra.

Lo stesso Aldo Carpi descrisse in un articolo il suo legame con il mondo delle maschere della Commedia dell'Arte¹²⁹.

4.1.7. *L'Arlecchino come ritratto*

Arlecchino, il personaggio della Commedia dell'Arte più amato ed utilizzato come iconografia nei dipinti dei secoli passati, in quelli del XX secolo è stato identificato anche come un singolo di fronte ad una massa. Se la cultura del Novecento era, infatti, basata sul concetto di *massa* e di *tutti* – basti pensare alle idee del comunismo sovietico che pretendeva di trattare *tutti* allo stesso modo, o il socialismo che sperava di poter trovare una risposta ai sogni di *tutti*, o ancora il fascismo e il nazismo che fondavano la loro forza sull'ignoranza di *tutti* – Arlecchino rappresentava, invece, il singolo, l'individuo di fronte a questi *tutti*¹³⁰.

Le caratteristiche del suo personaggio, oltre alla comicità, erano l'incarnazione del doppio zanni, vittima e carnefice, l'abilità di sfuggire alla morte, l'amore non corrisposto, il falso servilismo, la perfezione teatrale e l'ambiguità che gli permisero di essere utilizzato dai più diversi artisti e

¹²⁸ Cagianelli, *La Rivelazione della Maschera nel Novecento*, cit., p. 21.

¹²⁹ << *Che cosa sono le Maschere? Tanti ritengono siano sempre e soltanto Arlecchino, Pulcinella, Brighella, ecc. Sì, alle volte nel nostro lavoro entrano anche questi Arlecchini, Pulcinella o Brighella, che sono poi soltanto mezzi per esprimere un'idea o un fatto, ma tante volte la maschera si determina senza l'uso delle figure mascherate e, per così dire si determina a viso scoperto [...]; molte volte la maschera non è altro che l'effetto di un urto che l'artista, ed anche l'uomo, che è nell'artista, prova nell'attivo contatto con gli altri suoi simili – o dissimili; naturalmente la maschera non è realistica, ma sempre ermetica*>>. Carpi, Aldo, *Maschere come rivelazioni e simboli nella pittura*, in <<Bollettino del Rotary Club>>, Milano, 4 dicembre 1951.

¹³⁰ Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 7-8 e 106.

dalle più svariate avanguardie come simbolo, metafora o allegoria, ma, in molti casi, anche come ritratto¹³¹.

In questo paragrafo vengono presi in esame alcuni artisti europei che utilizzarono il personaggio di Arlecchino per eseguire ritratti di persone reali, i quali vestirono i panni della maschera della Commedia dell'Arte per occasioni specifiche o per semplice diletto dell'artista.

Pablo Picasso

Dal 1901 al 1936, Pablo Picasso, come si è avuto modo di vedere nel paragrafo dedicato alle sue opere d'arte, realizzò decine e decine di Arlecchini, spaziando dal periodo blu a quello rosa, dal cubismo al neoclassicismo, per approdare poi ai ritratti, nei quali il figlio, gli amici, i nemici e, spesso, il pittore stesso, sono rappresentati nei panni del personaggio della Commedia dell'Arte, sempre a volto scoperto, senza maschera¹³².

Il primo autoritratto dell'artista fu eseguito nell'opera *Al Lapin agile o Arlecchino con bicchiere*, del 1905. In questa celebre opera, ormai un'icona della vita *bohémien* di Parigi alla fine del XX secolo, Picasso raffigurò se stesso vestito come un Arlecchino con un bicchiere in mano e accompagnato dalla sua recente amante Germaine Pichot, la quale, in precedenza, era stata l'ossessione fatale del suo grande amico Casagemas, morto suicida nel 1901. Il dipinto fu commissionato da Frede Gérard, l'uomo che nella tela si intravede, in secondo piano, suonare la chitarra nel suo cabaret di Montmartre, *Le Lapin Agile* appunto. L'opera di Picasso rimase in mostra permanente proprio nel locale parigino dal 1905 fino al 1912, quando fu venduta ad un collezionista tedesco¹³³.

¹³¹ *ibidem*.

¹³² *ivi*, p. 4.

¹³³ www.metmuseum.org, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/486162>, in data 15/01/2016; Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., p. 6; Penrose, Roland, *Portrait of Picasso*, New York, Museum of Modern Art, 1957; Couper, Douglas, *Picasso Theatre*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1968; Moravia, Lecalano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, cit., pp. 87-113.

L'iconografia del Picasso-Arlecchino è quella tipica della maschera italiana della Commedia dell'Arte, con un vestito a losanghe colorate che, però, in quest'opera, sono solo verdi, ocra ed arancioni. Il personaggio porta un fazzoletto legato al collo, mentre in testa il classico cappello bicornio. La donna seduta al suo fianco indossa, invece, tipici abiti francesi degli inizi del XX secolo, dal cappello al vestito con piumaggio, che molti studiosi del passato identificarono erroneamente con Colombina¹³⁴.

Un'opera successiva, risalente al 1917, è il ritratto *Arlecchino – Ritratto di Léonice Massine*¹³⁵. Léonice o Léonide Massine, pseudonimo francese di Leonid Feodorovic Miassin, era un ballerino, attore, ma soprattutto coreografo russo dei *Ballets Russes* di Djagilev tra il 1915 e il 1921, motivo per il quale Picasso, che collaborò alla realizzazione del sipario di *Parade* nel 1917, ebbe la possibilità di conoscere il ballerino russo e poterlo ritrarre nelle vesti di un Arlecchino¹³⁶.

L'opera, conservata al Museu Picasso di Barcellona, fu realizzata dall'artista spagnolo durante il suo soggiorno a Barcellona, dopo la permanenza romana per le scenografie dei *Ballets Russes*, in tipico stile neoclassico. Rappresenta il ballerino e attore russo nei panni di un Arlecchino, di fronte ad una balaustra, coperta in parte da un ampio tendaggio rosso, tipico dei sipari. Il personaggio, indossa il tipico costume losangato della maschera italiana, con colori, però, diversi dalla solita iconografia: blu, verdi e rosa.

Pochi anni dopo, nel 1923, Picasso realizzò il dipinto *Arlecchino seduto (ritratto del pittore Jacinto Salvado)*, conservato al Centre Pompidou di Parigi¹³⁷.

¹³⁴ *ibidem*.

¹³⁵ [www.colleccio.museupicasso.bcn.cat, http://colleccio.museupicasso.bcn.cat/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.ti.collect ion_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailList& sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=4](http://www.colleccio.museupicasso.bcn.cat/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.ti.collect ion_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailList& sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=4), in data 19/01/2016.

¹³⁶ Massine, Leonide, *My Life in Ballet*, New York, Macmilan, 1968.

¹³⁷ www.centrepompidou.fr, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-fd454c9e67e5c64dbd5b735aea3b9a5e¶m.idSource=FR_O-777d893188bbe7f56648b72a4f3b3dfc, in data 19/01/2016.

L'Arlecchino rappresentato in quest'opera è spoglio e triste, con uno sguardo vuoto, rivolto verso il basso, come se volesse evitare quello dello stesso spettatore. Le mani sono giunte sopra le gambe, mentre un cappello bicornio esageratamente grande sembra cadere dalla testa. Come tutte le opere di Picasso, anche questo Arlecchino non porta la maschera sul volto. Dal punto di vista iconografico, il personaggio indossa un costume da Arlecchino, percepibile dalle losanghe che lo compongono, ma vi è solo un piccolo accenno di colori dalle tinte pastello che ricoprono la spalla destra del pittore e ne colorano il viso e lo sguardo, rendendo l'opera incompiuta¹³⁸.

Dal punto di vista iconologico, invece, la figura di Jacinto Salvado nelle vesti di Arlecchino vuole comunicare un senso di esasperazione e di rassegnazione di fronte agli orrori della guerra, per i quali non c'è più niente da ridere, nè nessuno da far ridere, a sottolineare nuovamente come la maschera di Arlecchino fu, per molti pittori del Novecento, un alter ego nel quale identificarsi, per la difficoltà di rapportarsi al mondo in cui vivevano, che da una parte li apprezzava sul palcoscenico, ma dall'altra li disprezzava come uomini¹³⁹.

Anche il figlio di Picasso, Paulo, fu il soggetto di molte opere dell'artista: in particolare, è del 1924 il dipinto *Paulo vestito da Arlecchino*, che richiamava in un certo modo il figlio di Renoir nelle vesti di Pierrot del 1901¹⁴⁰.

Nella tela, Paulo, il figlio nato dalla moglie russa Olga nel 1921, è raffigurato con un candido pallore in viso, ma con le gote rosse, appoggiato ad una poltrona sospesa nel vuoto, poichè manca un effettivo sfondo. Tutto ciò che circonda il figlio è lasciato volutamente non finito, tranne la figura stessa di Paulo nelle vesti di Arlecchino, in un abito dalle losanghe multicolori, gialle e blu, con gorgiere e polsini bianchi ed un cappello bicornio in testa. L'opera presenta dei chiari e visibili segni dello schizzo precedente ed alcuni

¹³⁸ Fano, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, cit., pp. 3-4.

¹³⁹ *ibidem*.

¹⁴⁰ www.museepicassoparis.fr, <http://www.museepicassoparis.fr/recherche/>, in data 19/01/2016.

ripensamenti, come per esempio la gamba destra di Paulo che, inizialmente, doveva essere distesa ed opposta a quella sinistra.

Infine, *l'Arlecchino astratto*, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York e realizzato nel 1927, appartiene, invece, alla fase dell'astrattismo di Picasso e richiama, nell'iconografia, *l'Arlequì* di Dalì analizzato in precedenza. La presenza di Arlecchino in questo enigmatico dipinto è data dalla rappresentazione del cappello bicorno e dalle losanghe in basso a destra. Spesso, l'opera viene identificata come un autoritratto, dell'artista stesso, per il quale Arlecchino rappresentava il proprio alter ego. Al margine sinistro dell'opera è possibile riconoscere l'ombra del profilo del pittore spagnolo, nell'atto di osservare il disorientamento dell'Arlecchino rappresentato e, quindi, di se stesso. Quando dipinse il quadro, Picasso si sentiva intrappolato in un matrimonio fallito, vittima della moglie mentalmente instabile, Olga Kokhlova e già incantato dalla giovane donna che sarebbe diventata la sua amante, Marie-Thérèse Walter¹⁴¹.

Gino Severini

Un autore italiano, ma parigino di adozione, che si è visto fare parte di quella schiera di *Italiens de Paris*, fu Gino Severini.

Accanto alle opere già analizzate, si trova un altro dipinto che ha come tema la figura Arlecchino, questa volta inserita in *Arlecchino - ritratto di Nino Franchina*, del 1938, custodita all'Ateneum Art Museum di Helsinki.

L'opera fu realizzata come omaggio dell'artista al genere. Franchina aveva, infatti, sposato la figlia di Severini, Gina Severini. Nell'opera si vede lo scultore Nino Franchina in posa, nelle vesti di Arlecchino, che stringe tra le

¹⁴¹ www.metmuseum.org, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/486843?rpp=30&pg=1&ft=Picasso&what=Canvas&who=Picasso%2c+Pablo%24Pablo+Picasso&pos=24>, in data 19/01/2016.

mani un flauto. L'espressione dello scultore non è rivolta verso l'osservatore, ma guarda verso destra, distogliendo lo sguardo¹⁴².

Dal punto di vista iconografico, l'abito dell'Arlecchino-Franchina è caratterizzato dalle classiche losanghe variopinte, che sono però disposte in maniera particolare nell'abito. La manica destra ha, infatti, losanghe verdi e rosse, quella sinistra gialle e rosse, mentre la parte centrale del costume ha una losangatura gialla, verde, rossa e nera che richiama la disposizione delle losanghe di un'altra opera dell'artista già citata, *l'Arlecchino al mandolino* del 1918. In testa il personaggio porta il solito cappello bicornio, tipico del costume di Arlecchino, mentre la maschera nera, che solitamente ricopre il volto, è poggiata sul tavolino di fronte a lui, assieme a dei mozziconi di sigarette, dei fiammiferi ed un pezzo di carta. Lo sfondo nel quale è inserita la figura è di un azzurro chiaro, con un tendaggio floreale che compare dietro al lato sinistro della figura, nel pieno stile del cosiddetto "ritorno all'ordine", dopo le fasi futurista e cubista¹⁴³.

Giannino Marchig

Per quanto riguarda la produzione di artisti italiani, che trascorsero la maggior parte della loro vita in Italia, partecipando attivamente alla vita culturale del Paese, si può incontrare un altro artista che utilizzò il personaggio di Arlecchino come costume delle figure da lui ritratte.

Il triestino Giannino Marchig, alcuni anni dopo la realizzazione di *Morte di un autore*, si dedicò ancora alla rappresentazione del mondo della Commedia dell'Arte, con una serie di ritratti dell'attore Raffaele Viviani, per tentare di cogliere il momento esatto del passaggio in cui la vita sfuma nel teatro o viceversa¹⁴⁴.

¹⁴² Fonti, Severini, cit., pp. 41-43; [http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=en&si=http%3A%2F%2Fkansallisgalleria.fi%2FE42_Object_Identifier%2FA-2002-463](http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=en&si=http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=en&si=http%3A%2F%2Fkansallisgalleria.fi%2FE42_Object_Identifier%2FA-2002-463), in data 19/01/2016.

¹⁴³ Fonti, Severini, cit., pp. 41-43; Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

¹⁴⁴ Nardo, Maria Emilia, *Raffaele Viviani, Dalla Vita alle Scene, L'Altra Autobiografia (1888-1947)*, Napoli, Rogiosi Editore, 2016; Lezza, Antonia, Scialò, Pasquale, *Viviani. L'autore, l'interprete, il cantastorie*, Napoli, Colonnese, 2000; *Giannino Marchig*, cit., p. 30.

E' del 1933 il dipinto *Attore napoletano*, la rappresentazione dell'attore Raffaele Viviani in un mezzobusto di Arlecchino. L'attore è rappresentato seduto, con le braccia incrociate sul petto. Il suo volto, senza maschera né trucco, ha uno sguardo a metà tra il malinconico e lo sfrontato, come se stesse sfidando chi ha di fronte.

L'interpretazione dell'opera va ricercata nella situazione del teatro a quel tempo. Negli anni Trenta del Novecento, infatti, il teatro dialettale era l'unico ad avere una qualche eco all'interno del panorama europeo, mentre tutto il resto della produzione si limitava ad operette destinate alla piccola borghesia. In più, il teatro in dialetto di Raffaele Viviani, personalità di rilievo in quel periodo, si dedicava alla gente del popolo, ai più bisognosi, ai più sfortunati, rappresentandone le miserie e le difficoltà, e non servendo quindi come mezzo di propaganda al nascente regime fascista, che lo vedeva solo come un impiccio ai loro ideali, non comprendenti di certo il popolo più povero e sfortunato. Fu così che, nel pieno sviluppo del fascismo, il teatro di Viviani dovette cambiare tematiche, perché denigrato dai più ricchi che non ne volevano più sapere delle condizioni più sfortunate di una parte della popolazione italiana. E' così che l'attore Viviani diventò una maschera triste e melanconica, ma allo stesso tempo contrariata nei confronti del regime fascista e soprattutto del nuovo pubblico di ricchi che non apprezzava che gli venisse mostrata l'altra faccia della medaglia del popolo italiano, quello che viveva di stenti e di miseria¹⁴⁵.

Altre rappresentazioni dell'attore, nelle vesti di Pulcinella, verranno trattate nel paragrafo successivo.

4.2. Pulcinella “*maschera del mondo*”

Come si è visto nel primo capitolo, nel paragrafo dedicato alla maschera napoletana della Commedia dell'Arte, questo personaggio così misterioso comparve nella cultura di molti Paesi europei impersonando servi buffi,

¹⁴⁵ *Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, cit.*, pp. 19-24; *Giannino Marchig, cit.*, pp. 30-31.

clown e giullari che rientravano già nella tradizione di quei popoli. Così in Francia era *Polichinelle*, in Spagna *Don Cristòbal Pulichinela*, in Inghilterra era incarnata da *Mr. Punch*, in Germania e Austria da *Kasperl*, da *Petrushka* in Russia¹⁴⁶.

Non c'è da stupirsi, quindi, se questo personaggio invase anche il repertorio delle arti figurative, col suo costume bianco, la mezza maschera nera dal naso prominente, la gobba e la pancia, non solo come personaggio della Commedia dell'Arte, presente su un palcoscenico assieme alle altre maschere, ma spesso rappresentato fuori dal contesto teatrale e carnevalesco¹⁴⁷.

Così è stato per le opere già analizzate dei fratelli veneziani Tiepolo, che al personaggio dedicarono moltissimi disegni, affreschi e dipinti, o ancora il *Polichinelle* di Nicolas Bonnart o quello rappresentato da Manet.

Come per il personaggio di Arlecchino, anche la maschera di Pulcinella fu una di quelle figure che rientrò nuovamente nel repertorio figurativo a partire dal XX secolo, non incarnando l'alter ego degli autori, bensì rappresentando allegorie, vizi e virtù della maschera nelle opere d'arte, anche se i riferimenti iconografici a questa maschera non furono mai così cospicui come quelli per le altre due maschere.

4.2.1. *Pablo Picasso*

E' possibile incontrare nuovamente l'artista spagnolo Pablo Picasso come riferimento figurativo anche per la maschera di Pulcinella. Come è stato già ribadito, infatti, Picasso segnò il punto di partenza definitivo per la rivalutazione dei personaggi della Commedia dell'Arte da parte delle avanguardie.

In particolare, dopo l'esperienza di *Parade*, Picasso venne incaricato di progettare scene e costumi di un altro balletto degli inizi del XX secolo, *Pulcinella*, nato dalla collaborazione tra arte, musica e danza grazie ad

¹⁴⁶ Paërl, *Pulcinella la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., p. 17.

¹⁴⁷ *ivi*, p. 18.

artisti come Djagilev, Stravinskij, lo stesso Picasso ed il coreografo e ballerino russo, già incontrato nel ritratto dello stesso Picasso, Léonide Massine¹⁴⁸.

Picasso inizialmente cercò di realizzare scene e costumi in stile moderno, in particolar modo cubista, ma fu lo stesso Djagilev che lo obbligò a rimanere fedele alla tradizione italiana della Commedia dell'Arte e, quindi, ai costumi del personaggio. Così l'artista spagnolo realizzò questo *Progetto per il costume e la maschera di Pulcinella*, nel quale la maschera della Commedia italiana è riconoscibile, dal camicione e i pantaloni bianchi e larghi, legati in vita con una cintura, il berretto bianco in testa e una maschera nera sul volto, dal naso lungo e prominente. L'opera venne rappresentata a Parigi per la prima volta nel 1920, riscuotendo grandissimo successo¹⁴⁹.

L'opera iniziale di Picasso, il Pulcinella con la chitarra del 1920, aveva in effetti una chiara connotazione cubista. Sopra ad un palcoscenico, tra due quinte teatrali di colore rosso, compare la figura di Pulcinella, riconoscibile da alcuni elementi. Primo tra tutti il naso adunco prominente, che Picasso mantenne anche per il vero progetto della scenografia di Pulcinella, ed un cappello bianco a cono in testa. Questi due elementi bastano già a connotare il personaggio napoletano della Commedia dell'Arte per come lo si conosce nell'iconografia tradizionale. Ma un altro aspetto che fugge ogni dubbio sulla maschera è il vestito bianco, identificato nella figura geometrica bianca che rappresenta un braccio mentre scosta una tenda in alto a sinistra e l'altra figura geometrica in basso a destra che identifica la gamba del personaggio. Centralmente nella tela è riconoscibile una chitarra, rappresentata da un rombo marrone, con delle corde e il manico, chiaramente visibili e riconoscibili. L'opera, come già ribadito, non fu apprezzata da Djagilev, che ordinò un progetto più realistico ed in linea con il balletto messo in scena¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *ivi*, p. 19.

¹⁴⁹ *ivi*, p. 20.

¹⁵⁰ *ibidem*.

4.2.2. Gino Severini

Un'altro artista che utilizzò spesso la maschera di Pulcinella nelle sue produzioni pittoriche fu Gino Severini, che rispecchiò uno dei fenomeni più particolari della maschera, ovvero quello di non essere più il singolo, come lo era Arlecchino, ma di essere diventato il multiplo, rappresentato, come ricordano le opere di Tiepolo, dalla giovinezza alla vecchiaia, dal maschile al femminile, ma sempre identici tra loro¹⁵¹.

Nelle opere di Severini si ritrovano anche gli attributi classici della maschera napoletana: dalle corna al peperoncino, dalla scopa piatta alla chitarra o il mandolino, da un asino, suo fedele compagno, ad una tavola imbandita¹⁵².

Uno delle prime opere sul tema di Gino Severini sono *I due Pulcinella*, del 1922¹⁵³. Nell'opera sono raffigurati due Pulcinella, vestiti nella classica iconografia della maschera, con il costume bianco e largo, composto da pantaloni e camicia, gorgiere e polsini, anch'essi bianchi, ed il tipico cappello a cono in testa. Sul viso portano la classica maschera nera dal naso prominente. Il personaggio in primo piano, seduto su una botte, ha con sé un classico attributo della maschera, la chitarra, mentre quello alle sue spalle ha un clarinetto. Era, infatti, uso della maschera suonare e ballare durante gli spettacoli. Un altro attributo tipico della maschera è il cibo, infatti alla destra del dipinto si intravede una tavola con della frutta ed una bottiglia di vino rosso.

L'opera successiva di Severini fu realizzata l'anno seguente ed è intitolata *La famiglia del povero Pulcinella*: in essa, il personaggio di Pulcinella, colto nell'atto di suonare il suo strumento musicale preferito, poggiato ad una panchina, ha di fronte la moglie, seduta sulla panchina, con in braccio un pargoletto che sta allattando, mentre accanto a loro un bambino indossa un vestito da Arlecchino, che rispecchia la tipica iconografia del costume

¹⁵¹ *ivi*, p. 28.

¹⁵² *ivi*, p. 29.

¹⁵³ <http://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/item/4259>, in data 19/01/2016.

variopinto. In realtà il personaggio adolescente in piedi vicino alla madre è Gina, la figlia di Severini, con addosso un costume da Arlecchino¹⁵⁴.

Anche l'iconologia di Pulcinella, con il costume bianco, gorgiere e polsini, cappello a cono e maschera nera dal naso prominente, calata sul volto, è quella classica, che si ritrova in altre opere come i pannelli decorativi realizzati dal pittore per Rosenberg, di cui si è già parlato nel paragrafo dedicato agli Arlecchini di Severini.

In queste opere, come *L'Equilibriste o Maschere e rovine*, *Le demon du jeu* e *Le coup de foudre*, la particolarità della rappresentazione riguarda il concetto di multiplo che Hetty Paërl approfondì nel suo volume *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*¹⁵⁵. I Pulcinella totali in queste rappresentazioni sono, infatti, nove, rappresentati tutti con il costume bianco, il cappello a cono e la maschera nera calata sul volto, tipici elementi dell'iconografia del personaggio.

Nelle opere, oltre alla ripresa di elementi come l'equilibrista di Picasso, ritorna anche il tema del gioco: Severini, infatti, attraverso questa metafora, voleva comunicare l'inizio di un periodo storico nel quale anche la pittura italiana avrebbe cominciato a mettersi in gioco, mostrando le proprie carte, che rappresentavano per il pittore la "scelta giusta", ovvero la capacità di elevare la pittura italiana allo stesso livello delle avanguardie storiche che si stavano diffondendo in quel momento¹⁵⁶.

Altri Pulcinella si ritrovano negli affreschi di Montegufoni, realizzati per il castello di Sir Sitwell e facenti parte di quel ciclo di affreschi comprendente anche gli Arlecchini. Infatti, proprio accanto ai personaggi bergamaschi, si trovano le maschere napoletane, realizzate a grandezza naturale e caratterizzate dalla tipica iconografia. Il costume largo e bianco, così come le scarpe bianche e la gorgiera al collo, il cappello a cono in testa e la

¹⁵⁴ D'Ambrosio, Matteo, *I Pulcinella di Severini*, in Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp. 547-552.

¹⁵⁵ Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, cit., pp. 18-19.

¹⁵⁶ Matteoni, *Il Novecento in maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit., p. 9; Fossati, *Storie di figure e immagini, Da Boccioni a Licini*, cit., pp. 20-35.

maschera nera con naso adunco calata sul volto. Lungo tutta la casacca sono presenti bottoni grandi e bianchi. Attributo del personaggio, come quasi tutte le opere ad esso riferite, è la chitarra, che stringe tra le mani nell'atto di suonarla¹⁵⁷.

Un'altra opera che ebbe come soggetto Pulcinella risale al 1924, anche se il titolo che si ritrova più frequentemente è Pierrot musico. Tuttavia, sia l'iconologia del personaggio rappresentato, sia la testimonianza diretta dell'autore riguardo l'opera, contribuiscono a confermare l'ipotesi che la maschera rappresentata sia quella di Pulcinella¹⁵⁸.

La figura rappresentata a grandezza naturale, ma poi tagliata all'altezza delle ginocchia, per volere di Rosenberg¹⁵⁹, si staglia su un fondale con una carta da parati floreale. La maschera, seduta, è raffigurata di profilo, mentre suona una chitarra e la sua iconografia è quella tradizionale, con pantaloni e giacca bianchi, a balze, coppolone rigido a cono e soprattutto la classica maschera nera col naso adunco che si ritrova solo nel personaggio di Pulcinella¹⁶⁰.

Infine, ancora una volta troviamo un'altra figura di nudo femminile disteso, questa volta accompagnata dalla maschera di Pulcinella, e non più l'Arlecchino del precedente dipinto. L'iconografia del dipinto *Odalisca e Pulcinella*, del 1943, riprende quella già vista con l'Arlecchino. Una donna senza veli distesa, mentre ascolta sognante un Pulcinella che sta suonando la chitarra. La maschera è vestita con un classico abito bianco, gorgiere,

¹⁵⁷ Alberti, *Gli affreschi di Gino Severini nel castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, cit., p. 106; Fonti, *Severini*, cit., p. 48; Cagianelli, Francesca, *La Rivelazione della Maschera nel Novecento, Arlecchini, Pulcinella, Pierrot e Saltimbanchi ovvero l'identità dell'artista dietro il sipario*, cit., p. 16; Pacini, *La decorazione parietale e lo spazio scenico*, cit., pp. 47-54.

¹⁵⁸ «Dopo aver terminato i *Giocatori di carte*, mi venne il desiderio di fare un quadro più grande, ma con un solo personaggio. Impiegando i tracciati geometrici e lo studio dal vero, inventai un bel Pulcinella con chitarra. Quando ne ebbi terminato lo studio a carboncino e a grandezza naturale, Rosenberg venne allo studio» in Severini, *Tempo de <<L'Effort moderne>>. La vita di un pittore*, cit., p. 338.

¹⁵⁹ *ivi*, p. 339.

¹⁶⁰ Pierrot, infatti, non portò mai una maschera, ma ebbe sempre il viso ricoperto con la biacca. D'Ambrosio, *I Pulcinella di Severini*, cit., pp. 547-552.

maschera nera dal naso prominentemente calata sul viso e cappello a cono in testa¹⁶¹.

4.2.3. *Giannino Marchig*

Un artista già incontrato precedentemente, Giannino Marchig, nell'ambito delle rappresentazioni di maschere della Commedia dell'Arte, realizzò altri due ritratti dell'attore napoletano Raffaele Viviani, questa volta nelle vesti di Pulcinella¹⁶².

Il primo ritratto, un omaggio alla commedia napoletana, vede l'attore Viviani nelle vesti di Pulcinella, con la maschera calata sul viso, stagliarsi su un fondale che rappresenta il golfo di Napoli, utilizzato probabilmente come scenografia durante la messinscena teatrale. L'opera rappresenta un vero e proprio omaggio alla commedia napoletana. La maschera ha un vestito bianco formato da casacca e pantaloni larghi e bianchi, molto classici, scarpe nere e berretto a cono, che cade morbido sulla testa. In mano tiene una chitarra, che però è poggiata a terra, vicino al piede¹⁶³.

Il secondo ritratto, invece, raffigurante sempre l'attore Viviani, lo vede nelle vesti di un Pulcinella dallo sguardo fisso e vuoto, con la maschera sollevata sul capo, all'interno di un camerino, sulla cui parete sono appese delle maschere¹⁶⁴.

L'interpretazione delle due opere di Marchig si possono leggere con la stessa chiave dell'*Arlecchino* del 1933: da una parte, un omaggio al mondo del teatro napoletano, l'unico che fosse ancora in grado di essere apprezzato a distanza di anni e che poteva dare consolazione ad un'Italia ormai in guerra. Dall'altra la rappresentazione di ciò che stava dietro le quinte, un mondo difficile per tutti gli attori e gli scrittori di opere teatrali, che vedevano

¹⁶¹ Fonti, *Severini, cit.*, p. 41.

¹⁶² *Giannino Marchig, cit.*, pp. 30-31; Marchig, Ragionieri, *Giannino Marchig, cit.*, pp. 13-15.

¹⁶³ *Giannino Marchig, cit.*, p. 30.

¹⁶⁴ *ibidem*; *Giannino Marchig 1897-1983, Disegni, dipinti, incisioni, cit.*, pp. 19-24.

crollare a poco a poco il loro mondo sotto il potere di un regime fascista che stava prendendo piede in tutto lo Stato¹⁶⁵.

In ambito europeo, a parte l'opera realizzata da Picasso, non si incontrano più Pulcinella, *Polichinelle* o *Punch* nelle opere d'arte di artisti del XX secolo, come invece fu più comune nelle opere dei secoli precedenti.

4.3. La maschera di Pedrolino e la sua evoluzione pittorica in Pierrot

La maschera di Pierrot, lo si è visto nel paragrafo 1.6, era originariamente quella del contadino italiano chiamato Pedrolino, che si modificò sia dal punto di vista fisico che caratteriale con la sua diffusione in Europa, soprattutto in Francia, ed entrò a far parte dell'iconografia pittorica come Pierrot.

Solo Gillot, inizialmente, rappresentò tra i personaggi della Commedia dell'Arte la maschera di Pedrolino, ma in poco tempo essa venne sostituita con quella francese di Pierrot.

Nei capitoli precedenti si è visto come il personaggio, italiano prima e francese poi, sia stato inserito nelle opere d'arte mantenendo la sua iconografia ed iconologia. In questa sede verrà, invece, analizzata la maschera dal punto di vista iconologico ed iconografico secondo le nuove correnti delle avanguardie e gli artisti che le rappresentavano.

Pierrot, come Arlecchino, divenne, infatti, l'alter ego di alcuni artisti che ritrassero personaggi, o talvolta loro stessi, nei panni della triste maschera della *Comédie Italienne*, per sottolineare il loro legame con essa e con i sentimenti di malinconia, tristezza e rassegnazione che li accomunavano. Nel passato, soprattutto nel Settecento, Pierrot incarnava solo ed esclusivamente il proprio personaggio, triste e malinconico, all'interno delle messinscene teatrali, riferendosi solo raramente a se stesso.

Dal punto di vista iconografico, sono rilevanti alcune modifiche fatte dagli artisti al costume del personaggio della *Comédie Italienne*, a seconda del

¹⁶⁵ *ibidem*.

gusto, ma soprattutto alla funzione che la maschera assunse nelle loro opere d'arte, anche se le opere figurative rappresentarono il personaggio della pantomima quasi sempre nell'iconografia che introdusse Jean-Gaspard Duburau nel XVIII secolo¹⁶⁶.

4.3.1. *Il Pierrot simbolista di Gustav Adolf Mossa*

Gustav Adolf Mossa fu un pittore simbolista tardivo nato a Nizza e vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento. Ispirato dal maestro Gustave Moreau e dagli scritti di Mallarmè, Mossa dedicò la sua vita alla pittura e alle illustrazioni, approdando poi ad uno stile Art Nouveau¹⁶⁷.

In questo contesto, è ricordato per aver realizzato un'opera dal chiaro intento simbolista dal titolo *Pierrot s'en va*, del 1906. Il pittore ebbe modo di vedere Venezia e forse il suo famoso carnevale durante un viaggio con il padre nel 1903, ma la tematica della maschera e del carnevale non era nuova per il pittore. Infatti lo stesso padre di Mossa, Alexis, era famoso per aver realizzato a partire dal 1873 numerosi manifesti per il grande e famoso Carnevale di Nizza e la città sullo sfondo potrebbe essere proprio quella¹⁶⁸.

L'opera rappresenta la figura di Pierrot con un abito bianco che non rispecchia la classica iconografia, ma è costituito da una giacca lunga, con dei piccoli bottoni lungo tutta la parte anteriore e lungo le maniche, dei pantaloni bianchi ed una gorgiera al collo. Nella mano sinistra stringe un cappello bianco, molto simile ad un cappello da donna, mentre nella mano destra stringe un coltello intriso di sangue. Il volto, dall'espressione assente, è ricoperto della classica biacca, della stessa tonalità fredda e pacata che ricopre per intero l'opera, eccetto la figura nera dell'uomo che si sta allontanando.

¹⁶⁶ Rémy, Tristan, *Jean-Gaspard Deburau*, Paris, L'Arche, 1954.

¹⁶⁷ Fournet, Claude, Soubiran, Jean-Roger, *Gustav Adolf Mossa et les symboles : 1883-1971*, catalogo della mostra (Nice, Galerie des Ponchettes, Ete 1978), Nice, Musée des Ponchettes, 1978; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, pp. 104-106.

¹⁶⁸ *ibidem*.

Dal punto di vista iconologico, l'opera può essere interpretata in due modi. Nel primo caso, vi può essere un chiaro riferimento ad un atto di suicidio da parte del triste e melanconico Pierrot, innamorato della bella Colombina, che non ricambia mai il suo amore, perchè innamorata a sua volta di Arlecchino¹⁶⁹.

Nel secondo caso, invece, il Pierrot che stringe il pugnale in mano può essere visto come un assassino, che ha appena compiuto il gesto brutale e si sta allontanando dalla scena senza preoccuparsi di essere visto. Entrambe le interpretazioni sono valide poichè è la stessa pittura simbolista che permette di cogliere l'uno o l'altro significato, andando oltre alla semplice apparenza percepita, per approdare ad un mondo simbolico la cui esistenza per il singolo non è possibile contestare, in quando esso si dà comunque come reale¹⁷⁰.

4.3.2. Maxfield Parrish e il Pierrot americano

Maxfield Parrish fu un pittore ed illustratore americano che lavorò nei primi decenni del XX secolo. Non prese mai parte a alcun movimento artistico o scuola pittorica, ma sviluppò uno stile originale ed individuale, che si ritrova in alcune delle sue opere, realizzate a partire dal 1908 per il *Collier's Magazine*¹⁷¹.

L'opera di Parrish, riguardante la figura di Pierrot, seppur non inserendosi in alcuna corrente artistica e non venendo influenzata dalle produzioni di altri pittori, può giustificarsi grazie ai numerosi e frequenti viaggi che lo stesso artista fece in Europa, probabilmente venendo in contatto con la cultura artistica, letteraria e musicale dei primi decenni del Novecento, che vide una ripresa del tema della Commedia dell'Arte e delle sue maschere, giustificandone la presenza all'interno dello scenario iconografico delle avanguardie storiche.

¹⁶⁹ Miklasevskij, *La commedia dell'arte*, cit., p. 51; Grignola, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, cit., pp. 32-35; Valeriano, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 146-152.

¹⁷⁰ Argan Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 46-47.

¹⁷¹ <http://colliersmagazine.com/>, in data 21/01/2016.

Rilevante, ai fini della ricerca sull'iconografia della maschera di Pierrot, è l'opera *The Lantern Bearers*, realizzata nel 1908, come copertina del *Collier's Magazine*. L'opera di Parrish è un dipinto realizzato con lo scopo di poter essere riprodotto come illustrazione: l'artista americano, infatti, aveva capito che il suo maggior successo poteva arrivare dalla riproducibilità dell'opera, rispetto al dipinto originale ed unico¹⁷².

Il dipinto di Parrish contiene, all'interno, una sintesi delle caratteristiche principali della sua opera: personaggi fantastici, colori luminosi e un certo senso del mistero. Un gruppo di personaggi, identificabili con la maschera di Pierrot, sono collocati, chi in piedi, chi seduto, su un palcoscenico costituito da gradoni di pietra, e tengono in mano delle lanterne luminose di colore giallo, che stanno appendendo ai rami di un albero. Sullo sfondo dell'opera, tra le fronde dell'albero, si intravedono altri quattro tondi gialli, che sembrano, agli occhi dello spettatore, quattro grandi lune, attributi specifici del personaggio di Pierrot, innamorato della figura malinconica della luna, mentre illuminano un cielo dal classico colore "*Parrish blue*"¹⁷³.

I Pierrot rappresentati sono tutte figure femminili, soggetti cari a Parrish, e sono a volto scoperto, senza cioè la biacca sul viso; indossano un classico costume da Pierrot, formato da scarpette bianche, pantaloni e camicione bianchi e larghi, con dei fiori blu, identificabili come bottoni e dei cappelli a cono in testa, sui quali sono presenti altri fiori blu.

Un'altra opera, realizzata nello stesso anno come illustrazione per la copertina del *Collier's Magazine*, è *Pierrot's Serenade*: anche in quest'opera, come nella precedente, il soggetto è un Pierrot, questa volta maschile, seduto su un muretto, mentre suona il mandolino. Lo sguardo, triste e melanconico, è rivolto in alto, oltre le fronde dell'albero che lo avvolgono, ad una luna che non si vede, ma che riflette la sua luce gialla nell'acqua.

¹⁷² <http://crystalbridges.org/>,
[http://collection.crystalbridges.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/o?t:state:flow=2294fd60-ee2d-4713-9a57-b23cd0be0b6a](http://collection.crystalbridges.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/o?t:state:flow=2294fd60-ee2d-4713-9a57-b23cd0be0b6a), in data 20/01/2016.

¹⁷³ Gilbert, Alma, *Maxfield Parrish: the masterworks*, Berkeley, Ten Speed Press, 1992.

Come nell'iconografia precedente, anche in questo caso Pierrot indossa il classico costume della maschera, ma stavolta i fiori/bottoni cuciti al vestito sono di colore rosso intenso.

Viste le opere dell'artista, esso può essere associato a quel gruppo di pittori che trassero ispirazione dalle mode del momento di rappresentare i personaggi della Commedia dell'Arte, ma che utilizzò solo in ambito illustrativo, senza nessun riferimento biografico personale.

4.3.3. *L'Espressionismo e il personaggio di Pierrot secondo Albert Bloch*

La carriera artistica di Albert Bloch è stata già ampiamente analizzata nel paragrafo riferito ai suoi Arlecchini che, come si è visto, rappresentavano un insieme degli interessi letterari, musicali ed artistici del pittore, interpretati in chiave espressionista e riportati sulla tela¹⁷⁴.

In questa sede, ci si limiterà ad alcune osservazioni di carattere iconografico ed iconologico su un'altra maschera della Commedia dell'Arte utilizzata dall'artista americano all'interno delle sue tele, ovvero quella di Pierrot, in riferimento a quanto già detto riguardo allo stretto rapporto tra letteratura, arte e musica che si ritrovò nelle opere dell'artista.

Tra i tanti dipinti rappresentanti la figura di Pierrot si sono scelte due opere di particolare rilevanza: *Die Drei Pierrots n. 2*, del 1911 e *Flötender Pierrot*, del 1912.

Die Drei Pierrots n.2, rappresenta tre figure, una in primo piano e due dietro a questa, più nascoste, che indossano tre abiti di bianchi diversi. Questi costumi non rappresentano la classica iconografia di Pierrot, ma assomigliano più a delle tute intere, prive di cuciture, aperture o bottoni. Il volto di questi tre personaggi è ricoperto, invece, dalla tipica biacca che caratterizzava la maschera, come anche le mani, ma le gote e la bocca delle tre figure sono colorate di un rosso acceso, quasi ad accomunarle con le figure dei clowns che si esibivano nei circhi. I tre Pierrot rappresentati da

¹⁷⁴ Baron, Blumb, *Albert Bloch and The Blue Rider: The Munich Years*, cit., p. 11.

Bloch sono colti nell'atto di compiere dei movimenti, con le gambe e con le braccia, disposte in maniera asimmetrica. Questi movimenti sono associabili a dei movimenti di danza, richiamando quindi nell'opera il tema della musica, dell'arte come musica e della pittura come musica, quasi che il pittore avesse riportato sulla tela una sinfonia, come quella nell'*Harlekinade* di Beethoven¹⁷⁵.

Un richiamo alla musica si può rilevare anche nell'opera successiva, *Flötender Pierrot*. Nella tela, un Pierrot simile a quelli già incontrati, con un abito tutto d'un pezzo di colore bianco, privo di aperture e bottoni, è stante, in un paesaggio collinare dai mille colori, colto nell'atto di suonare un flauto. Il volto di questo Pierrot non è ricoperto da biacca, ma presenta comunque le gote rosse tipiche del clown.

Dal punto di vista iconologico, è possibile vedere nell'opera un rimando al *Pifferaio di Hamelin*, fiaba tedesca spesso conosciuta con il nome del *Pifferaio Magico*¹⁷⁶.

L'opera, risalente al XIII secolo, fu ripresa da Goethe in una poesia del 1803 e citata successivamente anche nell'opera letteraria *Faust*; come si è già avuto modo di vedere, Albert Bloch era un grande appassionato di musica e di letteratura, e particolare importanza aveva per lui il *Faust* di Goethe¹⁷⁷. Non è da escludere, quindi, che l'interesse di Bloch l'abbia portato alla realizzazione di questa tela, ispirandosi proprio alla poesia di Goethe, della quale, in nota, si riportano alcuni versi¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *ivi*, pp. 6-7; <http://www.nelson-atkins.org/>, <http://search.nelson-atkins.org/collections/objectview.cfm?Start=6&ret=1&objectid=19041&84f80cafa99c173fb-63EF8155-F878-48B1-2C89FD247B07Co6D>, in data 21/01/2016.

¹⁷⁶ Von Arnim, Achim, *Der Rattenfänger von Hameln. Mein allererstes Märchenbuch*, Köln, Karl Müller, 2004.

¹⁷⁷ Baron, Blumb, *Albert Bloch and The Blue Rider: The Munich Years*, cit., p. 22.

¹⁷⁸ «Ich bin der wohlbekannte Sänger/Der vielgereis'te Rattenfänger/Den diese altberühmte Stadt/Gewiss besonders nötig hat/Und wären's Ratten noch so viele/Und wären Wiesel mit im Spiele/Von allen saubr' ich diesen Ort/Sie müssen alle miteinander fort/Dann ist der gutgelaunte Sänger/Mitunter auch ein Kinderfanger,/Der selbst die wildesten bezwingt,/Wenn er die goldnen Märchen singt./Und wären Knaben noch so trutzig./Und wären Mädchen noch so stutzig./In meine Saiten greif' ich ein./Sie müssen alle hinterdrein./Dann ist der vielgewandte Sänger/Gelegentlich ein Madchenfanger;/In keinem Städtchen langt er an,/Wo er's nicht mancher angetan./Und wären Mädchen noch so blöde./Und wären Weiber noch so spröde:/Doch allen wird so liebebang/Bei Zaubersaiten und Gesang.» Wolfgang von Goethe, Johann, *Gedichte, Erster Band*, Stuttgart, Verlag der Cotthafen Buchhandlung. 1868, p. 115.

4.3.4. Georges Rouault e i Pierrot cattolici

L'artista francese Georges Rouault nacque nel 1871 e fu accomunato da sempre alle due correnti artistiche del fauvismo prima, e dell'espressionismo poi, anche se non ne fu mai il rappresentante¹⁷⁹.

Trascorse parte dell'adolescenza lavorando presso un decoratore di vetro e questa esperienza fu di fondamentale importanza per lo sviluppo del suo stile: caratteristico fu, infatti, l'uso di un contorno nero e largo per delineare le figure da lui rappresentate, nonché l'uso di colori accesi e lucidi, tipici delle decorazioni su vetro¹⁸⁰.

Nel 1891 Rouault entrò all'École des Beaux-Arts di Parigi, dove divenne allievo e pupillo di Gustave Moreau mostrando, anche nelle sue opere, un chiaro riferimento simbolista nell'uso dei colori. Successivamente, entrò in contatto con il gruppo dei Fauves, partecipando alle mostra al *Salòn d'Automne* e mostrando uno stile spontaneo ed istintivo, tendente ai grandi contrasti e al grottesco¹⁸¹.

Il 1907 fu l'anno della svolta per il pittore francese, che si accostò maggiormente al nascente gruppo degli espressionisti tedeschi, che lui stesso ispirò, dedicandosi ad opere d'arte che ebbero come soggetti clowns e prostitute, con lo scopo di criticare, come molti artisti dell'Ottocento e del Novecento, la moralità della società¹⁸².

Tuttavia, il circo e i personaggi di Rouault furono sempre diversi da quelli danzanti di Degas, o da quelli geometrici di Seurat e Cézanne, non assomigliarono mai ai personaggi euforici di Van Dongen o a quelli melanconici e tristi di Picasso o di Daumier¹⁸³.

¹⁷⁹ Rouault: *il circo, la Guerra, la speranza. Opere grafiche delle collezioni milanesi*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia (Milano, 2002), Milano, Medusa, 2002; www.rouault.org, <http://www.rouault.org/index.htm>, in data 21/01/2016.

¹⁸⁰ Rouault: *il circo, la Guerra, la speranza*, cit., pp. 14-16; Babbit, Sherry, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1995; Temkin, Ann, Rosenberg, Susan, Taylor, Michael, Arauz, Rachel, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

¹⁸¹ Rouault: *il circo, la Guerra, la speranza*, cit., pp. 12-18.

¹⁸² *ivi*, pp. 11-26.

¹⁸³ *ivi*, p. 12.

Essi furono piuttosto il sintomo della tristezza e dell'illusione che dava il piacere del circo, che creava una sorta di apparenza tra distanza e realtà. Lo stesso Rouault scrisse:

«Poi ho approfondito tutto questo. Ho visto chiaramente che il “pagliaccio” ero io, eravamo noi....quasi tutti....Quell'abito ricco, con i lustrini, è la vita che ce lo dà, siamo tutti dei pagliacci, più o meno, portiamo tutti un abito con i lustrini¹⁸⁴.»

Accanto a questa sorta di moralismo, nelle opere di Rouault si ritrova anche una marcata matrice religiosa, data dal suo legame d'amicizia con il filosofo Jacques Maritain, che lo portò a scoprire lo spiritualismo e l'esistenzialismo¹⁸⁵.

Le opere del periodo maturo del pittore, infatti, ebbero sempre una connotazione religiosa, basata principalmente sui temi della natura umana e della Passione di Cristo, raccontati in molte delle sue opere e che, molto spesso, si legarono e si mescolarono al tema del circo e dei personaggi teatrali che anch'egli, come il Picasso del periodo blu, utilizzò come simboli della sofferenza e della miseria umane¹⁸⁶.

In particolare, alcune opere raffiguranti il personaggio di Pierrot furono spesso associate non solo alla figura triste e melanconica che incarnava la maschera, ma alla stessa figura di Cristo durante la Passione. E' il caso, per esempio, dell'opera *Pierrot avec une rose*, del 1936, custodita al Philadelphia Museum of Art¹⁸⁷.

Come nella tradizione della pantomima francese, il personaggio di Pierrot vive un destino triste, innamorato perdutamente di Colombina, ma mai corrisposto. Inoltre, egli incarna la tipica figura dell'emarginato dalla società, come un mendicante, una prostituta, uno zingaro, che proprio a partire dal XIX secolo si moltiplicarono nella società europea, e anche il

¹⁸⁴ *ivi*, p. 11.

¹⁸⁵ *ivi*, pp. 21-23.

¹⁸⁶ *ivi*, pp. 11-12 e 91; Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., p. 177.

¹⁸⁷ <http://www.philamuseum.org/>, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/63330.html?mulR=1737973485|3>, in data 21/01/2016.

repertorio iconografico degli artisti del XIX e XX secolo, che con essi si identificarono, poichè vivevano una vita ai margini della società. Infine, il collegamento con la figura di Cristo, tanta cara a Rouault, diventa automatico, in quanto archetipo della vittima sacrificale. Questo Pierrot, sebbene nel costume rispecchi la classica iconografia del personaggio della Commedia dell'Arte, richiama la figura di Cristo nell'inconsueto attributo che stringe tra le mani, una rosa rossa, da sempre simbolo del sangue di Gesù. Il Pierrot rappresentato contiene, quindi, tre personaggi in sé: il personaggio triste e melanconico della Commedia dell'Arte, l'artista emarginato dalla società e il santo martire¹⁸⁸.

Rouault scrisse riguardo al dipinto in questione:

*«Con una rosa in mano
qui Pierrot passa e va
e dice in modo fugace e delicato:
"Vivere è amare"¹⁸⁹. »*

Il *Pierrot* del 1937-38, invece, si discosta da quello precedente per quanto riguarda l'aspetto iconografico. Esso, infatti, non è più rappresentato di profilo, ma frontalmente, così che il costume della maschera della Commedia dell'Arte sia riconoscibile, nel bianco candore e soprattutto nei tipici bottoni giganti che chiudono l'abito sul davanti. Anche in questo caso, l'iconologia della rappresentazione è da ricercarsi nella maschera come simbolo dell'emarginazione dalla società¹⁹⁰.

4.3.5. I *Pierrot* cubisti di Juan Gris

La produzione di Juan Gris sul soggetto di Pierrot fu molto vasta, come lo fu per gli Arlecchini. Affascinato dal mondo della Commedia dell'Arte e delle maschere, che avevano preso piede in campo figurativo agli inizi del

¹⁸⁸ Babbit, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, cit., p. 323; Temkin, Rosenberg, Taylor, Arauz, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, cit., p. 71.

¹⁸⁹ Rouault: *il circo, la Guerra, la speranza*, cit., p. 91; Stadler, Wolf, *Georges Rouault: il circo della stella filante*, Milano, Mondadori, 1985.

¹⁹⁰ <http://www.mfa.org/>, <http://www.mfa.org/collections/object/pierrot-124540>, in data 21/01/2016.

Novecento, Gris realizzò molte opere con questo soggetto, affrontandole sempre con la tecnica artistica, a lui molto cara, del cubismo sintetico¹⁹¹.

Gris, infatti, arrivato a Parigi, era entrato in contatto con le personalità più famose dell'epoca, come Picasso e Braque, con i quali aveva condiviso il percorso iniziale del cubismo analitico, per poi approdare, dal 1912, al cubismo sintetico, fondato non più sulla resa dell'immagine, ma sull'utilizzo degli elementi geometrici e matematici che ne compongono la struttura. Inoltre, anche dal punto di vista cromatico, come si è già visto per gli Arlecchini, Gris utilizzò una gamma molto più ampia e variegata di colori nelle sue tele, per dare maggiormente l'idea delle forme e dei volumi delle figure rappresentate¹⁹².

Tra le opere più rilevanti che rappresentano Pierrot vi sono *Pierrot à la guitare* del 1919, custodita al Centre Pompidou di Parigi¹⁹³, *Pierrot*, del 1921, della National Gallery di Dublino¹⁹⁴, *Deux Pierrots*, del 1922, *Pierrot avec un livre*, del 1924 e un altro *Pierrot à la guitare*, del 1925, appartenenti tutti a delle collezioni private.

In queste cinque opere, il personaggio di Pierrot presenta l'iconografia classica della maschera. Il vestito è bianco, composto da pantaloni lunghi e larghi e camicia larga con dei grandi bottoni sul davanti che, nelle varie opere, assumono colorazioni diverse, da neri, ad azzurri a bianchi. Sul capo, il personaggio presenta spesso una calotta, anch'essa nera o bianca, mentre il volto è ricoperto, in tutte e cinque le tele, dalla biacca, tipica degli attori che interpretavano il personaggio. In due dei cinque dipinti è presente un attributo caratteristico della maschera, la chitarra o il mandolino, con il

¹⁹¹ Juan Gris, *cit.*, p. 132.

¹⁹² Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Milano, Fabbri, 1966, I maestri del colore, n. 177; *Picasso, Gris, Mirò: the Spanish masters of twentieth century painting*, catalogo della mostra a cura di The San Francisco Museum of Art (San Francisco Museum of Art, 14 september – 17 october 1948, Portland Art Museum, 26 october – 28 november 1948), San Francisco, The San Francisco Museum of Art, 1948.

¹⁹³ www.centrepompidou.fr, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4d6c6076ed68f6419d61bd9c56d5d7f0¶m.idSource=FR_O-e43d149ff99cb9f88f0cbf7c86b37fb#undefined, in data 20/01/2016.

¹⁹⁴ <http://www.nationalgallery.ie/>, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/search@/2/sortNumber-asc?t:state:flow=oebc2795-371a-4b13-9d68-09c9094e19bcn>, in data 20/01/2016.

quale Pierrot compone canzoni alla luna. In un'altra tela, invece, la maschera della *Comédie Italienne* sta sfogliando un libro, in un'altra ancora è presente una cornice nella cornice¹⁹⁵.

Per Gris, i *tipi fissi* della Commedia dell'Arte, come Arlecchino e Pierrot, non rappresentavano un alter ego nel quale identificarsi, ma erano semplicemente parte dell'immaginario contemporaneo ed erano utili all'artista per esprimere i significati che proprio la maschera della Commedia incarnava. Come Arlecchino era simbolo di invenzione e di metamorfosi, così Pierrot era associato al biancore, alla purezza e all'innocenza ed entrambi poi rappresentavano maschere tipiche del carnevale francese¹⁹⁶.

Inoltre gli Arlecchini e i Pierrot si resero utili all'artista come figure adatte allo studio dei piani e dei volumi geometrici, tipici del cubismo sintetico, così come al principio le losanghe del costume di Arlecchino erano state essenziali per le teorie di Cézanne.

4.3.6. Pierrot come ritratto

Come Arlecchino, anche la maschera di Pierrot fu utilizzata da alcuni artisti del Novecento come personaggio soggetto di alcuni ritratti.

Sul finire dell'Ottocento si erano già incontrati due artisti che avevano utilizzato il costume di Pierrot per ritrarre dei familiari o degli amici: Renoir aveva rappresentato il figlio Jean nelle vesti di Pierrot, mentre Ensor aveva rappresentato se stesso e il suo grande amico Ernest Rousseau.

Nella prima metà del Novecento altri due artisti di fama mondiale utilizzarono la maschera di Pierrot per ritrarre se stessi o dei conoscenti, mantenendo però quello che era il loro stile pittorico e lo loro idea della maschera della Commedia dell'Arte.

¹⁹⁵ Juan Gris, *cit.*, pp. 57 e 132.

¹⁹⁶ A proposito della maschera di Pierrot, Gris scrisse <<*I personify the type of the dreamer...This poor Pierrot still believes in those things that the scepticism of fashion forbids...He believes in love. He believes in elevated, generous feelings...I remain candid, opening always fresh eyes on life, wondering like a child. Pierrot is a grown-up child*>>. *ivi*, p. 132.

Amedeo Modigliani, italiano emigrato a Parigi negli anni di maggior fervore artistico e culturale, è famoso per la sua infinita serie di ritratti. Dopo essere entrato in contatto con i maggiori artisti dell'epoca, tra i quali Henri de Toulouse-Lutrec, Paul Cézanne e Pablo Picasso, Modigliani creò uno stile personalissimo, ispirato forse alla scultura negra che nei primi anni di vita artistica aveva impiegato la sua vita¹⁹⁷.

Tra i tanti ritratti che l'artista eseguì, uno riguarda la maschera della Commedia dell'Arte di Pierrot e rappresenta un chiaro autoritratto dell'artista. Dal punto di vista iconografico, la maschera è rappresentata a mezzobusto, con una calzamaglia bianca addosso e una gorgiera, anch'essa bianca, che sebbene rispecchi le classiche gorgiere gigantesche che portava la maschera, in questo contesto risulta di dimensioni normali, a causa dell'abitudine di Modigliani di creare ritratti dai colli allungati e dai visi affusolati che richiamavano le statue negre della sua giovinezza. In testa il Pierrot porta la classica calotta nera, mentre il viso è pulito, non ricoperto da biacca¹⁹⁸.

Un altro artista già incontrato più volte che ebbe una grande passione e un grande legame per il mondo della Commedia dell'Arte fu Pablo Picasso.

Tra il 1925 e il 1929 realizzò due ritratti del figlio Paulo vestito da Pierrot. Nel ritratto del 1925 Paulo è rappresentato in un interno, in piedi vicino ad una finestra della quale si scorge la ringhiera. Paulo assume una posa fiera, con le gambe larghe e le mani appoggiate sui fianchi. Iconograficamente, l'abito indossato da Paulo rispecchia l'iconografia tradizionale del vestito di Pierrot con pantaloni larghi e bianchi così come il camicione, sul quale sono cuciti due grandi bottoni bianchi e la gorgiera bianca al collo. Scarpe e cappello sono invece neri, così come lo è la mascherina che Paulo stringe nella mano destra.

Nell'opera del 1929, invece, Paulo indossa un vestito dai grandi bottoni azzurri e stringe tra le mani un mazzo di fiori. Il viso è ricoperto con la

¹⁹⁷ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970, cit.*, pp. 178 e 229-230.

¹⁹⁸ *ibidem*; Patani, Osvaldo, *Amedeo Modigliani: catalogo generale*. Dipinti, Milano, Leonardo, 1991.

biacca, ma sono visibili le gote rosa, mentre in testa porta un cappello nero, anch'esso decorato con dei fiori¹⁹⁹.

Infine un'artista sconosciuta ai più, ma importante per essere stata la prima donna a distinguersi nel panorama dell'arte russa e nel rappresentare le maschere della Commedia dell'Arte è Zinaida Serebriakova. Nipote del famoso architetto Nicholas Benois, presidente della Società degli Architetti e membro dell'Accademia di Scienze russa, suo zio fu Alexandre Benois, fondatore del gruppo artistico e della rivista omonima *Mir iskusstva*. La Serebriakova aveva alle spalle una lunga tradizione artistica, vista anche la fama del padre scultore, la madre disegnatrice e il fratello architetto. La sua familiarità con il mondo del teatro e delle maschere ebbe inizio nel 1920 quando, rimasta vedova con quattro figli, fu costretta a trasferirsi prima nell'appartamento del nonno Nicholas a Pietrogrado e poi, dopo la Rivoluzione di Ottobre, al Teatro di Mosca, assieme a molti artisti delle compagnie che recitavano o ballavano lì. I lavori di questo periodo si focalizzarono sulla vita teatrale, come il suo autoritratto nelle vesti di Pierrot, del 1921²⁰⁰.

L'artista, seduta di fronte ad una fonte luminosa, veste i panni di Pierrot nel suo abito bainco, ma la maschera non è calata sul viso, bensì stetta in una mano.

Anche se non verranno trattate in questa sede, è bene ricordare che la maggior parte delle successive rappresentazioni di Pierrot riguardarono il mondo della fotografia e quello delle illustrazioni.

¹⁹⁹ <http://www.polamuseum.or.jp/english/>, <http://www.polamuseum.or.jp/english/collection/006-0551/>, in data 27/01/2016.

²⁰⁰ Yablonskaya, M. N., *Women Artists of Russia's New Age 1900-1935*, Milano, Rizzoli, 1990.

4.4. Coppie di maschere nella pittura

Questo paragrafo è dedicato alle rappresentazioni di maschere della Commedia dell'Arte che non ebbero come soggetto un solo personaggio, ma due o tre di essi.

Queste rappresentazioni riguardarono principalmente le messinscena teatrali dei *Ballets Russes* di Djagilev, sperimentazioni personali degli autori che si ritrassero nelle vesti di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot o riferimenti veri e propri al genere teatrale della Commedia dell'Arte o al carnevale, interpretati secondo il gusto artistico di ciascuno di essi.

Gli autori contenuti in questo paragrafo sono, per lo più, già stati trattati in maniera approfondita in quelli precedenti. In questa sede, quindi, si analizzeranno le opere create dai pittori citati del Novecento e riguardanti i personaggi di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot trattati come “coppie fisse” della Commedia dell'Arte.

Per gli autori non ancora trattati verrà fatta una breve introduzione biografica per collocarli nel panorama storico e artistico del tempo, ma si seguirà un ordine cronologico in base alla data di realizzazione dell'opera d'arte.

4.4.1. Arlecchino e Pierrot

August Macke

August Macke fu, assieme al già citato Albert Bloch, un componente del gruppo espressionista del *Blaue Reiter*, costituito da Kandinsky nel 1911²⁰¹.

Il suo contributo artistico riguardante le maschere della Commedia dell'Arte è da ricercarsi nella sua presenza a Parigi nel 1912, l'anno seguente alla messinscena dello spettacolo *Petruška* di Igor' Stravinskij, con balletti della compagnia russa di Djagilev²⁰².

²⁰¹ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 160-166.

²⁰² Cooper, Douglas, *Picasso. Teatro*, Milano, Jaca Book, 1987; *Picasso e la scena*, in *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, catalogo della mostra a cura di G. Belli e E. Guzzo Vaccarino (Rovereto, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006), Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 409-446; Veroli, Patrizia, Vinay, Gianfranco, *I Ballets Russes di*

Proprio in questa occasione, l'artista realizzò l'opera *Ballets Russes*, rappresentando lo spettacolo teatrale in presa diretta dallo sguardo del pittore stesso, seduto tra la folla²⁰³.

Sulla scena del palcoscenico sono rappresentati Arlecchino, con dei pantaloni a losanghe rosse e verdi che richiamano il costume tipico del personaggio ed una mascherina nera sul volto, colto nell'atto di abbracciare la bella Colombina, mentre un Pierrot dietro di loro, nel tipico costume bianco e largo con bottoni neri, leva le mani al cielo, in un gesto di disperazione per il mancato amore di Colombina.

Dal punto di vista iconografico ed iconologico, l'opera rispecchia quella che era la tradizione delle maschere e della trama della Commedia dell'Arte.

Alexander Yakovlev

Alexander Yakovlev fu, invece, un pittore russo neoclassico, conosciuto anche per i suoi disegni e le sue incisioni, vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento²⁰⁴.

L'artista fu spesso associato al suo migliore amico e compagno di Accademia, Vasiliy Shukhaev, e famoso rimase il loro doppio autoritratto dal titolo *Pierrot & Arlecine* del 1914²⁰⁵.

Alla sinistra del dipinto è raffigurato Yakovlev nelle vesti di Arlecchino. Il suo particolare costume a losanghe, formato da pantaloni e giacca, fissata in vita da una cintura nera, è giallo e rosso e si allontana dalla classica iconografia della maschera della Commedia dell'Arte.

Diaghilev tra storia e mito, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2013; *Diaghilev: creator of the ballets russes. Art music dance*, catalogo della mostra a cura di A. Kodicek (London, Barbican Art Gallery, 25 January – 14 April 1996), London, Lund Humphries Publishers, 1996; Larionov, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970; Viviani, Consuelo, *Pulcinella nel balletto del '900*, in Greco, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, cit., pp.553-570.

²⁰³ <http://www.kunsthalle-bremen.de/#&panel1-1>, <http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/1/webmill.php?fx=g&id=27222&foldertype=auto&foldergroup=irc&ditem=4681&dmodule=501&lin=detail>, in data 28/01/2016.

²⁰⁴ Alley, Ronald, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, 1981.

²⁰⁵ Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, cit., pp. 370-371.

L' amico Shukhaev è, invece, ritratto nelle vesti di Pierrot, ma anche il suo costume esula leggermente dalla classica iconografia. Nonostante sia bianco, l'anito è rappresentato con molte frange e risvolti rispetto a quello classico di Pierrot, mentre simili alla tradizione rimangono la gorgiera bianca al collo e la calotta nera in testa, nonché la biacca bianca che ricopre il volto del pittore stesso.

Andrè Derain

Un altro autore che trattò i due personaggi inserendoli nella stessa opera fu Andrè Derain, con il suo *Harlequin et Pierrot* del 1924²⁰⁶.

Derain nacque nel 1880 e, come molti altri artisti di quegli anni, entrò in contatto e fece parte del gruppo dei *Fauves*, esponenti dell'espressionismo francese. Il gruppo basava i loro studi pittorici sul problema del colore e della sua funzione plastico-costruttiva²⁰⁷.

Tuttavia, a partire dagli anni Venti del Novecento, l'artista francese ritornò ad una sorta di realismo e primitivismo, attraverso uno studio dei grandi maestri del passato che egli trasportò nelle opere di quegli anni, come in quella del 1924. All'interno del dipinto i due soggetti principali sono due personaggi noti della Commedia dell'Arte, Arlecchino e Pierrot. Entrambi rispecchiano l'iconologia classica delle maschere: Arlecchino indossa un abito a losanghe variopinte, sui colori del giallo, verde, rosso e blu, i classici che il Riccoboni aveva portato nella sua descrizione del 1731, un colletto bianco e un cappello bicorno in testa, di colore marrone. Pierrot indossa, invece, il classico abito bianco e largo, con dei grandi bottoni neri, gorgiere al collo e calotta nera in testa, ma il viso non è ricoperto di biacca. I due personaggi sono inseriti in un paesaggio desolato e arido, costruito sulle tonalità del marrone. Stanno fingendo di suonare una chitarra e un

²⁰⁶ <http://www.ngv.vic.gov.au/>, <http://www.ngv.vic.gov.au/orangerie/derainimage.html>, in data 27/01/2016.

²⁰⁷ Argan, Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970*, cit., pp. 117-122 e 129.

mandolino, che però non hanno le corde e non possono, quindi, produrre alcun suono. Ai piedi di Pierrot vi è un violino, anch'esso senza corde.

Dal punto di vista iconologico, la presenza dei due personaggi nella stessa scena è di solito associata ad uno scontro morale: Pierrot è, infatti, innamorato della bella Colombina che, a sua volta, è l'amante di Arlecchino. Questa scena si ritrovava spesso nelle rappresentazioni sceniche dei balletti, come si è visto nell'opera precedente di Macke.

In quest'opera, però, i due personaggi sono rappresentati in una situazione amichevole e familiare, mentre passeggiano fingendo di suonare gli strumenti musicali che hanno in mano.

E' possibile ricondurre l'opera ad un messaggio del pittore stesso nei confronti delle atrocità che erano appena avvenuto durante la Prima Guerra Mondiale, alla quale lui stesso aveva partecipato, e alla necessità di essere uniti, nonostante le differenze, alla fine di questo periodo di difficoltà, durante il quale non resta più niente da fare se non accettare il dramma e cercare di superarlo con i pochi mezzi a disposizione, addirittura fingendo una sorta di spensieratezza che in realtà non c'è, ma che può servire a superare il momento tragico che si sta vivendo.

Salvador Dalí

Accanto a questi tre pittori, un altro artista spagnolo di fama internazionale, e comunemente conosciuto per essere uno dei massimi esponenti del surrealismo, Salvador Dalí, realizzò un'opera intitolata *Pierrot tocant la guitarra (Large Harlequin and a small bottle of Rum)*, del 1925, di chiara matrice cubista²⁰⁸.

Il 1925 fu molto importante per la carriera pittorica dell'artista, che segnò l'inizio di quello che Rafael Santos Torroella chiamò *periodo lorquiano*, a causa della profonda influenza che l'opera di Federico García Lorca ebbe sul

²⁰⁸

<http://www.museoreinasofia.es/en,http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pierrot-tocant-guitarra-pintura-cubista-pierrot-playing-guitar-cubist-painting>, in data 20/01/2016.

pittore spagnolo, e che portò ad una serie di opere d'arte, tra le quali questa presa in esame²⁰⁹.

Nell'opera sono contenuti quattro elementi presi da diversi filoni artistici: la struttura in piani, di chiara derivazione cubista, i volumi, presi dalla pittura metafisica, l'amore per le linee, tipico delle opere pittoriche dello scrittore spagnolo e l'aspetto classico, recuperato dai movimenti della Nuova Oggettività e dei Valori Plastici, particolarmente rilevante se si guarda al motivo della finestra aperta sul mare. Inoltre, l'opera presenta una tavolozza di colori molto ridotta, poichè Dalì si concentrò più sulla forma, con una sorta di tentativo di illusione ottica e di immagini doppie.

L'opera che presenta un doppio titolo contiene, infatti, i due personaggi della Commedia dell'Arte. Se a prima vista si scorge solo un Pierrot mentre suona la chitarra, rappresentato da delle linee frastagliate, un'analisi più approfondita mette in evidenza una seconda figura ritratta di spalle a Pierrot, un Arlecchino chiaramente visibile dal cappello bicornio che porta in testa, nonchè delle ombre riprodotte sul muro. Le due figure sono due pezzi di collage.

Dal punto di vista iconologico è evidente un chiaro rimando alla tradizione di Giorgio Morandi e di Gino Severini, nonchè del francese Jean Metzinger, che Dalì conobbe grazie alle pubblicazioni di *Le Bulletin de l'Effort Moderne* di Léonce Rosenberg²¹⁰.

Max Beckmann

Max Beckmann fu uno dei maggiori rappresentanti dell'espressionismo tedesco e quello che forse maggiormente visse l'arte come mezzo per

²⁰⁹ Neret, Gilles, *Salvador Dalì: 1904-1989*, Koln, Taschen, 2001; *Salvador Dalì*, catalogo della mostra (Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 27 april - 29 July 1990), Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1990; *Salvador Dalì, retrospective, 1920-1980*, catalogo della mostra a cura di D. Abadie (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 18 dicembre 1979 - 21 avril 1980), Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

²¹⁰ Fanés, *Salvador Dalì: The Construction of the Image, 1925-1930, cit.*, pp. 23-54.

raccontare gli orrori della Prima e della Seconda Guerra Mondiale, alle quali lui stesso partecipò in prima persona²¹¹.

Nato nel 1884, Beckmann viaggiò molto, visitando sia l'Italia, sia la Francia e rimanendo per un breve periodo indeciso sulla scelta artistica da fare, tra il tardo impressionismo e il nascente espressionismo. La partecipazione alla Prima Guerra Mondiale lo portò a scegliere in favore dell'espressionismo, con il quale raccontò gli orrori della guerra e lo portò anche ad essere esiliato, come tanti in quel periodo, per essere un rappresentante di quella che Hitler definì *arte degenerata*²¹².

Proprio durante il periodo dell'esilio, Beckmann si cimentò con i personaggi della Commedia dell'Arte e del carnevale, utilizzandoli, come fece anche Aldo Carpi, come elementi chiave nella rappresentazione delle atrocità della guerra. L'opera, intitolata *Carnival*, fu realizzata nel 1943, durante l'esilio forzato da Berlino verso Amsterdam tra l'agosto del 1942 e il dicembre del 1943²¹³.

La tela è il sesto di dieci trittici ed è considerato un focus sulla brutalità e sull'agonia che l'Europa visse durante la prima metà del XX secolo. Per esprimere il suo disappunto, Beckmann utilizzò forme figurative astratte, anziché forme non figurative, come spesso accadeva per altri artisti suoi contemporanei²¹⁴.

La particolarità dell'opera consiste proprio nella scelta del formato: il trittico era, infatti, da sempre considerato un simbolo religioso e cristiano sin dal medioevo. Inoltre, anche il primo titolo, dato da Beckmann all'opera, *Adamo ed Eva*, richiamava questa connotazione religiosa. Beckmann utilizzò, infatti, il tema dell'espulsione dal paradiso e della caduta dell'uomo sulla terra come metafora della propria condizione e di quella di molti altri in quel periodo, costretti all'esilio forzato dalla Germania su ordine dei

²¹¹ *Beckmann: Centre Pompidou*, catalogo della mostra (Paris, London e New York 2002-2003), Paris, Centre Pompidou, 2002.

²¹² *ivi*, pp. 61-70 e 142-167.

²¹³ *Beckmann: Centre Pompidou, cit.*, pp. 61-84.

²¹⁴ *ivi*, pp. 118-167; <https://uima.uiowa.edu/>, <https://uima.uiowa.edu/collections/european-art-1900-1980/max-beckmann/>, in data 05/02/2016.

nazisti. *Carnival* include, infatti, molti riferimenti all'esilio vero e proprio dell'autore, come il cartello parziale dell'Eden Hotel, che l'artista tedesco frequentò spesso quando viveva a Berlino. Per esprimere inoltre il suo profondo disappunto nei confronti del mondo devastato dalla guerra, che aveva ormai perso la propria strada, Beckmann fece uso dell'espressionismo classico tedesco, includendo forme abbreviate simili alle stampe sui pezzi di legno, composizioni spaziali radicali, colori vistosi contornati dal nero, reminescenze delle decorazioni sul vetro colorato, come lo furono anche per Rouault. Il titolo dell'opera riflette la visione di Beckmann, chiaramente interpretabile grazie alle figure presenti sulla scena. Egli, infatti, collocò le figure mascherate e in costume con alcuni strumenti musicali sopra un palcoscenico di strada, come reminescenza del carnevale di Quaresima che spesso vide nella sua città²¹⁵.

Tra i personaggi presenti sul palcoscenico si riconoscono Arlecchino, nella parte destra del trittico, con una calzamaglia tutta di colore arancione, che dà l'idea del vestito del personaggio comico solo grazie alla losangatura riprodotta con delle linee nere. Il volto è privo di maschera.

Nella parte centrale del trittico è, invece, riconoscibile Pierrot, con il vestito bianco dai grandi bottoni e la gorgiera al collo, nonché la calottina nera posata sulla testa.

4.4.2. *Arlecchino e Pulcinella*

Antonio Donghi

Uno dei pittori italiani che dedicò ai personaggi della Commedia dell'Arte alcuni dipinti fu Antonio Donghi. In particolare uno spicca per la presenza delle maschere di Arlecchino e Pulcinella. Massimo esponente del Realismo magico, Donghi visse tra il 1897 e il 1963 a Roma, dove partecipò alla

²¹⁵ *Beckmann: Centre Pompidou, cit.*, pp. 61-84.

seconda Biennale, nel 1923, con l'opera *Carnevale*, ora in una collezione privata di New York²¹⁶.

L'autore fu da sempre appassionato al mondo del circo, dei saltimbanchi, dei giocolieri, come molti degli artisti di questo periodo, proprio per il rinnovato interesse che vi era nei confronti di questi personaggi. Nell'opera, tre figure sono al centro del dipinto: Arlecchino, Pulcinella e un suonatore in abito elegante.

Arlecchino rispecchia la solita iconografia, con un costume a losanghe colorate, calotta nera e il batocio in mano, anche se non presenta nessuna maschera sul volto. Pulcinella, ritratto di spalle, è comunque iconograficamente riconoscibile dai pantaloni e dal camicione larghi e bianchi, nonché dal classico cappello a cono che porta in testa. La scena è ambientata all'esterno, lungo il muro di una casa in città e i tre personaggi sembrano essere in procinto di accordarsi con la chitarra per cantare tutti assieme gli stornelli del carnevale²¹⁷.

La particolarità dell'opera, proprio in riferimento al Realismo magico, è un'accuratezza nella definizione dei dettagli e della realtà, che viene inserita in uno scenario quasi incantato, dove le figure sono immobili e quasi sospese²¹⁸.

Gino Severini

Già incontrato nei capitoli precedenti, Gino Severini due opere rilevanti ai fini della ricerca, nelle quali sono presenti le maschere di Arlecchino e Pulcinella.

La prima opera dell'artista si rifà a *Les joueurs de cartes* di Cézanne, per il quale Severini ebbe da sempre grande ammirazione, ma dal quale, a partire

²¹⁶ *Realismo magico: pittura e scultura in Italia (1915-1925)*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo Dell'Arco (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989), Milano, Mazzotta, 1988; *Donghi: sessanta dipinti dal 1922 al 1961*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Roma, Palazzo Braschi, 27 febbraio-21 aprile 1985), Roma, De Luca, 1985.

²¹⁷ *Realismo magico: pittura e scultura in Italia (1915-1925)*, cit., pp. 246-249; *Donghi: sessanta dipinti dal 1922 al 1961*, cit., p. 105.

²¹⁸ *ibidem*.

dagli anni Venti, cercò di distaccarsene, in favore di uno stile più classico e, in un certo senso, più italiano²¹⁹.

Il pittore italiano, oltre a riprenderne il titolo, *I giocatori di carte*, ne riprende anche l'impostazione iconografica, in particolare nella versione della Barnes Foundations del Merion, ma sono i soggetti a cambiare. Nell'opera di Severini, infatti, sono presenti quattro personaggi: due vestiti con abiti normali, un Arlecchino e un Pulcinella²²⁰.

Arlecchino è in piedi, dietro ad uno dei tre giocatori seduti al tavolo, indossa un abito a losanghe blu e gialle, con una gorgiera bianca al collo, un cappello bicorno in testa ed il volto coperto da una mezza maschera. Ha una posa con le braccia conserte, mentre stringe il suo classico *batocio*.

Pulcinella, invece, è uno dei giocatori seduti al tavolo, indossa il classico abito bianco a balze, ma la maschera nera non è calata sul volto, bensì sollevata. Severini fa ricorso al *trompe l'oeil* per indicare il legno del tavolo e la pesante plasticità della tenda.

Dal punto di vista iconologico, Severini utilizzò l'opera di Cézanne per segnare un definitivo distacco dall'artista stesso e portare alla ribalta il panorama italiano. Scrisse lo stesso pittore:

«[...l'italiano ha fatto i suoi secoli di pittura, ha digerito Cézanne e l'arte moderna, è pronto a calare la sua carta, il primato classico, italiano, se la partita è quella, se quelle sono le regole, è oramai definitivo, certo²²¹.»

La sua volontà fu, inoltre, quella di inserire anche il panorama italiano in quel contesto fatto di circo, saltimbanchi e clowns che stava caratterizzando il panorama artistico europeo dei primi decenni del Novecento e dal quale l'Italia ne era ancora tagliata fuori²²².

²¹⁹ Matteoni, *Il Novecento in maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit., pp. 9-10.

²²⁰ A tal proposito Severini scrisse <<Dipingevo in quel momento il quadro *Giocatori di carte*, che poi andò nella collezione di Fredric Clay Bartlett di Chicago. Avevo voluto rifare i giocatori di carte di Cézanne con i miei "mezzi" geometrici di composizione; invece di contadini, i miei personaggi erano due marinai, un Pulcinella e un Arlecchino.>> in Severini, Gino, *La vita di un pittore*, cit., p. 337.

²²¹ Fossati, *Storie di figure e immagini. Da Boccioni a Licini*, cit., p. 195.

²²² Matteoni, *Il Novecento in maschera. La perfezione del gioco o gli artisti in parata*, cit., pp. 9-11.

Un'altra opera di Severini, realizzata tra il 1934 e il 1935, nel periodo del cosiddetto "ritorno all'ordine", ha come protagonisti Pulcinella e Arlecchino. La particolarità di questo ritratto sta nel fatto che i due personaggi sono due mezzi busti: quello inferiore è il ritratto di un bambino vestito da Arlecchino, con il costume a losanghe, ma senza maschera sul volto. Quello superiore è, invece, il ritratto di un uomo adulto, vestito con il classico abito bianco di Pulcinella, e con la maschera nera calata sul volto.

Dal punto di vista iconologico, la chiave di lettura dell'opera può ricercarsi nella presenza o nell'assenza della maschera. Il bambino, infatti, incarnando ancora la giovinezza e la purezza, non ha bisogno di nascondersi dietro ad una maschera perché può essere se stesso nella vita di tutti i giorni, vivendo la spensieratezza che la giovane età gli regala. Pulcinella, invece, ha la maschera calata sul volto, ad indicare come la vera persona che sta dietro a quella maschera senta il bisogno di nascondersi dietro ad essa per interpretare una parte nel mondo.

Tuttavia, la mancanza di espressione e di sorriso sul volto di entrambi, può essere letta anche in maniera pessimistica. Gli episodi della Prima Guerra Mondiale e l'introduzione delle leggi razziali che anticiparono la Seconda Guerra Mondiale, influirono sul volto delle due maschere più conosciute e allegre della Commedia dell'Arte che non riuscivano più a sorridere di fronte a queste atrocità.

CONCLUSIONI

All'inizio di questa ricerca, dopo aver raccolto una grande quantità di immagini, dal XVI al XX secolo, che avevano come soggetto le maschere di Arlecchino, Pulcinella e Pierrot, avevo di fronte a me un repertorio iconografico vasto e vario.

Avevo iniziato a farmi, quindi, alcune domande sul perchè tutte queste opere rappresentassero le maschere, cosa avesse spinto gli artisti di ben cinque secoli a riproporle in maniera costante, quale fosse la loro storia al di là delle singole rappresentazioni iconografiche, in che modo un genere teatrale, durato poco più di due secoli, fosse riuscito a caratterizzare il repertorio iconografico di una produzione artistica così vasta.

Arrivata alla fine di questa ricerca, molte domande hanno trovato risposta, molte altre solo delle ipotesi ed altre ancora non hanno avuto nessun riscontro, evidenziando come la ricerca sia tutt'altro che esaurita in queste pagine.

Partendo dalle domande che hanno avuto risposta, è possibile cominciare a suddividere il repertorio iconografico in due grandi periodi, per avere un quadro più semplice e chiaro della situazione.

Quello che convenzionalmente viene chiamato "*primo periodo*" va da XVI al XVIII secolo e comprende tutta l'iconografia prodotta dalla nascita della Commedia dell'Arte, nel 1571, fino alla soppressione del genere teatrale, nel 1779. Il "*secondo periodo*", invece, copre un arco di tempo molto più limitato, è riguarda la produzione artistica iniziata nella seconda metà dell'Ottocento e durata fino alla seconda metà del Novecento, con qualche sporadica ricomparsa negli anni Sessanta e Settanta.

In questi due "*periodi*" si sono analizzati per prima cosa gli eventi storici che hanno caratterizzato il panorama politico, sociale e culturale, andando ad influenzare l'iconografia artistica, o meglio servendosi di essa, facendola conoscere e diffondere rapidamente in tutta Europa.

Il primo evento, in ordine cronologico, fu la nascita della Commedia dell'Arte e dei *tipi fissi*, già presenti nelle tradizioni regionali, ma assunti come personaggi delle messinscene teatrali dal 1571 in poi. Successivamente, con il diffondersi dei teatri pubblici, le maschere andarono ad influenzare anche la tradizione più antica del carnevale, diventando quindi soggetti comuni.

Un secondo evento fu il diffondersi del genere teatrale in Francia e in tutta Europa, divenendo parte della tradizione nazionale dei singoli Paesi e, quindi, anche parte del repertorio iconografico dei singoli artisti.

Il terzo evento segnò la fine momentanea del genere teatrale e la sua scomparsa per breve tempo anche dal panorama artistico e pittorico, con la soppressione della Commedia dell'Arte nel 1779.

Infine, quarto e ultimo evento fu la ripresa del genere teatrale da parte di poeti e romanzieri in età romantica, della musica e della danza, riportando in auge il tema delle maschere dell'Arte e carnevalesche tra gli artisti del XIX e XX secolo.

Questi eventi temporali hanno permesso di cogliere i motivi di fondo delle modifiche iconologiche ed iconografiche evidenziate nelle opere d'arte.

Partendo dall'aspetto iconografico, è possibile analizzare similitudini e differenze che hanno riguardato i due periodi citati in precedenza.

Nel cosiddetto "*primo periodo*" l'iconografia delle maschere subì un processo di modifica alquanto sostanziale. Prendendo, per esempio, la maschera di Arlecchino, egli, inizialmente vestito con abiti poveri, sui quali erano cucite delle pezze colorate, come nella prima iconografia della Recueil Fossard, si trasformò lentamente in una maschera più raffinata, vestito con una calzamaglia o un completo attillato, la cui *texture* era formata da losanghe colorate, solitamente gialle, rosse, verdi e blu, visibili nelle opere dei francesi Gillot, Watteau e Lancret. La maschera, invece, inizialmente pensata per coprire tutto il volto, venne a poco a poco ridotta, coprendo solo il naso e gli occhi, mentre la bocca rimase libera ai fini della

recitazione, come è evidente nelle due incisioni di Riccoboni, rappresentanti *L'Habit d'Arlequin Ancien* e *L'Habit d'Arlequin Moderne*. Il *batocio*, infine, caratteristico del personaggio bergamasco, rimase invariato per tutto il corso dei secoli.

Pulcinella, la maschera napoletana, non subì alcuna modifica sostanziale e dalla nascita fino alla fine del XVIII secolo continuò ad indossare i tipici pantaloni bianchi e larghi, con sopra un camicione, anch'esso bianco e largo, solitamente stretto in vita da una cintura nera. La maschera continuò ad essere nera, con una protuberanza molto marcata sul naso, a sottolineare il caratteristico naso adunco di Pulcinella. I numerosi attributi, variando da artista ad artista, rimasero comunque gli stessi mentre ciò che subì delle modifiche sostanziali fu il cappello. Dalla comparsa del personaggio con Silvio Fiorillo, alle incisioni di Jacques Callot nei *Balli di Sfessania*, fino ai disegni di Luigi Riccoboni e Giandomenico Tiepolo, il cappello bianco cominciò con l'essere un berretto piccolo e flessibile, per poi essere dotato di due lunghe tese simili a corna ed, infine, divenire un coppolone rigido a forma di cono.

La versione francese della maschera, *Polichinelle*, rimase anch'essa sostanzialmente invariata, con il costume variopinto e la gobba e la pancia sempre molto pronunciate, evidenti nelle opere di Bonnart.

Infine, Pierrot, dopo aver subito una primissima trasformazione agli esordi della Commedia dell'Arte, quando dalla maschera italiana di Pedrolino si passò a quella francese più conosciuta, mantenne inalterato il suo aspetto fino alla comparsa sulle scene dell'attore Jean-Gaspard Deburau che ne modificò l'abito, determinando i canoni della maschera dal XVIII secolo in poi. L'abito, infatti, talvolta molto simile a quello di Pulcinella, era formato da un paio di pantaloni e un camicione bianchi, inizialmente con dei bottoncini sul davanti, un berretto dalla tesa larga in testa ed una gorgiera ampia al collo. Deburau rese i pantaloni e il camicione ancora più ampi, con dei grandi bottoni sul davanti e ricoprì il viso con una patina bianca, la

biacca, che inizialmente era farina. Eliminò poi la pesante gorgiera, lasciando libero il collo ed il berretto, lasciando più scoperto il volto. Talvolta, sulla guancia della maschera compariva una lacrima nera, simbolo della sua costante tristezza e malinconia.

Nel cosiddetto “*secondo periodo*” l’iconografia delle maschere subì alcune modifiche, date soprattutto da una maggiore libertà di pensiero ed un diverso approccio ai personaggi, non più intesi come soggetti della Commedia dell’Arte, ma protagonisti di testi, poesie, balletti, satire, circhi e i più disparati contesti artistici e culturali.

La maschera di Arlecchino si compose di abiti o calzamaglie a losanghe colorate, dai più tradizionali rosso, giallo, verde e blu di alcune opere di Degas al nero e blu di Picasso o il nero e rosso di Cézanne e Müller. O ancora dal nero e viola di Bloch al verde, azzurro e bianco o giallo e blu dei ritratti di Picasso, il verde e grigio di Juan Gris, *l’Arlequin jaune* di Degas.

I Pulcinella di Severini, il maggior e forse il solo rappresentante della maschera napoletana in maniera così ampia, ripresero invece l’ultima tradizione iconografica di Tiepolo per quanto riguarda il cappello a cono, mantenendo sostanzialmente inalterato il resto del costume.

Polichinelle si adattò alla moda francese del momento, rispecchiando le tradizioni all’epoca di Manet.

L’iconografia di Pierrot, infine, vide la reintroduzione della gorgiera, che in alcuni casi divenne rossa come in Renoir o colorata come in Picasso, mentre l’abito rimase lo stesso, ad eccezione dei bottoni colorati di rosso o di blu di Parrish e Rouault, la calzamaglia tutta d’un pezzo di Bloch o l’abito adattato alla moda del tempo di Mossa e Yakovlev. Elemento di differenza fu talvolta la presenza o meno della biacca.

L’analisi dell’aspetto iconografico del “*secondo periodo*” ha portato a risultati davvero interessanti, che la letteratura prima del Novecento non aveva mai analizzato – il volume di Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697), Storia, pratica scenica, iconografia*, arrivò fino alla

cacciata dei comici da Parigi nel 1697, con la relativa iconografia – o aveva trattato l'argomento solo in maniera superficiale – come il catalogo della mostra *La maschera e l'artista, Intermezzi, pantomime, acrobazie, sul palcoscenico del Novecento*, a cura di Francesca Cagianelli, nel quale sono presenti alcune delle opere del Novecento esposte alla mostra presso Villa La Versiliana – o ancora come aspetto monografico dei singoli autori.

Analizzando, invece, il punto di vista iconologico, i significati delle maschere iniziarono a modificarsi tra il XVIII e il XIX secolo, per raggiungere l'apice di interpretazioni nel corso del Novecento.

Riferendosi sempre al “*primo periodo*”, si è visto come la produzione artistica abbia riguardato prettamente la riproposizione di scene tratte dai palcoscenici con gli attori mascherati colti nell'atto di recitare, come la tela della Compagnia dei Gelosi di Pourbous o la *Recueil Fossard* o ancora i *Balli di Sfessania* di Callot o la tela di Goya di fine XVIII secolo.

Talvolta l'iconologia riguardò il cambiamento stesso delle mode, come nelle opere di Bonnard. Altri artisti ancora raccolsero nelle loro tele situazioni che esulavano dal contesto scenografico, concentrandosi prettamente sull'aspetto psicologico dei personaggi rappresentati, come nelle opere di Gillot, Watteau e Lancret, al cui centro del sistema vi era la maschera di Pierrot, o quelle di Tiepolo con i suoi Pulcinella, metafore dell'umanità.

Nel “*secondo periodo*” l'iconologia della maschera si fece più complessa, per la scomparsa del genere teatrale vero e proprio e la sua ripresa, nella letteratura romantica prima e nella danza e nella musica poi, per le crisi sociali e politiche che portarono alle rivoluzioni dell'Ottocento e poi alle due Guerre Mondiali nel Novecento, per le condizioni di miseria, povertà, degrado, tristezza, malinconia, difficoltà di inserirsi nella società e sofferenza, che l'uomo dovette sopportare prima, durante e dopo queste atrocità.

In questo clima, che caratterizzò l'Ottocento e il Novecento, gli artisti utilizzarono il tema delle maschere della Commedia dell'Arte nelle loro

opere con diversi significati, ma tutti con l'intento di rappresentare la metafora dell'uomo moderno, un personaggio senza maschera reale sul volto, nascosto dentro al suo abito da scena, in bilico tra l'accettazione del proprio ruolo scenico nella società e il rifiuto da parte di quella stessa società dell'aspetto umano del personaggio.

La maschera divenne, quindi, l'alter ego dell'artista, che si ritrovò nelle condizioni vissute anche dagli attori dei secoli passati, senza soldi e senza un'affermazione sociale, vivendo ai margini di una società sempre più concentrata su se stessa e coinvolta nelle atrocità di guerre e rivoluzioni che lasciava in disparte e privi di aiuti chi viveva ai margini e non poteva essere considerato utile ad essa.

L'artista per eccellenza ed il primo ad utilizzare questa iconologia fu Picasso, per il quale Arlecchino fu l'alter ego durante tutto il corso della sua vita. Per Rouault, invece, la maschera che rappresentò l'artista fu quella di Pierrot, come anche per l'italiano Modigliani.

Altri artisti, invece, utilizzarono le maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca come metafore di un mondo stretto nella morsa delle due Guerre Mondiali. Derain rappresentò Arlecchino e Pierrot, da sempre rivali sulla scena per l'amore nei confronti di Colombina, assieme, come due amici che passeggiano e cantano allegri e spensierati, con strumenti però senza corde, ad indicare la necessità di superare le differenze politiche, sociali e culturali, per unirsi contro un nemico più grande, che può essere sconfitto solo cercando una nuova gioia di vivere ed una spensieratezza, nonostante tutto.

Aldo Carpi rappresentò il suo modo di vedere le atrocità delle leggi razziali e degli arresti da parte della polizia nazista attraverso degli Arlecchini che scappano su una piazza, rincorsi da dei poliziotti con i manganelli, come simboli della ribellione nei confronti della società. L'artista poco dopo fu, infatti, deportato nei campi di concentramento di Mauthausen per aver

difeso una studentessa ebrea all'Accademia di Brera ed essere stato accusato da un docente suo collega.

Max Beckmann, infine, rappresentò attraverso un trittico intitolato *Carnival*, raffigurante alcune maschere come Arlecchino e Pierrot, il suo esilio forzato, a causa delle accuse di Hitler sulla cosiddetta “*arte degenerata*”, della quale faceva parte anche la corrente dell'espressionismo tedesco, alla quale aderiva lo stesso Beckmann.

Per Severini, invece, le maschere della Commedia dell'Arte rappresentarono un'opportunità per gli italiani di riscattare il loro ruolo e il loro posto nel panorama europeo, che già da tempo utilizzava questi soggetti nelle opere d'arte, e che l'Italia, terra natia del genere teatrale, aveva ignorato per troppo tempo.

Alcuni artisti, invece, si rifecero alla tradizione dei balletti, i quali avevano introdotto le maschere della Commedia Italiana nei loro palcoscenici, mettendole in scena attraverso passi di danza, musiche e coreografie ad hoc. Così, già sul finire dell'Ottocento, si ritrovarono gli Arlecchini di Degas, protagonisti della ripresa di alcune trame della Commedia, mentre nel Novecento si trovò un'opera teatrale in balletto, *Petruschka* di Stravinskij, nell'opera di August Macke.

Ma accanto a questi significati profondi delle opere d'arte vi fu anche l'aspetto prettamente decorativo o della tradizione del carnevale, come nelle opere per il *foyer* del teatro Manzoni di Müller, o le illustrazioni Art Decò di Bruneleschi, o ancora le decorazioni ad affresco di Severini o il realismo magico nei carnevali di Donghi; l'aspetto “commemorativo”, come nelle opere di Marchig, dedicate al ricordo del genere della Commedia dell'Arte; l'aspetto più tradizionale, di semplice ripresa dell'iconografia del passato, come nelle opere di Yakovlev e Dalì.

Le interpretazioni proposte in questo lavoro sono state il frutto di ricerche fatte nelle biografie degli artisti, nei cataloghi delle loro opere e nel contesto

socio-culturale nel quale si collocò la loro produzione, con alcune proposte personali di lettura delle opere, derivate da fonti preesistenti.

La criticità principale della ricerca è stata quella di reperire informazioni dettagliate sulle singole opere, sia per l'assenza o la scarsità di fonti letterarie, soprattutto per quanto riguarda i primi secoli della produzione artistica riguardante le maschere, sia per l'assenza talvolta dell'immagine stessa, citata dalle fonti ma andata perduta o, spesso, distrutta, soprattutto per quanto riguarda alcune opere realizzate tra le due Guerre Mondiali. Infine, anche la distribuzione delle opere nel mondo o in collezioni private ha spesso reso più arduo il compito di reperire informazioni iconografiche ed iconologiche delle opere d'arte.

Un'altra criticità riscontrata è stata, infine, la mancanza di un'analisi approfondita dell'aspetto illustrativo, fotografico e scultoreo del tema trattato, che avrebbe potuto portare ad un'integrazione dei risultati ottenuti, che ritengo comunque abbiano raggiunto un discreto grado di completezza.

APPENDICE 1

Elenco delle opere citate

Frans Pourbus

Commedia dell'Arte à la cour de Charles IX, 1576,
Musée Baron Gérard, Bayeux, France

Hieronymus Francken I

The Compagnia dei Comici Gelosi with Isabella Andreini (1562-1604) depicted giving a performance in Paris,
olio su tela,
Musée Carnavalet, Paris

La Recueil Fossard

La recueil Fossard,
XVI siècle,
Drottningholms Teatermuseum, Stoccolma

- *Pantalone innamorato*
- *Acrobazie degli Zanni*
- *Pantalone sorprende Arlecchino con Franceschina*
- *Il matrimonio di Arlecchino*

Peter Van Bredael

Commedia dell'Arte Scene in an Italian Landscape,
1600 ca., olio su tela, 40,5 x 69 cm,
collocazione privata

Jacques Callot

Balli di Sfessania,
1621, incisione e disegno su carta
Les trois Pantalons ou Les trois acteurs,
XVII siècle
Bequest of Edwin De T. Bechtel, Bibliothèque municipale de Lyon

- *Le Pantalon ou Cassandre,*
1618-20, inchiostro e incisione su carta,
foglio: 26,5 x 18,5 cm, disegno: 24 x 15,3 cm
- *Le Zani ou Scapin,*
1618-20, inchiostro e incisione su carta,
foglio: 26,5 x 18,5 cm, disegno: 24 x 15,3 cm
- *Le Captain ou L'Amoureux,*
1618-20, inchiostro e incisione su carta,
foglio: 26,5 x 18,5 cm, disegno: 24 x 15,3 cm

Abraham Bosse

Stage set at the theatre of the Hôtel de Bourgogne,
1634, incisione su carta,
collezione privata

Karel Dujardin

A Party of Charlatans in an Italian Landscape,
1657, olio su tela, 45 x 52 cm,
Musée du Louvre, Paris

Nicolas Bonnart

Recueil des modes de la cour de France,
1678-1693, incisione su carta,
Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles, California, United States
of America

- *Arlequin,*
1678-1693,
incisione su carta, foglio: 36,51 x 23,81 cm, disegno: 26,67 x 19,05 cm
- *Polichinelle,*
1678-1693,
incisione su carta, foglio: 36,51 x 23,81 cm, disegno: 26,67 x 19,05 cm

Claude Gillot

Scène de ballet,
1706, olio su tela, 43 x 53 cm,
Musée national des beaux arts, Alger
Le Tombeau de Maître André,
1716-17, olio su tela, 100 x 139 cm,
Musée du Louvre, Paris
Comédiens sous une arcade,
1717, olio su tela, 73,7 x 90,8 cm,
collocazione privata

Antoine Watteau

Arlequin empereur dans la lune,
1721, olio su tela, 65 x 82 cm,
Musée des Beaux-arts de Nantes
L'amour au théâtre italien,
1718 ca., olio su tela, 38,30 x 48,70 cm
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin
Pierrot, dit autrefois "Gilles",
1718-19, olio su tela, 184 x 149 cm,
Musée du Louvre, Paris

Les Comédiens italiens,
1719, olio su tela, 64 x 76 cm,
National Gallery of Art, Washington

L'Indifférent,
1717, olio su tavola, 25,5 x 19 cm,
Musée du Louvre, Paris

Louis Jacob

*Départ des comédiens italiens en 1697, d'après le tableau original peint par
Watteau,*

incisione su carta, 32 x 34 cm,
collezione privata

Nicolas Lancret

La Joie du Théâtre,
1717-18, olio su tela, 26 x 31 cm,
collezione privata

Les acteurs de la Comédie Italienne ou Le Théâtre Italien,
1716-36, olio su tavola, 25 x 22 cm,
Musée du Louvre, Paris

Une scène de la Comédie Italienne,
1730, olio su tela, 29 x 37 cm,
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

Luigi Riccoboni

L'Habit d'Arlequin Ancien

1731, 18,8 x 11,2 cm,
disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain

L'Habit d'Arlequin Moderne

1731, 18,9 x 10,1 cm,
disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain

L'Habit de Polichinel napoléon

1731, 18,8 x 11,1 cm,
disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain

L'Habit de Pierrot

1731, 18,8 x 11,2 cm,
disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain

Giovanni Domenico Ferretti

Arlecchino gran signore,
1720, olio su tela, 65 x 53,5 cm,
Collezione Cassa di Risparmio di Firenze

Arlecchino contadino,
1720, olio su tela, 65 x 53,5 cm,
John and Mable Ringling Museum, Sarasota

Giandomenico Tiepolo

Divertimento per li Regazzi,

1797, penna ed inchiostro acquerellato su carta,

album di 104 fogli

Pulcinella,

1759-1797,

affreschi per villa Zianigo, Venezia, (ora al Museo Ca' Rezzonico)

Francisco Goya

Los comicos ambulantes,

1793, olio su latta, 43 x 32 cm,

Museo del Prado, Madrid

Honoré Daumier

Tête de paillasse (Tête de Pasquino),

1863, olio su tavola, 22 x 16,5 cm,

collezione privata

Tête de paillasse (Pierrot),

1870, olio su tavola, 22 x 16,5 cm,

collezione privata

Sur la scène,

1870-73, olio su tavola, 41 x 33 cm,

Raccolta O. Reinhart, Winterhur

Pierrot jouant de la Mandoline,

1873, olio su tavola, 35 x 26,5 cm,

Raccolta O. Reinhart, Winterhur

Edouard Manet

Bal masqué à l'opéra, avec Polichinelle,

1873, olio su tela, 60 x 73 cm,

National Gallery of Art, Washington

Polichinelle,

1873, olio su tela, 50 x 32 cm,

Collezione Renè Lecomte, PARIS

Polichinelle,

1874, litografia a colori su carta giapponese,

immagine e lettere: 47 x 33,7 cm foglio: 51,6 x 34,7 cm,

Founders Society Purchase, Mr. and Mrs. Allan Shelden III Fund

Edgar Degas

Arlequin et Colombine,

1884, pastello su carta, 41 x 41 cm,

Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Austria

Arlequin jaune,
1884, pastello e olio su tavola, 32 x 18 cm,
Fondation Bemberg, Toulouse
Arlequin,
1885, pastello su carta,
collezione Hart
Arlequin,
1885, pastello su carta, 63 x 57 cm,
The Art Institute of Chicago
Arlequin et Colombine,
1886-90, olio su tavola, 33 x 23,5 cm,
Musée d'Orsey, Paris
Arlequin danse,
1890, pastello su carta, 52 x 63 cm,
Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Pierre-Auguste Renoir

Pierrot blanc,
1901-02, olio su tela, 79,1 x 61,9 cm,
Detroit Institute of Arts

Paul Cézanne

Mardi Gras,
1888-1890, olio su tela, 102 x 81 cm,
Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russia
Arlequin,
1888-90, olio su tela, 91 x 65 cm,
collezione privata

Georges Seurat

Il pittore Aman-Jean vestito da Pierrot,
1884, olio su tavola, 25,4 x 16,5 cm,
collezione privata
Pierrot con la pipa bianca (Aman-Jean),
1884, olio su tavola, 15,9 x 24,8 cm,
collezione privata

James Ensor

La disperazione di Pierrot,
1892, olio su tela, 144,5 x 194,5 cm,
Kroller Muller Museum, Otterlo
Pierrot e lo scheletro giallo,
1893, olio su tela,
collezione privata

Pablo Picasso

Arlecchino pensoso,

1901, olio su tela, 83,2 x 61,3 cm,

The Metropolitan Museum of Art, New York

I due saltimbanchi - Arlecchino e la compagna,

1901, olio su tela, 73 x 60 cm,

Museo Pushkin di Mosca, Russia

Famiglia di saltimbanchi,

1905, olio su tela, 213 x 230 cm,

National Gallery of Art, Washington

Acrobata e giovane Arlecchino,

1905, olio su tela, 190 x 107 cm,

Barnes Foundation, Merion

Al Lapin agile o Arlecchino con bicchiere,

1905, olio su tela, 99,1 x 100,3 cm,

Museum of Modern Art, New York

Arlecchino,

1915, olio su tela, 183,5 x 105,1 cm,

Museum of Modern Art, New York

Arlecchino – ritratto di Leonice Massine,

1917, olio su tela, 116 x 90 cm,

Museu Picasso, Barcellona

Scenografia per Parade, 1917

Pulcinella con la chitarra,

1920, olio su tela,

collezione privata

Progetto per il costume e la maschera di Pulcinella,

1920, 34 x 23 cm

Arlecchino seduto – ritratto di Jacinto Salvado,

1923, olio su tela, 130 x 97 cm,

Centre Pompidou, Paris

Arlecchino musicista,

1924, olio su tela, 130 x 97,2 cm,

National Gallery of Art, Washington

Paulo vestito da Arlecchino,

1924, olio su tela, 130 x 97,5 cm,

Musée National Picasso, Paris

Paulo vestito da Pierrot,

1925, olio su tela,

collezione privata

Arlecchino surrealista,

1927, olio su tela, 81,3 x 65,1 cm,

The Metropolitan Museum of Art, New York

Paulo vestito da Pierrot con fiori,
1929, olio su tela, 130,4 x 97,3 cm,
Pola Museum of Art, Japan

Juan Gris

Harlequin à la guitare,
1919, olio su tela, 100,3 x 65,1 cm,
The Metropolitan Museum of Art, New York

Harlequin à la guitare,
1919, olio su tela, 116 x 89 cm,
Centre Pompidou, Paris

Pierrot à la guitare,
1919, olio su tela, 90 x 73 cm,
Centre Pompidou, Paris

Pierrot,
1921, olio su tela, 115 x 73 cm,
National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland

Deux Pierrots,
1922, olio su tela,
collezione privata

Pierrot avec un livre,
1924, olio su tela,
collezione privata

Harlequin en face d'une table,
1924, olio su tela,
Kunstmuseum, Bern

Pierrot à la guitare,
1925, olio su tela, 129,8 x 88,9 cm,
collezione privata

Gino Severini

Arlecchino e il mandolino,
1918, olio su tela, 100 x 75 cm,
collezione privata

Arlecchino e il mandolino,
1919, olio su tela,
collezione privata

Stanza delle maschere,
1921-22, affresco,
commissione di Sir Sitwell per il Castello di Montegufoni

I due Pulcinella,
1922, olio su tela, 119,5 x 86,5 cm,
Gemeentemuseum Den Haag, L'Aia

La famiglia del povero Pulcinella,
1923, olio su tela, 101 x 65,5 cm,
collezione privata
I giocatori di carte,
1924, olio su tela,
collezione privata
Le demon du jeu,
1928, olio su tela, 160 x 66 cm,
collezione privata
Le coup de foundre o Les fourberies d'Arlequin,
1928-29, olio su tela, 160 x 66 cm,
collezione privata
L'équilibriste o Maschere e rovine,
1928, olio su tela, 160 x 145,5 cm,
Banca Monte dei Paschi di Siena
Pulcinella e Arlecchino,
1934-35, olio su cartone, 68,5 x 51,5 cm,
Collezione Romana Severini Brunori
Arlecchino - ritratto di Nino Franchina,
1938, olio su tela, 116 x 84 cm,
Ateneum Art Museum, Helsinki
Arlecchino con mandolino,
1943, olio su cartone,
collezione privata
Odalisca e Pulcinella,
1943, olio su tela,
collezione privata
Arlecchino con nudo,
1946, olio su tela,
collezione privata

Albert Bloch

Harlekinade,
1911, olio su tela, 91,2 x 117,5 cm,
Museum of Modern Art, New York
Die Drei Pierrots n.2,
1911, olio su tela, 97,7 x 74,6 cm,
Nelson Atkins Museum of Art, United States of America
Flötender Pierrot,
1912, olio su tela, 77 x 57,8 cm,
Nelson Atkins Museum of Art, United States of America
Harlekin,
1912-13, olio su tela,
collezione privata

Salvador Dalì

Harlequin assis a une table,
1923, acquerello e inchiostro,
collezione privata

Pierrot tocant la guitarra (Large Harlequin and a small bottle of rum),
1925, olio su tela, 198 x 149 cm,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Arlequì (Arlequin),
1926, olio su tela, 196,5 x 150 cm,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Deux Harlequins,
1942, olio su tela, 217 x 358 cm,
collezione privata

Alfredo Müller

Arlecchinate,
1918, olio su tela,
collezione privata

- *Notturmo,*
1918, olio su tela, 90x84,5 cm
- *L'osteria,*
1918, olio su tela, 89x83 cm
- *Rose de sang o Morte di Pierrot,*
1919, olio su tela, 91x83,5 cm

Umberto Brunelleschi

Les Masques et les Personnages de la Comédie Italienne,
1914, illustrazioni a pochoir

Giannino Marchig

Morte di un autore,
1924, olio su tela, 222 x 286 cm,
Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Debutto,
1930, olio su tela, 154 x 101 cm,
collezione privata

Viviani come Arlecchino,
1933, olio su tela, 69 x 56 cm,
collezione privata

Attore napoletano,
1933, olio su tela,
collezione privata

Viviani come Pulcinella,
1933, olio su tela,
collezione privata

Le Carneval de Bâle,
1974, olio su tela, 153 x 100 cm,
collezione privata

Aldo Carpi

Addio belli miei, mi ritiro,
1925, olio su tela, 91 x 69 cm,
collezione privata
L'Arresto degli Arlecchini,
1944, olio su tavola, 45 x 56 cm,
collezione privata

Gustav-Adolf Mossa

Pierrot s'en va,
1905, olio su tela, 26,5 x 21 cm,
collezione privata

Maxfield Parrish

The Lantern Bearers,
1908, apparso come frontespizio su Collier's Weekly il 10 dicembre 1910,
olio su tela, 101,6 x 81,3 cm,
collezione privata
Pierrot's Serenade,
1908, olio su tela,
collezione privata

Georges Rouault

Pierrot avec une rose,
1936, olio su carta, 92,7 x 61,7 cm,
Philadelphia Museum of Art
Pierrot,
1937-38, olio su tela, 118,1 x 89,5 cm,
Museum of Fine Arts, Boston

Amedeo Modigliani

Pierrot,
1915, olio su cartone, 43 x 27 cm,
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Zinaida Serebriakova

Pierrot,
1921, olio su tela, 71 x 58,5 cm,
State Art Museum, Odessa

August Macke

Ballets Russes,

1912, olio su cartone, 103 x 81 cm,

Kunsthalle Bremen

Alexander Yakovlev

Pierrot & Arlecine (Self-Portrait),

1914, olio su tela, 210 x 142 cm,

Museo Russo Statale, San Pietroburgo

Andrè Derain

Harlequin et Pierrot,

1924, olio su tela, 175 x 175 cm,

National Gallery of Victoria, Melbourne

Antonio Donghi

Carnevale,

1923, olio su tela,

collezione privata

Max Beckmann

Carnival,

1943, olio su tela, 190 x 105, 190,5 x 85, 190 x 105,

Museum of Art, University of Iowa

APPENDICE 2

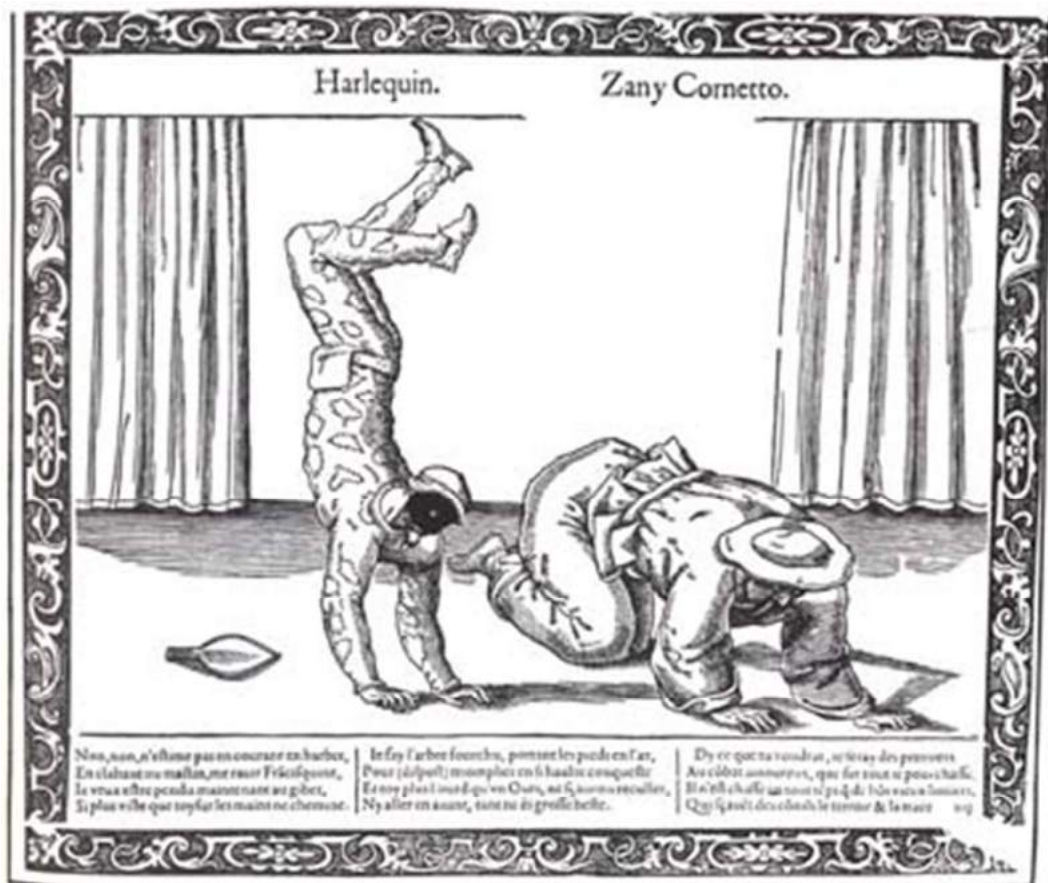
Immagini



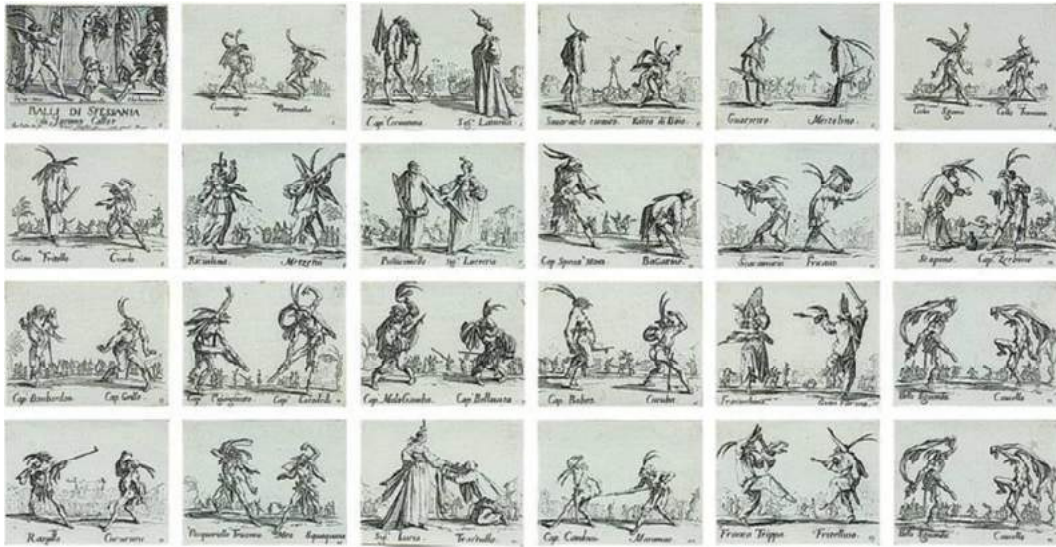
Frans Pourbus, *Commedia dell'Arte à la cour de Charles IX*, 1576, Musée Baron Gérard, Bayeux, France.



Hieronymus Francken I, *The Compagnia dei Comici Gelosi with Isabella Andreini (1562-1604) depicted giving a performance in Paris*, olio su tela, Musée Carnavalet, Paris.



Acrobazie degli Zanni, La recueil Fossard, XVI siècle, Drottningholms Teatermuseum, Stoccolma.



Jacques Callot, *Balli di Sfessania*, 1621, incisione e disegno su carta.



Jacques Callot, *Balli di Sfessania*, 1621, incisione e disegno su carta, particolare.



Arlequin.
Avec son habit de facquin, Il faut avouer qu'Arlequin
son geste, et son discours folastre; Fait les delices du Theatre.
chez N. Bonnart, rue St. Jacques, à Paris. 1693.

Nicolas Bonnart, *Recueil des modes de la cour de France*, Arlequin, 1678-1693, incisione su carta, foglio: 36,51 x 23,81 cm, disegno: 26,67 x 19,05 cm, Los Angeles Country Museum of Art, United States, California, Los Angeles.



Nicolas Bonnard, *Recueil des modes de la cour de France, Polichinelle*, 1678-1693, incisione su carta, foglio: 36,51 x 23,81 cm, disegno: 26,67 x 19,05 cm, Los Angeles Country Museum of Art, United States, California, Los Angeles.



Claude Gillot, *Le Tombeau de Maître André*, 1716-17, olio su tela, 100 x 139 cm, Musée du Louvre, Paris.



Antoine Watteau, *Pierrot, dit autrefois "Gilles"*, 1718-19, olio su tela, 184 x 149 cm, Musée du Louvre, Paris.



Antoine Watteau, *Les Comédiens italiens*, 1719, olio su tela, 64 x 76 cm, National Gallery of Art, Washington.



Louis Jacob, *Départ des comédiens italiens en 1697*, d'après le tableau original peint par Watteau, incisione su carta, 32 x 34 cm, collezione privata.



Nicolas Lancret, *La Joie du Théâtre*, 1717-18, olio su tela, 26 x 31 cm, collezione privata.



Nicolas Lancret, *Les acteurs de la Comédie Italienne ou Le Théâtre Italien*, 1716-36, olio su tela, Musée du Louvre, Paris.



Luigi Riccoboni, *L'Habit d'Arlequin Ancien*, 1731, 18,8 x 11,2 cm, disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain.



Luigi Riccoboni, *L'Habit d'Arlequin Moderne*, 1731, 18,9 x 10,1 cm, disegno di Charles-Antoine Coypel, incisione di François Joullain.



Luigi Riccoboni, *L'Habit de Polichinel napoléitan*, 1731, 18,8 x 11,1 cm, disegno di Charles-Antoine Coppel, incisione di François Joullain.



Luigi Riccoboni, *L'Habit de Pierrot*, 1731, 18,8 x 11,2 cm, disegno di Charles-Antoine Coppel, incisione di François Joullain.



Giovanni Domenico Ferretti, *Arlecchino gran signore*, 1720, olio su tela, 65 x 53,5 cm, Collezione Cassa di Risparmio di Firenze.



Giandomenico Tiepolo, *Divertimento per li Regazzi*, Frontespizio, 1797, penna ed inchiostro acquerellato su carta, album di 104 fogli.



Giandomenico Tiepolo, *Divertimento per li Regazzi*, Pulcinella nasce da un uovo di tacchino, 1797, penna ed inchiostro acquerellato su carta.



Francisco Goya, *Los comicos ambulantes*, 1793, olio su latta, 43x32 cm, Museo del Prado, Madrid.



Honoré Daumier, *Sur la scène*, 1870-73, olio su tavola, 41 x 33 cm, Raccolta O. Reinhart, Winterhur.



Honoré Daumier, *Pierrot jouant de la Mandoline*, 1873, olio su tavola, 35 x 26,5 cm, Raccolta O. Reinhart, Winterhur.



Edouard Manet, *Bal masqué à l'opéra, avec Polichinelle*, 1873, olio su tela, 60 x 73 cm, National Gallery of Art, Washington.



Edouard Manet, *Polichinelle*, 1873, olio su tela, 50x32 cm, Collezione René Lecomte, Paris.



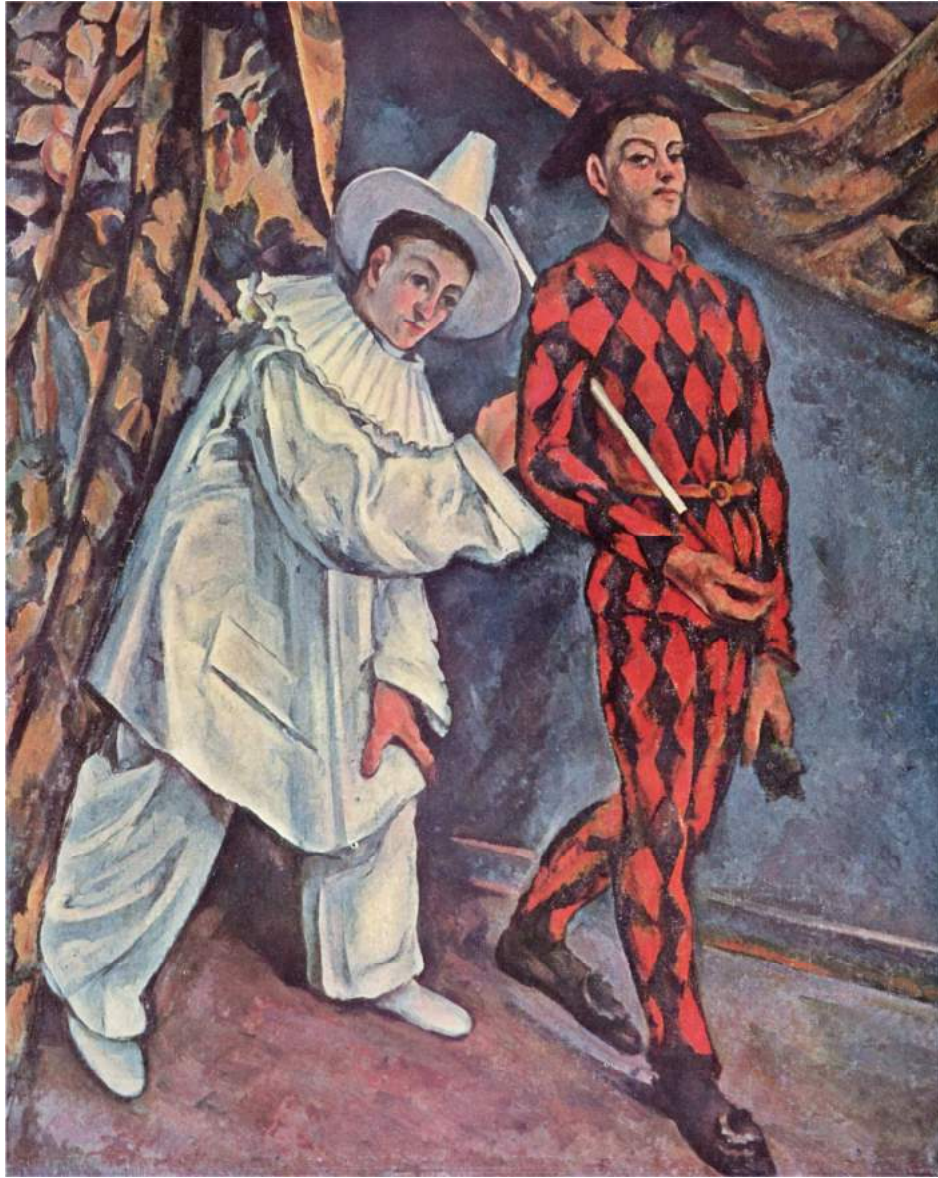
Edgar Degas, *Arlequin jaune*, 1884, pastello su carta, Fondation Bemberg, Toulouse.



Edgar Degas, *Arlequin danse*, 1890, pastel su carta, 52x63 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



Pierre-Auguste Renoir, *Pierrot blanc*, 1901-02, olio su tela, 79,1 x 61,9 cm, Detroit Institute of Arts.



Paul Cézanne, *Mardi Gras*, 1888-1890, olio su tela, 102x81 cm, Pushkin Museum of Fine Art, Moscow, Russia.



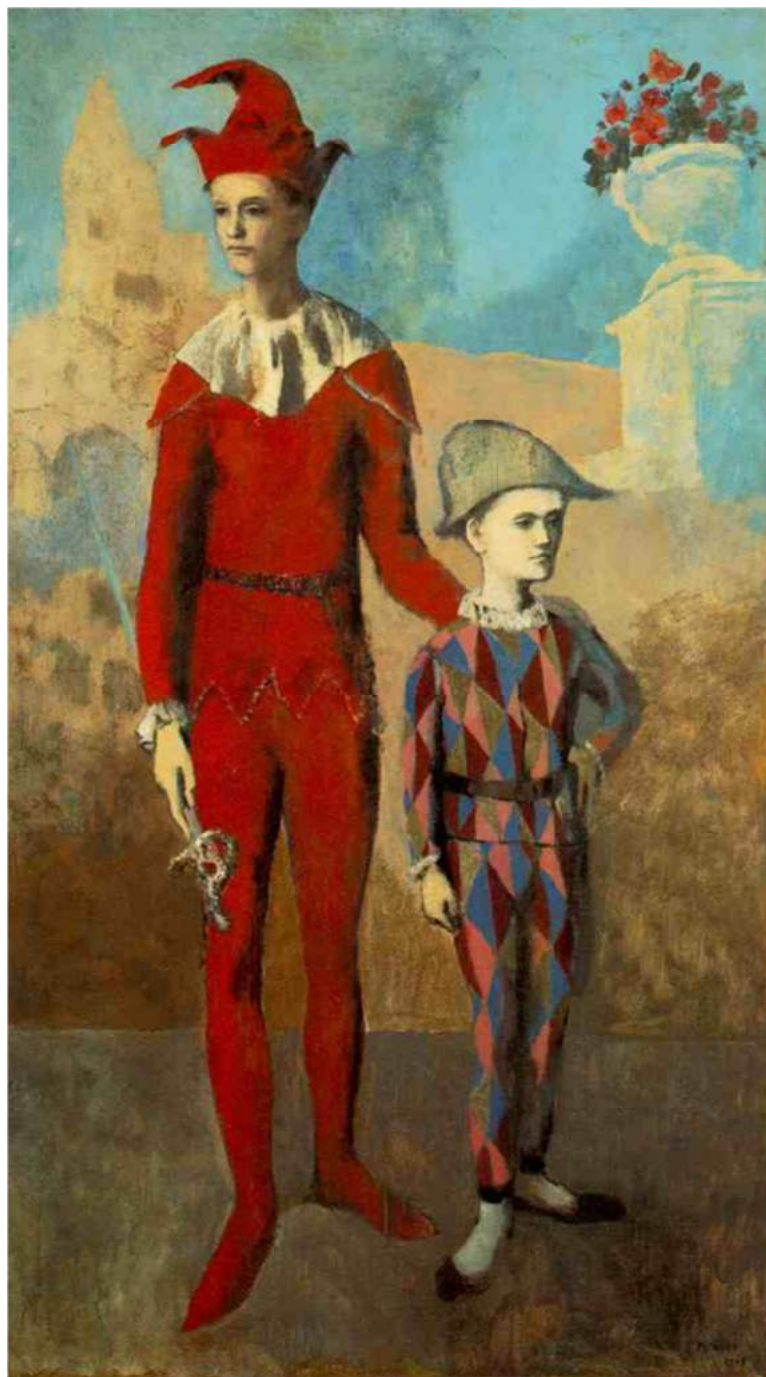
Paul Cézanne, *Arlequin*, 1888-90, olio su tela, 91 x 65 cm, collezione privata.



James Ensor, *La disperazione di Pierrot*, 1892, olio su tela, 144,5x194,5 cm, Kroller Muller Museum, Otterlo.



Pablo Picasso, *Arlecchino pensoso*, 1901, olio su tela, 83,2x61,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Pablo Picasso, *Acrobata e giovane Arlecchino*, 1905, olio su tela, 190x107 cm, Barnes Foundation, Merion.



Pablo Picasso, *Arlecchino musicista*, 1924, olio su tela, 130x97,2 cm, National Gallery of Art, Washington.



Juan Gris, *Harlequin à la guitare*, 1919, olio su tela, 100,3 x 65,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Gino Severini, *Arlecchino e il mandolino*, 1919, olio su tela, collezione privata.



Gino Severini, *Stanza delle maschere*, 1921-22, affresco, commissione di Sir Sitwell per il Castello di Montegufoni.



Albert Bloch, *Harlekinade*, 1911, olio su tela, 91,2x117,5 cm, Museum of Modern Art, New York.



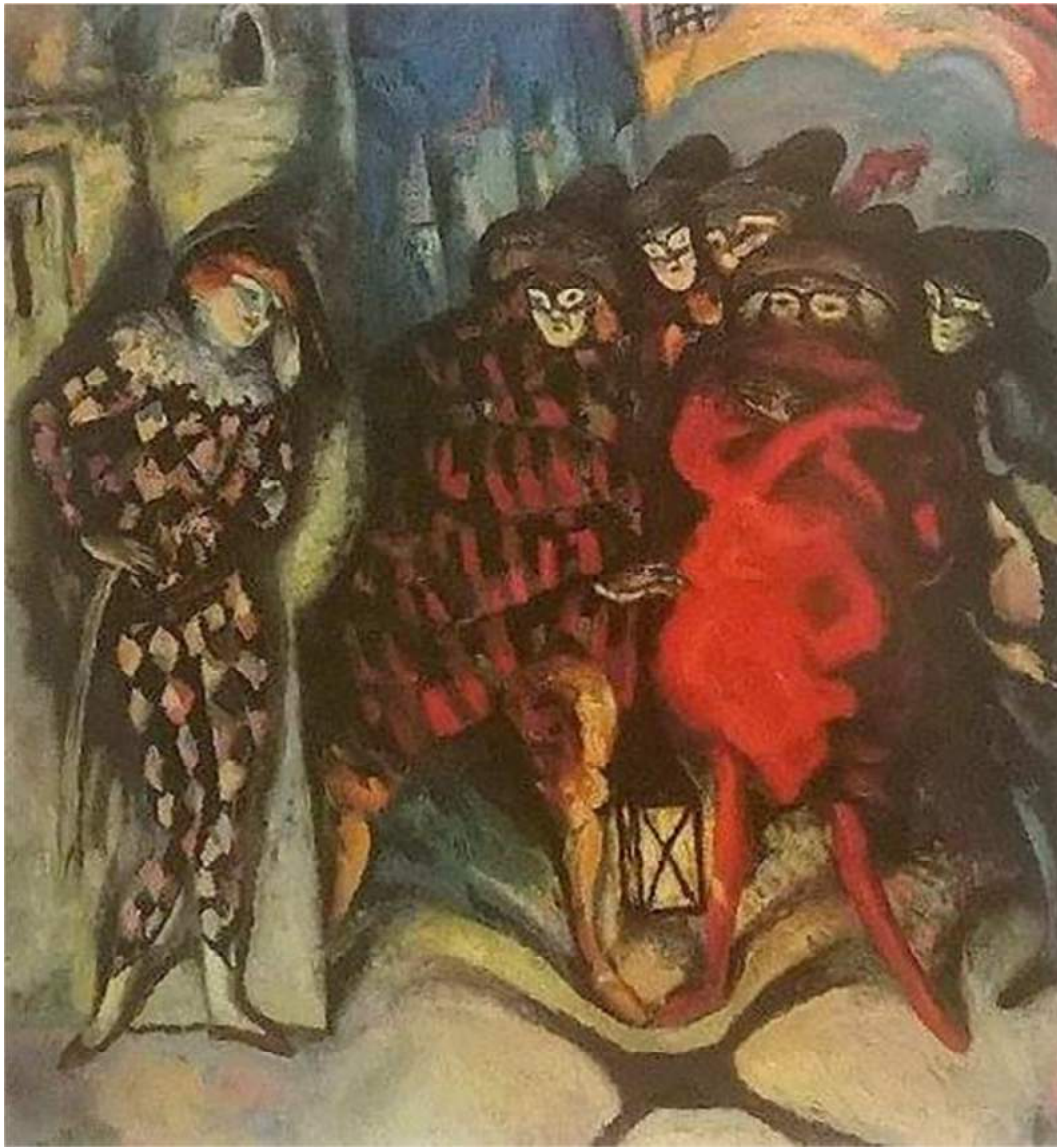
Salvador Dalí, *Harlequin assis a une table*, 1923, acquerello e inchiostro, collezione privata.



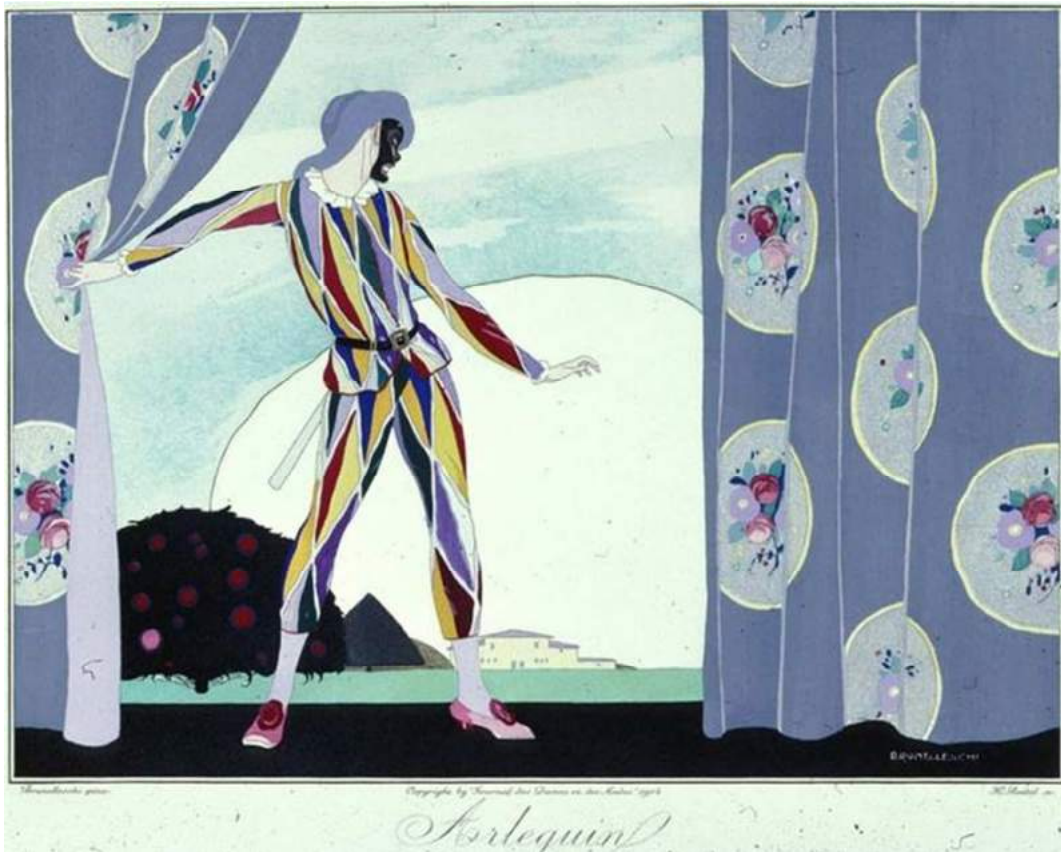
Salvador Dalí, *Arlequin*, 1926, olio su tela, 196,5 x 150 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



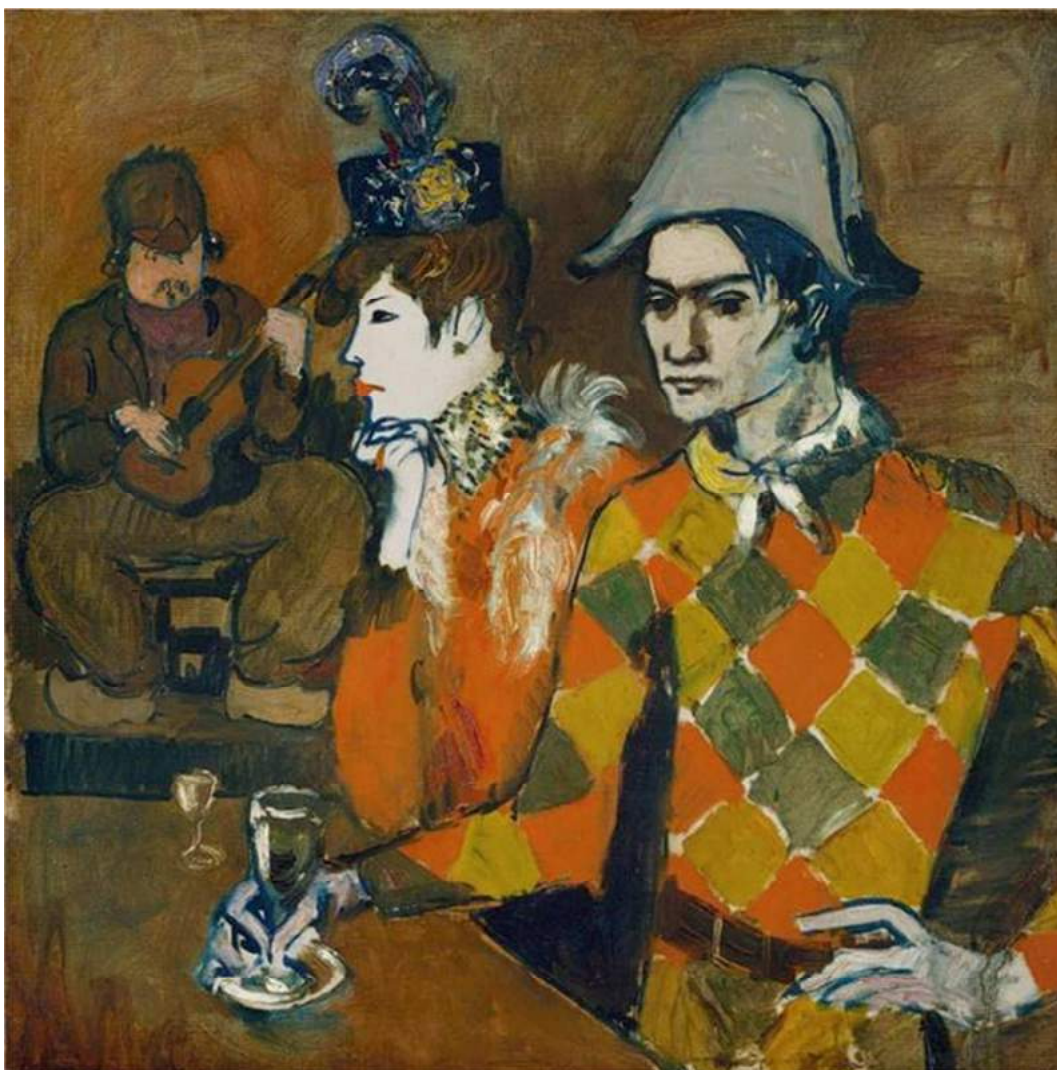
Aldo Carpi, *l'arresto degli Arlecchini*, 1944, olio su tavola, 40x50 cm, collezione privata.



Alfredo Müller, *Arlecchinate, Notturmo*, 1918, olio su tela, 90x84,5 cm, collezione privata.



Umberto Brunelleschi, *Les Masques et les Personnages de la Comédie Italienne, Arlequin*, 1914, illustrazioni a pochoir.



Pablo Picasso, *Al Lapin agile o Arlecchino con bicchiere*, 1905, olio su tela, 99,1 x 100,3 cm, Museum of Modern Art, New York.



Pablo Picasso, *Arlecchino - ritratto di Jacinto Salvado*, 1923, olio su tela, 130x97 cm, Centre Pompidou, Paris.



Pablo Picasso, *Arlecchino surrealista*, 1927, olio su tela, 81,3x65,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Pablo Picasso, *Pulcinella con la chitarra*, 1920, olio su tela, collezione privata.



Pablo Picasso, *Progetto per il costume e la maschera di Pulcinella*, 1920, 34 x 23 cm.



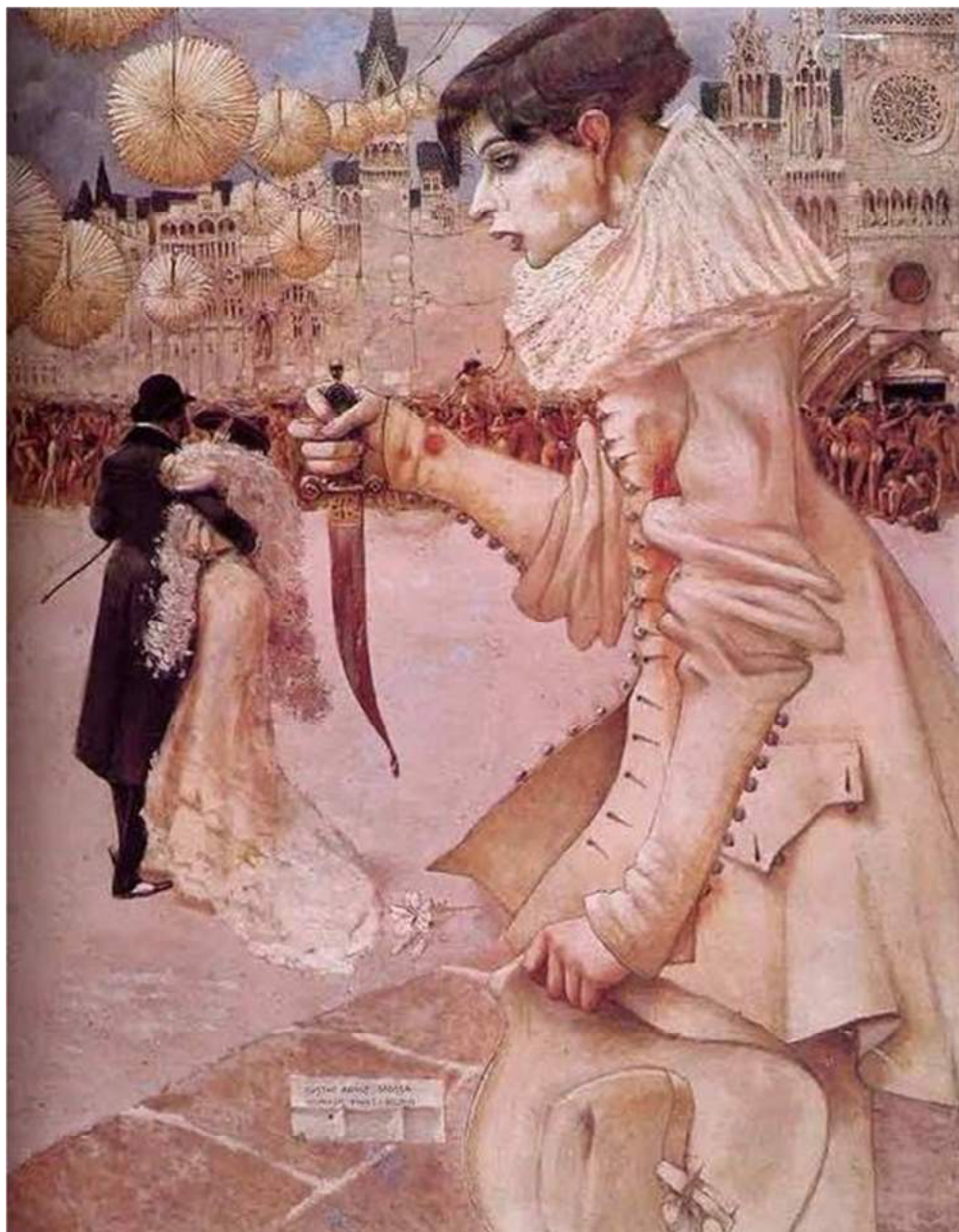
Gino Severini, *Stanza delle maschere*, 1921-22, affresco, commissione di Sir Sitwell per il Castello di Montegufoni.



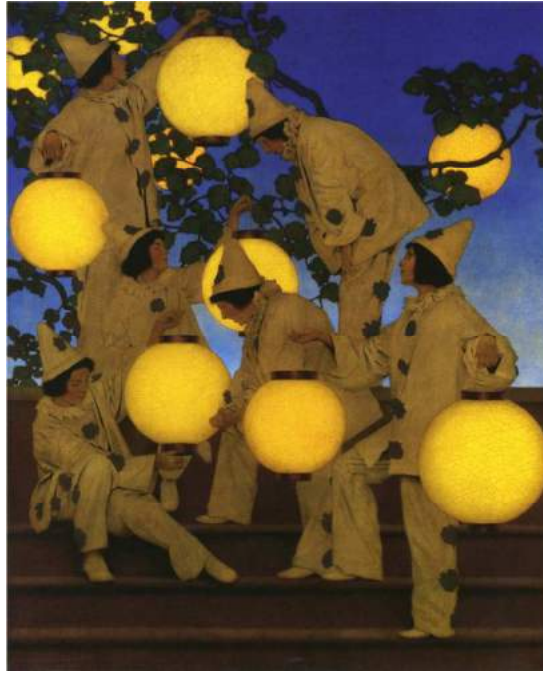
Gino Severini, *I due Pulcinella*, 1922, olio su tela, 119,5 x 86,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag, L'Aia.



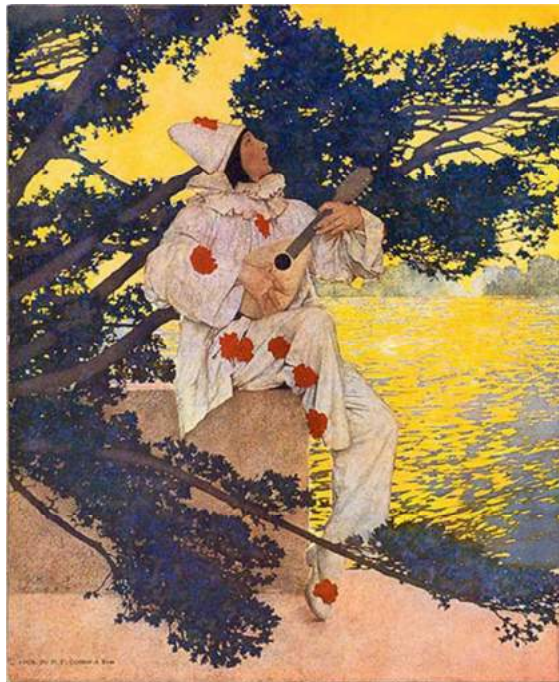
Gino Severini, *L'equilibriste o Maschere e rovine*, 1928, olio su tela, 160x145,5, Banca Monte dei Paschi di Siena.



Gustav-Adolf Mossa, *Pierrot s'en va*, 1905, 26,5 x 21 cm, collezione privata.



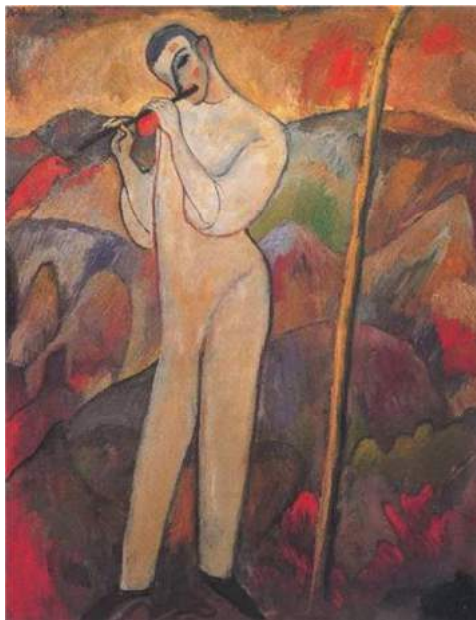
Maxfield Parrish, *The Lantern Bearers*, 1908, olio su tela, 101,6x81,3 cm, collezione privata.



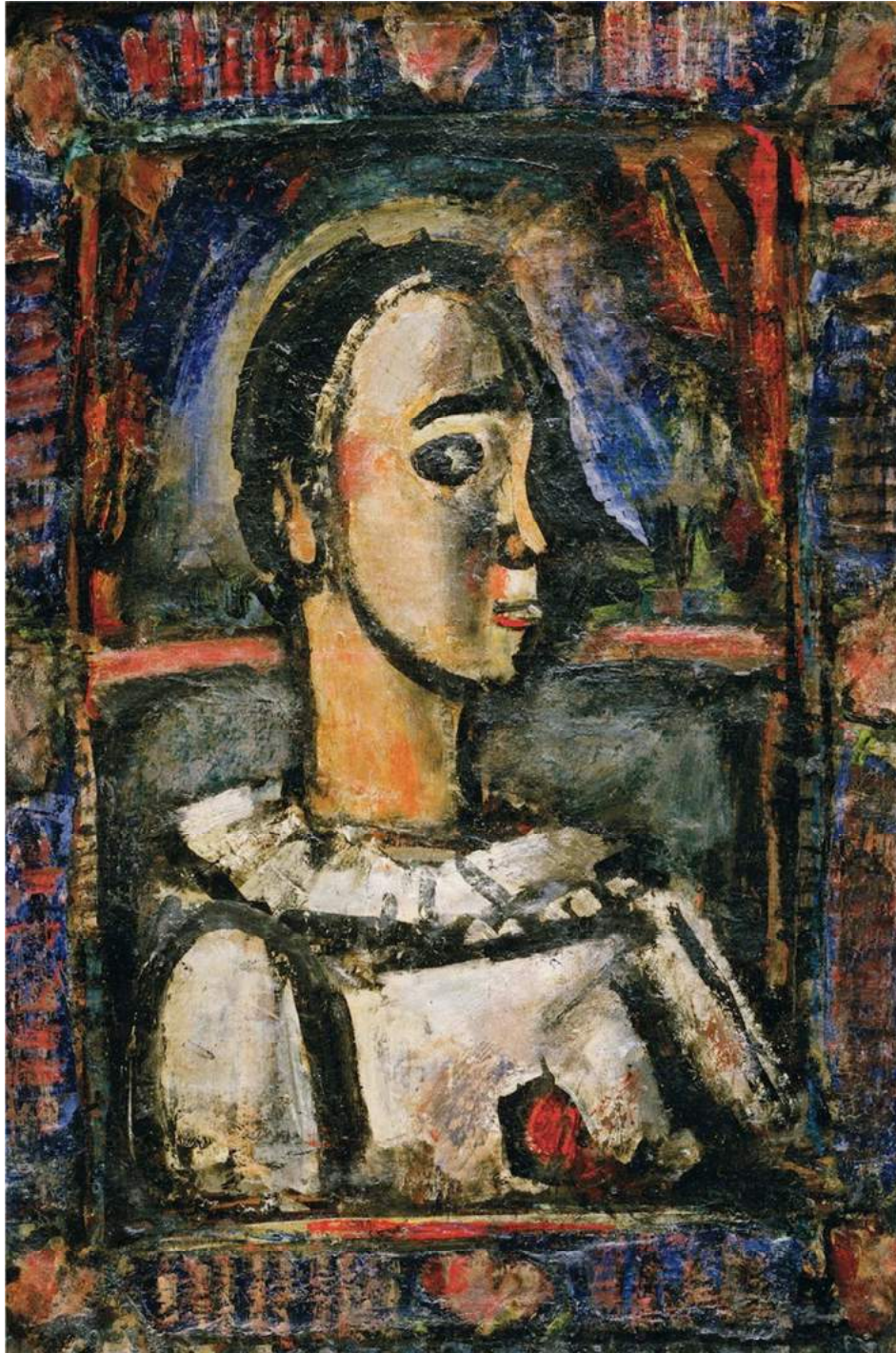
Maxfield Parrish, *Pierrot's Serenade*, 1908, olio su tela, collezione privata.



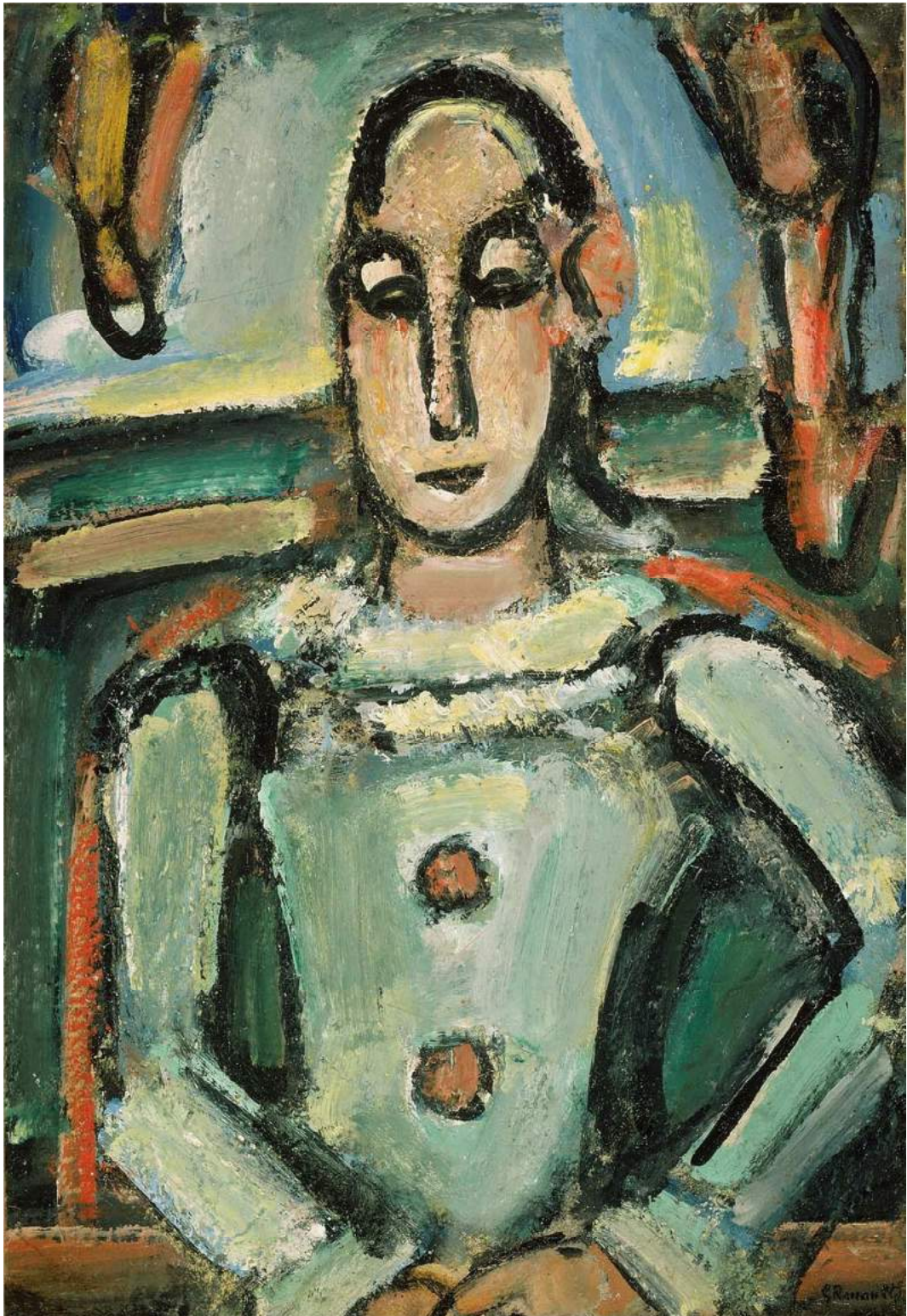
Albert Bloch, *Die Drei Pierrots n.2*, 1911, olio su tela, 77x57.80 cm, Nelson Atkins Museum of Art, United States of America.



Albert Bloch, *Flötender Pierrot*, 1912, olio su tela, 77x57.80 cm, Nelson Atkins Museum of Art, United States of America.



Georges Rouault, *Pierrot avec une rose*, 1936, olio su carta, 92,7 x 61,7 cm, Philadelphia Museum of Art.



Georges Rouault, *Pierrot*, 1937-38, olio su tela, 118,1x89,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Juan Gris, *Pierrot*, 1921, olio su tela, 115x73 cm, National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland.



Juan Gris, *Deux Pierrots*, 1922, olio su tela, collezione privata.



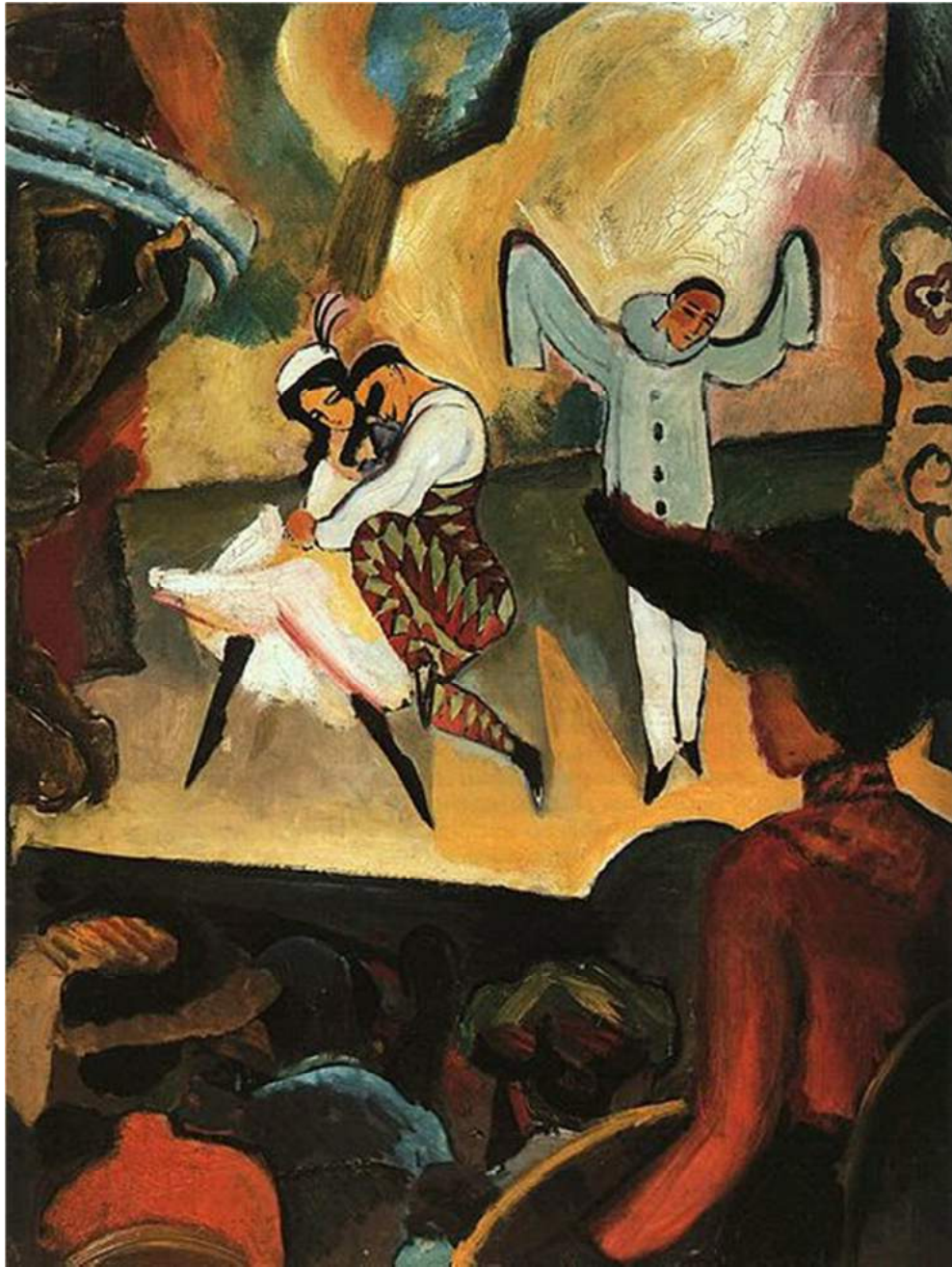
Amedeo Modigliani, *Pierrot*, 1915, olio su cartone, 43 x 27 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



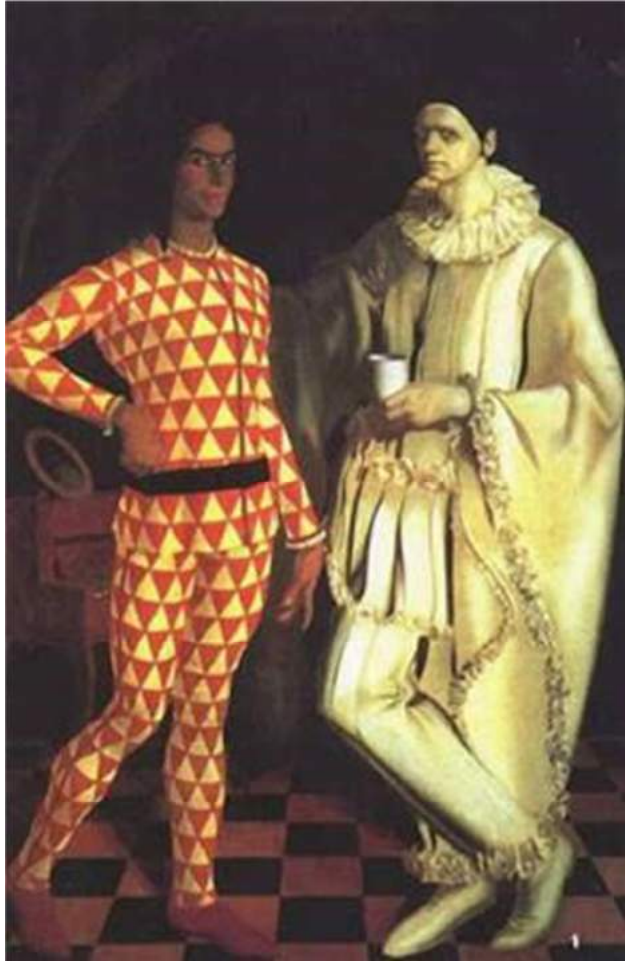
Pablo Picasso, *Paulo come Pierrot*, 1925, olio su tela, collezione privata.



Pablo Picasso, *Paulo en Pierrot avec fleurs*, 1929, 130,4x97,3 cm, Pola Museum of Art.



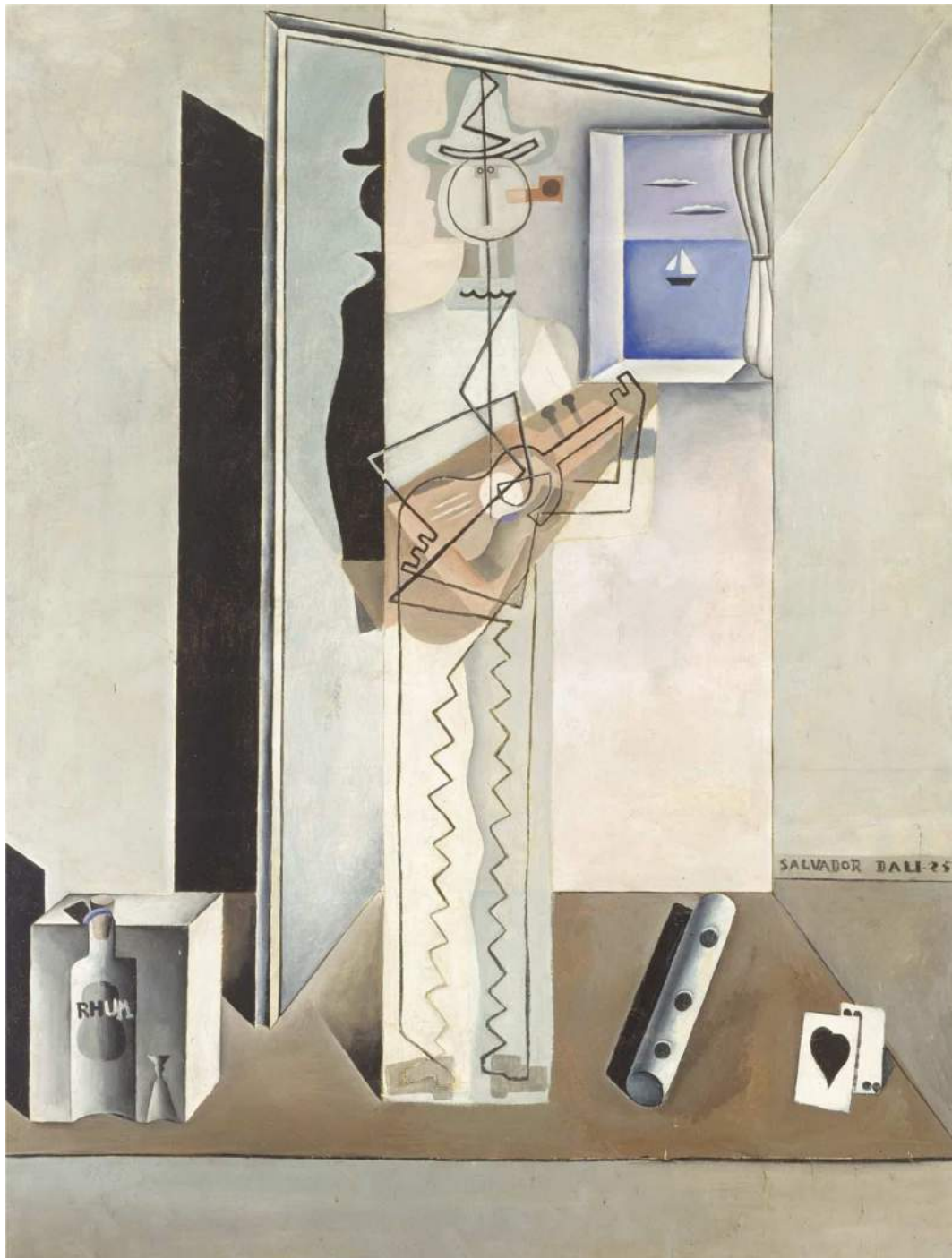
August Macke, *Ballets Russes*, 1912, olio su cartone, 103x81 cm, Kunsthalle Bremen.



Alexander Yakovlev, *Pierrot & Arlecine (Self-Portrait)*, 1914, olio su tela, 210x142 cm, Museo Russo Statale, San Pietroburgo.



André Derain, *Harlequin et Pierrot*, 1924, olio su tela, 175 x 175 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



Salvador Dalí, *Pierrot tocant la guitarra (Large Harlequin and a small bottle of rum)*, 1925, olio su tela, 198 x 149 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



Antonio Donghi, *Carnevale*, 1923, olio su tela, collezione privata.



Gino Severini, *I giocatori di carte*, 1924, olio su tela, collezione privata.



Max Beckmann, *Carnival*, 1943, olio su tela, 190x105, 190,5x85, 190x105, Museum of Art, University of Iowa.

BIBLIOGRAFIA

Abraham Bosse, savant graveur, catalogo della mostra a cura di S. Join-Lambert, P. Maxime (Tours, Musée des Beaux-Arts, 17 avril - 18 juillet 2004; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 20 avril - 11 juillet 2004), Paris, Bibliothèque National de France, 2004

Alberti, Maria, *Gli affreschi di Gino Severini nel Castello di Montegufoni e il mito novecentesco della Commedia dell'Arte*, in <<Commedia dell'Arte - Annuario Internazionale>>, IV, 2011, pp. 105-122

Alfredo Müller, catalogo della mostra a cura di R. Monti, (Milano, 1975), Milano, Galleria del Levante, 1975

Allegri, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma - Bari, Editori Laterza, 1988, Biblioteca universale Laterza n.242

Alley, Ronald, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, 1981

Apollinaire, Guillaume, *I giovani: Picasso, pittore*, in <<La Plume>>, 15 maggio 1905

Apollonio, Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

Argan, Giulio Carlo, Bonito Oliva, Achille, *L'Arte moderna 1770-1970 - L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2002

Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, Biblioteca universale Laterza, n.245

Badt, Kurt, *The art of Cézanne*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1965

Baldassarri, Francesca, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002

Barilli, Renato, *La "Commedia Umana" da Ensor a Lautrec*, in <<L'arte moderna>>, XI, vol. II, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 41-80

Barzini, Luigi, *L'opera completa di Daumier*, Milano, Rizzoli Editore, 1971, Classici dell'Arte, n. 47

Beckmann: *Centre Pompidou*, catalogo della mostra (Paris, London e New York 2002-2003), Paris, Centre Pompidou, 2002

Beijer, Agne, Duchartre, Pierre-Louis, *Le recueil Fossard: la Commedia dell'Arte aux XVIIe Siècle*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981

Bernardi, Claudio, Susa, Carlo, *Storia essenziale del Teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005

Baron, Frank, Blumb, Jon, *Albert Bloch and the Blue Rider: The Munich Years*, Lawrence, Kansas, Jayhawk Ink at the University of Kansas, 2014

Baron, Frank, Arntzen, Helmut, Cateforis, David, *Albert Bloch: Artistic and Literary Perspectives*, Munich, Prastel, 1997

Becks-Malorny, Ulrike, *James Ensor (1860-1949): le maschere, il mare, la morte*, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2003

Boucher, François, *A propos d'une récente acquisition du musée du Louvre: Gillot et Watteau*, in <<Gazette des Beaux Arts>>, n.8, sept.-oct. 1923, pp. 165-178

Bozal, Valeriano, *Francisco Goya. Vida y obra*, Madrid, TF Editores, 2005

Bragaglia, Anton Giulio, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

Browse, Lillian, *Degas Dancers*, London, Faber and Faber, 1949

Burkert, Walter, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1989

Calvo Serraller, Francisco, *Goya. Obra pitorica*, Barcelona, Ramdon House Mondadori, 2009

Cappelletti, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro, Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo Editore, 1986

Caroli, Sergio, *Arlecchino tra Cézanne e Picasso*, in <<Il Giornale di Brescia>>, 29 giugno 2012

Carpi, Aldo, *Maschere come rivelazioni e simboli nella pittura*, in "Bollettino del Rotary Club", Milano, 4 dicembre 1951

Cesari, Giulio, *Giannino Marchig*, in <<Rivista mensile della città di Trieste>>, gennaio 1929, pp. 4-5

Chastel, André, *L'opera completa di Seurat*, Milano, Rizzoli Editore, 1972, Classici dell'Arte, n. 55

Colangeli, Mario, Frascetti, Anna, *Carnevale: i luoghi, le maschere, i riti e i protagonisti di una pazza, inquietante festa popolare*, Lato side Editori, 1982

Cooper, Douglas, *Picasso Theatre*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1968

Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957

D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1967

De Florian, Jean-Pierre Claris, *Les jumeaux de Bergame: Comédie en un acte et en prose*, Paris, 1782

Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 1: 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968

Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le theatre de l'Hotel de Bourgogne 2: Le theatre de la troupe royale : 1635-1680*, Paris, Nizet, 1970

Degas, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 février - 16 mai 1988 ; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 16 juin - 28 août 1988 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre - 8 janvier 1989), Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989

Degas. Classico e moderno, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti (Roma, Complesso del Vittoriano, 1 ottobre 2004 - 1 febbraio 2005), Ginevra-Milano, Skira, 2004

Del Lungo, Isidoro, *Florentia: uomini e cose del Quattrocento*, Editore G. Barbèra, 1897

Diaghilev: creator of the ballets russes. Art music dance, catalogo della mostra a cura di A. Kodicek (London, Barbican Art Gallery, 25 January - 14 April 1996), London, Lund Humphries Publishers, 1996

Dieckmann, Herbert, *Illuminismo e rococò*, Bologna, Il Mulino, 1979

Donghi: sessanta dipinti dal 1922 al 1961, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Roma, Palazzo Braschi, 27 febbraio-21 aprile 1985), Roma, De Luca, 1985

Duchartre, Pierre-Louis, *The Italian Comedy*, New York, Dover Publications, 1966

Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

Ensor: dipinti, disegni, incisioni, catalogo della mostra (Roma, 1981), Milano, Electa, 1981

Fanés, Fèlix, *Salvador Dalí: The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven and London, Yale University Press, 2007

Fano, Nicola, *La tragedia di Arlecchino, Picasso e la maschera del Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2012, Saggine, n.198

Fano, Nicola, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001, L'Identità Italiana, n.23

Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari, La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011, Piccola Biblioteca Einaudi, n.528

Fonti, Daniela, *Severini*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1996, Art e Dossier, n. 108

Fournet, Claude, Soubiran, Jean-Roger, *Gustav Adolf Mossa et les symboles : 1883-1971*, catalogo della mostra (Nice, Galerie des Ponchettes, Ete 1978), Nice, Musée des Ponchettes, 1978

Frugoni, Chiara, *Medioevo sul naso*, Roma, Laterza, 2001

Gatto, Alfonso, Orienti, Sandra, *L'opera completa di Cézanne*, Milano, Rizzoli Editore, 1970, Classici dell'arte, n.39

Gealt, Adelheid, *Domenico Tiepolo, I disegni di Pulcinella*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986

Genaille, Robert, *La pittura nei Paesi Bassi: da Van Eyck a Bruegel*, Milano, Electa, 1961

Giannino Marchig, catalogo della mostra (Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 mai - 30 juin 1985), Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985

Giannino Marchig 1897-1983, Dipinti, disegni, incisioni, mostra a cura di S. Ragionieri (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12 marzo - 5 giugno 1994), Firenze, Centro Di, 1994

- Gibson, Ian, *Salvador Dalí: the early years*, London, South Bank Centre, 1994
- Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 1.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969
- Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 2.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969
- Gherardi, Evariste, *Le theatre italien. Vol. 3.*, Geneve, Slatkine Reprints, 1969
- Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, Liber Liber, 1996
- Greco, Franco Carmelo, *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990
- Green, Martin, Swan, John, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, New York, 1986
- Grenier, Catherine, *Seurat, Catalogo completo*, Firenze, Cantini Editore, 1990
- Grignola, Antonella, *Maschere italiane nella Commedia dell'Arte*, Colognola ai Colli, Demetra, 2000
- Guardenti, Renzo, *Gli italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697)*, Storia, pratica scenica, iconografia, primo volume, Roma, Bulzoni Editore, 1990
- Haesaerts, Paul, *James Ensor*, Milano, Ed. Il Saggiatore, 1959
- Hervey, Charles, Lacauchie, Alexandre, *The theaters of Paris, Paris*, Galignani and Co., London, John Mitchell, 1847
- Holmes, Mary Tavener, *Nicolas Lancret 1690 - 1743*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991
- Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, B. M. Istraël Amsterdam, 1976
- Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. G. Zorzi, A. M. Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975
- Jacques Callot: prints & related drawings*, catalogo della mostra a cura di H. Diane Russel (Washington, 1975), Washington, National Gallery of art, 1975

Juan Gris, catalogo della mostra a cura di M. Richet e C. Judrin (Paris, Orangerie des Tuileries, 14 mars – 1 juillet 1974), Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Milano, Fabbri, 1966, I maestri del colore, n. 177

Katritzky, M. A., *Italian Comedians in Renaissance Prints*, <<Print Quarterly>>, IV, 3, 1987, pp. 236-254

Kilian, Jennifer, *Karel du Jardin, 1626-1678*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2007

La maschera e l'Artista, intermezzi, pantomime, acrobazie sul palcoscenico del Novecento, catalogo della mostra a cura di F. Cagianelli (Marina di Pietrasanta, Villa La Versiliana, 2 luglio - 31 agosto 2005), Firenze, Artout - Maschietto Editore, 2005

La mostra Müller alla Galleria Pesaro, in *Cronache Milanesi*, in <<Emporium>>, LV, 328, 1922, pp. 244-245

Larionov, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970

Leal, Brigitte, Piot, Christine, Bernadac, Marie-Laure, *Picasso Totale*, Milano, Leonardo International, 2001

Le incisioni di Jacques Callot, (1591-1635): collezioni del Cabinet des estampes Musée d'art et d'histoire di Ginevra, catalogo della mostra a cura di E. Rossier (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 21 marzo-19 aprile 1970), Milano, arti grafiche G. Ferrari, 1970

Macchia, Giovanni, *L'opera completa di Watteau*, Milano, Rizzoli Editore, 1968, Classici dell'Arte, n. 21

Macrobio, Ambrogio Teodosio, *I saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torino, Unione tipografico Editrice Torinese, 1967

Manet inventeur du Moderne, catalogo della mostra a cura di AA.VV. (Paris, 5 avril - 3 juillet 2011), Paris, Editions Gallimard, 2011

Marchig, Jeanne, Ragionieri, Susanna, *Giannino Marchig*, Milano, Skira, 2000

Mariuz, Adriano, Pedrocco, Filippo, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Venezia, Marsilio, Musei civici veneziani, 2004

- Martini, Alberto, *Pablo Picasso, prima parte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, I maestri del colore, n.23
- Martini, Alberto, *Pablo Picasso, seconda parte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, I maestri del colore, n.24
- Massine, Leonide, *My Life in Ballet*, New York, Macmilan, 1968
- Maximus. Dizionario enciclopedico*, edito da Istituto Geografico De Agostini, Torino, 1992
- Mayor, Alpheus Hyatt, *Prints and people: a social history of printed pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, 1971
- Maurer, Gudrun, *Goya: lo bello y lo recòndito*, en Mena Marqués, Manuela B., *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 392-395
- Meldolesi, Claudio, Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, Biblioteca universale Laterza, n.346
- Meijer, W. Bert, *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997
- Mena Marqués, Manuela B., *Comicos ambulantes*, in Mena Marqués, Manuela B., Maurer, Gudrun, *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 130-136
- Mezzabotta, Ernesto, *Il congresso delle maschere*, Roma, 1885
- Miklasevskij, Kostantin, *La commedia dell'arte*, Venezia, Marsilio Editori, 1981
- Montenero, Giulio, *Da triestino a europeo*, in <<Il Piccolo di Trieste>>, 12 giugno 1978
- Montenero, Giulio, *Vita di un autore*, in *Giannino Marchig*, catalogo della mostra (Trieste, Civico museo Revoltella, giugno – agosto 1980), Trieste, Tip. moderna, 1980
- Moravia, Alberto, Lecaldano Paolo, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, Milano, Rizzoli Editore, 1968, Classici dell'arte, n.22

Muneratti, Giovanni, Esposito, Mario, Luise, Luca. *Mirano Terra dei Tiepolo. I Tiepolo nel territorio di Mirano*, Centro Studi Documentazione Tiepolo, Comune di Mirano, 2007

Neret, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, Koln, Taschen, 2001

Nicoll, Allardyce, *The World of Harlequin: a critical study of the commedia dell'arte*, Cambridge, Engalnd, Cambridge University Press, 1963

Ojetti, Ugo, *Il pittore Müller racconta*, in Ojetti, Ugo, *Cose viste*, I, Milano, 1931, pp. 116-120

Paërl, Hetty, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea*, trad. it. a cura di Francesca Terrenato, Roma, Apeiron Editori, 2002

Paladini, Giannantonio, *Venezia. Il carnevale*, Treviso, Vianello Libri, 2013

Panzetta, Alfonso, *Picasso*, Milano, L'Unità, Elemond Arte, 1992

Parker, K. T., Mathey, J., *Antoine Watteau : catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Paris, De Nobele, 1957

Patani, Osvaldo, *Amedeo Modigliani: catalogo generale. Dipinti*, Milano, Leonardo, 1991

Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, University of California Press, 1981

Penrose, Roland, *Portrait of Picasso*, New York, Museum of Modern Art, 1957

Petrai, Giuseppe, *Lo spirito delle maschere*, Torino, 1901

Picasso, Gris, Mirò: the Spanish masters of twentieth century painting, catalogo della mostra a cura di The San Francisco Museum of Art (San Francisco Museum of Art, 14 september – 17 october 1948, Portland Art Museum, 26 october – 28 november 1948), San Francisco, The San Francisco Museum of Art, 1948

Picasso in Italia, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova (Verona, 7 giugno - 9 settembre 1990), Verona, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990

Picasso, Opere dal 1895 al 1971 dalla collezione Marina Picasso, catalogo della mostra a cura del Centro di Cultura di Palazzo Grassi (Venezia, Palazzo Grassi, 3 maggio - 26 luglio 1981), Firenze, Sansoni Editore, 1981

Populus, Bernard, *Claude Gillot (1673 – 1722). Catalogue de l'oeuvre gravée*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1930

Posner, Donald, *Antoine Watteau*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1984, vol. II

Raux, Sophie, *Catalogue des dessins français du 18. siècle de Claude Gillot a Hubert Robert*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, Lille, Palais des beaux-arts, 1995

Realismo magico: pittura e scultura in Italia: 1919-1925, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Verona, Galleria dello scudo, 27 novembre 1988 - 29 gennaio 1989), Milano, Mazzotta, 1988

Rémy, Tristan, *Jean-Gaspard Deburau*, Paris, L'Arche, 1954

Renier-Michiel, Giustina, *Origine delle feste veneziane*, Venezia, Filippi Editori, 1994

Renoir, Jean, *Renoir mio padre*, Garzanti Editore, 1995

Riccoboni, Luigi, *Histoire du Theatre Italien*, Paris, 1731

Romana de' Angelis, Francesca, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991

Rouault : il circo, la guerra, la speranza. Opere grafiche delle collezioni milanesi, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia (Milano, 2002), Milano, Medusa, 2002

Russoli, Franco, Minervino, Fiorella, *L'opera completa di Degas*, Milano, Rizzoli Editore, 1970, Classici dell'arte, n.45

Russoli, Franco, Minervino, Fiorella, *L'opera completa di Picasso cubista*, Milano, Rizzoli Editori, 1972, Classici dell'arte, n.64

Safred, Laura, *Marchig, il filo tenace della pittura*, in <<Il Piccolo di Trieste>>, 8 luglio 1985

Salvador Dali, catalogo della mostra (Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 27 april – 29 july 1990), Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1990

Salvador Dali, retrospective, 1920-1980, catalogo della mostra a cura di D. Abadie (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 18 decembre 1979 – 21 avril 1980), Paris, Centre Georges Pompidou, 1979

Sand, Maurice, *Masques et Bouffons (comédie italienne): texte et dessins*, vol. II, Paris, Michel Lèvy et frères, 1860

Sentenac, Paul, *Pierrot et les Artistes, Mémoires de l'ami Pierrot*, Paris, Edition Sansot, 1923

Severini, Gino, *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, Paris, J. Povvulosky, 1921, ed. it. a cura di P. Pacini, Firenze, Marchi & Bertolli, 1972

Severini, Gino, *Tempo de <<L'Effort moderne>>. La vita di un pittore*, a cura di P. Pacini, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968

Sibilia, Salvatore, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, MSG Press, 1993

Siciliano, Italo, *Dal romanticismo al simbolismo. Théodore de Banville, poeta, commediografo, prosatore*, Torino, Fratelli Bocca, 1927

Soffici, Ardengo, *Il salto vitale*, in Soffici, Ardengo, *Opere*, Firenze, 1968, VII

Sottili, Francesco, *Le " Arlecchinate " di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, in <<Paragone>>, LIX, 703, n. 81, settembre 2008, pp. 32-54

Stadler, Wolf, *Georges Rouault: il circo della stella filante*, Milano, Mondadori, 1985

Stein, Gertrude, *Picasso*, London, Batsford, 1938

Storey, Robert F., *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978

Taviani, Ferdinando, Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982

Ternois, Daniel, *Jacques Callot: catalogue complet de son oeuvre dessine*, Paris, F. De Nobele, 1962

Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, Problemi di storia dello spettacolo, n.10

Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1997, Biblioteca universale Laterza, n. 427

Tinti, Mario, *Alfredo Müller*, in *La Fiorentina Primaveraile, prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze*, catalogo della mostra a cura della Società delle Belle Arti di Firenze (Firenze, 8 aprile – 31 luglio 1921), Firenze, Società delle Belle Arti di Firenze, 1922, pp. 156-157

Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1969

Valeriano, Leo, *La tradizione delle maschere*, Roma, Carlo Marconi Editore, 2004

Vallentin, Antonina, *Storia di Picasso*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1961

Venturi, Marcello, *L'opera completa di Manet*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, Classici dell'Arte, n. 14

Veroli, Patrizia, Vinay, Gianfranco, *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2013

Viollet-Le-Duc, Eugene, *Daumier*, in <<Le XIXe Siècle>>, 1878

Yablonskaya, M. N., *Women Artists of Russia's New Age 1900-1935*, Milano, Rizzoli, 1990

Zorzi, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990

SITOGRAFIA

<http://art.rmngp.fr/fr>, in data 21/12/2015

www.metmuseum.org, in data 30/12/2015

www.louvre.fr, in data 30/12/2015

www.bayeuxmuseum.com, in data 31/12/2015

www.carnevalet.paris.fr, in data 31/12/2015

www.rkd.nl, in data 02/01/2016

www.tabarrificiotrevisano.com, in data 02/01/2016

www.bm-lyon.fr, in data 02/01/2016

www.sged.bm-lyon.fr, in data 02/01/2016

www.artic.edu, in data 02/01/2016

www.wga.hu, in data 02/01/2016

www.expositions.buf.fr, in data 02/01/2016

www.lacma.org, in data 02/01/2016

www.museedesbeauxarts.nantes.fr, in data 03/01/2016

www.nga.gov, in data 03/01/2016

www.daumier-register.org, in data 04/01/2016

www.musee-orsay.fr, in data 04/01/2016

www.larousse.fr/encyclopedie, in data 09/01/2016

www.culture.gouv.fr, in data 10/01/2016

www.arts-museum.ru, in data 15/01/2016

www.newpaintart.ru, in data 15/01/2016

www.moma.org, in data 15/01/2016

www.barnesfoundation.org, in data 17/01/2016

www.centrepompidou.fr, in data 17/01/2016

www.kunstmuseumbern.ch, in data 17/01/2016

www.museoreinasofia.es, in data 17/01/2016

www.corriere.it, in data 18/01/2016

www.collecio.museupicasso.bcn.cat, in data 19/01/2016

www.museepicassoparis.fr, in data 19/01/2016

www.atenum.fi, in data 19/01/2016

<http://colliersmagazine.com/>, in data 21/01/2016

<http://www.polamuseum.or.jp/english/>, in data 27/01/2016

<http://www.philsp.com/index.html>, in data 05/02/2016

<https://uima.uiowa.edu/>, in data 05/02/2016