

DOPPIOZERO

'O cammesone janco 'e Pulcenella

[Luisa Bertolini](#)

23 Ottobre 2016

«'O ppassato, 'o ppassato... A che te serve 'o ppassato? Je maje l'aggio avuto –

chesto vo' dicere 'stu cammesone janco (Il passato, il passato... A che ti serve il passato? Io non l'ho mai avuto - questo significa il mio camiciotto bianco)»: Pulcinella si rivolge con queste parole a Domenico Tiepolo in un dialogo immaginario costruito da Giorgio Agamben in [Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi](#). Lo studioso vi esamina le opere che Domenico Tiepolo ha dedicato a questo personaggio della farsa e della commedia a partire dal 1793, anno in cui il pittore si ritira da Venezia nella villa di Zianigo, ereditata dal padre Giambattista.

Si tratta di uno straordinario ciclo di affreschi – oggi a Ca' Rezzonico – e di un album di disegni che ha per titolo appunto *Divertimento per li ragazzi carte n. 104*, oggetto di una mostra parigina del 1921 e poi venduti separatamente e non più recuperati nella loro interezza. La natura enigmatica e misteriosa di queste raffigurazioni ispira ad Agamben un parallelo tra la meditazione di Domenico, che assiste distante alla fine della Repubblica di Venezia e ripensa malinconico la sua vita, e il suo personale percorso filosofico che vuole presentare come «ilare e scherzevole», più vicino al riso che al pianto, più commedia che tragedia.

Sospesa tra queste opposte emozioni e creazioni letterarie e teatrali è appunto la figura di Pulcinella, la cui maschera nera e il camicione bianco accompagnano le sue infinite metamorfosi, raddoppiamenti e moltiplicazioni di cui sono centrale testimonianza le storie settecentesche dei Tiepolo. Sì, perché anche il padre del pittore, Giambattista Tiepolo – più famoso del figlio Domenico, anzi il solo Tiepolo un tempo citato nei libri – ha dedicato a Pulcinella molti lavori indimenticabili.

Torniamo alla citazione iniziale: il bianco di Pulcinella avrebbe dunque il significato di assenza di passato. In effetti, nelle infinite storie che il teatro, la letteratura, la musica, la danza e la pittura hanno dedicato a questa maschera, Pulcinella rinasce sempre di nuovo; viene rapito, fucilato, impiccato, muore di vecchiaia, viene sepolto, entra ed esce dal mondo infero. Rinasce sempre e può ricominciare sempre daccapo, come se il passato non esistesse. Per questo in Agamben rappresenta, con un salto nella metafisica, addirittura l'eterno e in alcuni autori è stato avvicinato alla figura del Cristo. Questo "eterno" in Agamben non vorrebbe però essere una fissità al di fuori del tempo, indica un'apertura, un elemento di leggerezza; Pulcinella sa svincolarsi da ogni situazione aggrovigliata, scarta di lato, risolve l'imbroglio in un lazzo, in una battuta, trova una via d'uscita: *ubi fracassorium, ibi fuggitorium*.

Sul tema del bianco mi sembra importante citare, tra i riferimenti di Agamben, la *Composition de réthorique* che un'altra maschera, l'attore Tristano Martinelli interprete di Arlecchino, dedica a Maria de' Medici, novella

sposa del re di Francia Enrico IV (1601), uno scherzo con incisioni di maschere, spiegate in un linguaggio comico, misto di latino, francese, spagnolo e italiano, e settanta pagine bianche, vuote. Il bianco diventa sberleffo e forse satira.

Domenico Tiepolo non ha invece intenti satirici; con le parole del critico d'arte Adriano Mariuz, non vuole castigare ridendo (*Tiepolo*, Cierre edizioni, Verona 2008). Il suo è spesso un intento ironico e parodico, ma la parodia coinvolge anche lui stesso come nel caso del frontespizio dei 104 disegni che ripropone la composizione di una sua incisione giovanile posta a copertina di una *Via Crucis*. Il sepolcro di Cristo e i simboli della Passione sono sostituiti da un sarcofago e dalle insegne di Pulcinella: cappelli conici, una borsa, una giubba, boccale, bottiglia e maccheroni. Ma è in un'altra parodia che Mariuz mette a confronto il bianco dei Pulcinelli di Domenico e il bianco delle statue neoclassiche del nuovo tempio creato per loro, il Museo. Analizzando l'affresco del soffitto del Camerino di Zianigo che rappresenta Pulcinella sull'altalena, vi individua «l'estrema, beffarda metamorfosi degli angeli sgambettanti del grande Tiepolo». Non si tratta – sempre secondo Mariuz – dell'unica parodia dei quadri del padre: Domenico lavora per scardinare l'omogeneità e l'unità delle composizioni paterne, dissolvendole nelle immagini iterative del racconto che costruisce la biografia di Pulcinella. Egli si distacca nello stesso tempo dalle mode correnti del neoclassicismo: alle bianche divinità dal «candore ipnotico» che si diffondono in tutta Europa Domenico preferisce «le bianche orde dei Pulcinella», caratterizzate dalla «castigatezza cromatica del costume» che rivela il «gusto per un colore slavato, tendente al gessoso».

Sul bianco di Pulcinella era intervenuto anche Alberto Castoldi in un libro interamente dedicato a questo colore (*Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998). In Pulcinella, come anche in Pierrot – Castoldi individua uno dei significati del bianco, che non si oppone qui al nero come il positivo si oppone al negativo, ma in certo senso lo implica: «il bianco iniziatico è di fatto liminale, e segnala al tempo stesso sia un vuoto da riempire, una morte cui deve essere data vita, che la vita stessa rispetto alla negazione del nero». Per illustrare questo carattere Castoldi cita due incisioni di Giambattista Tiepolo: la prima è probabilmente *Pulcinella, due maghi e un efebo*, nella quale la figura classica, secondo l'autore, sembra rifiutare il confronto con il Pulcinella affabulatore; nella seconda, *La scoperta della tomba di Pulcinella*, il nero cerca di cancellare il corpo di Pulcinella, di cancellare «ciò che da sempre abita la morte, il bianco appunto». Si tratta in effetti di due immagini piene di enigmi che anche gli storici dell'arte non sono riusciti a sciogliere e che confermano la lunga consuetudine di Pulcinella con la magia; tolto dal teatro, «il Pulcinella di Giambattista – scrive Franco Carmelo Greco – si restituisce al mistero: egli stesso ridiviene enigma, metafora di una maschera del vivere» (*Le metamorfosi di Pulcinella. Immaginazione e rappresentazione di una maschera*, in *Pulcinella, maschera del mondo*, catalogo Electa, Napoli 1990).



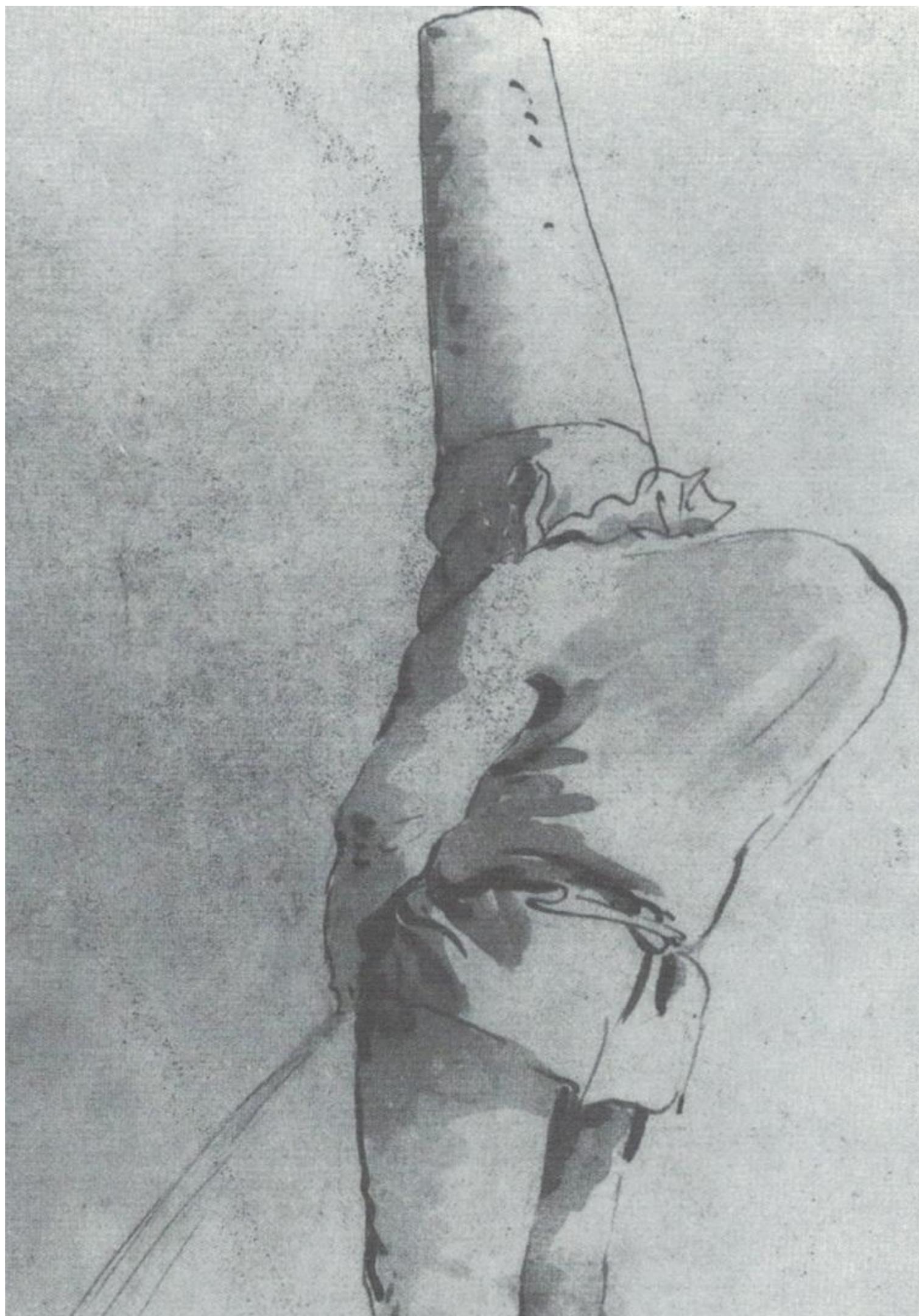
Giambattista Tiepolo, Pulcinella, due maghi e un efebo, aquaforte, Udine, Musei civici.



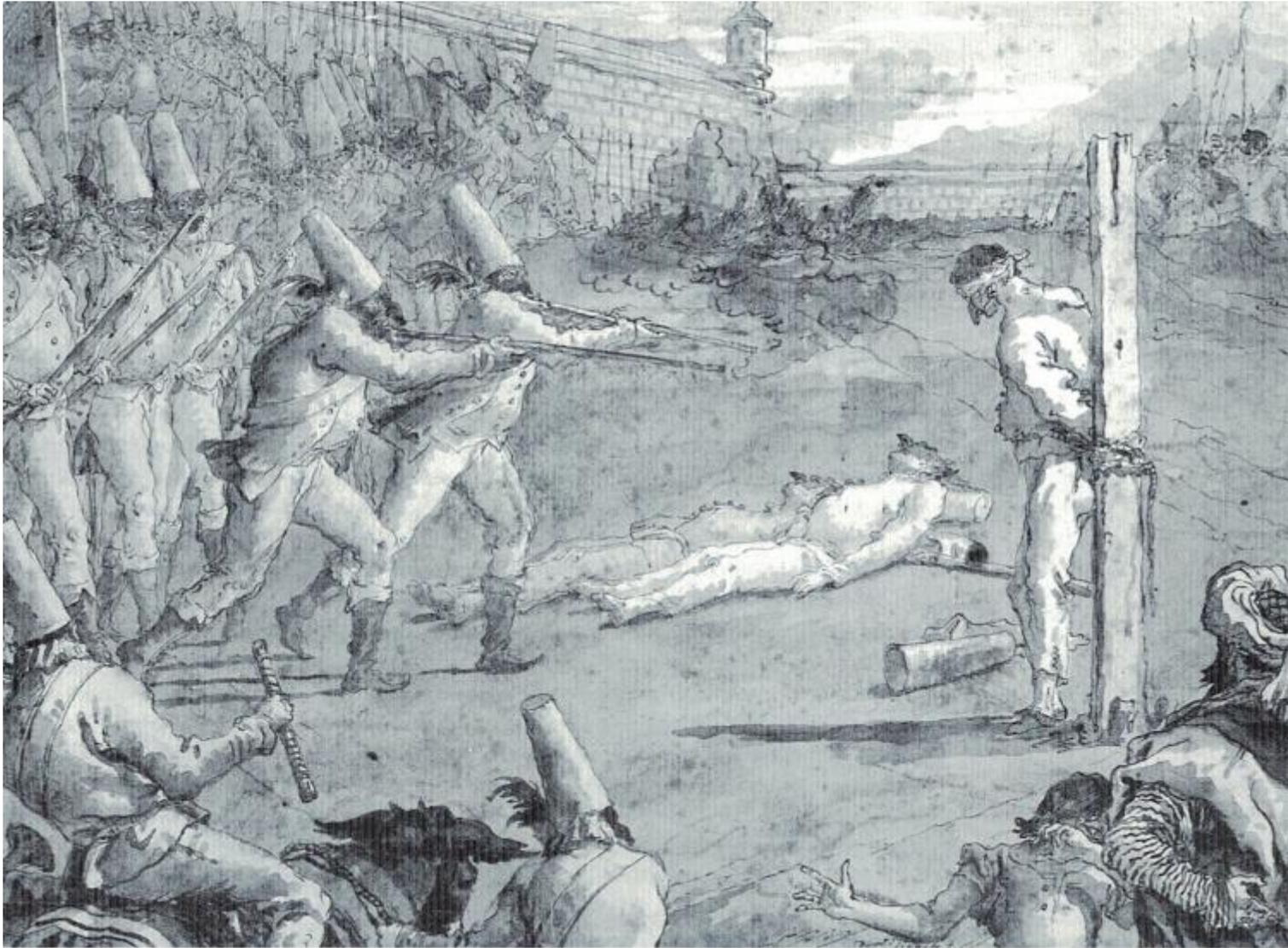
Giambattista Tiepolo, La scoperta della tomba di Pulcinella, aquaforte, Udine, Musei civici.

Molto diversi sono i disegni caricaturali che Giambattista dedica ai Pulcinella: li ritrae con poche linee, tracciate con segno deciso, Pulcinella grotteschi, panciuti e deformi, occupati a soddisfare i loro bisogni primari: mangiare, bere, dormire, urinare, defecare, modelli da copiare e da reinventare anche per il figlio Domenico. Costui, nelle 104 carte, trasforma la figura di Pulcinella, lo rende in certo senso più umano, facendolo crescere e vivere in una residenza di campagna, affaccendato nei mestieri e nei giochi domestici, oppure calandolo in avventure processuali che culminano in un'ingiusta condanna e addirittura in una fucilazione, dalla quale rinasce in nuove storie che si mescolano con il mito antico. Anche Castoldi cita di Domenico questi disegni, per i quali nota la funzione del bianco della carta: i disegni – scrive –

descrivono scene «animate dal fulgore dei bianchi che squarciano gli spazi, pur essendo di fatto il bianco dei fogli».



Giambattista Tiepolo, Pulcinella che orina, disegno, già Gallerie Cailleux, Parigi.



Domenico Tiepolo, La fucilazione di Pulcinella, disegno, collezione privata, Londra.

Ma anche negli affreschi è particolare l'uso del bianco. Sono tornata a Venezia su suggestione del libro di Agamben: al secondo piano di Ca' Rezzonico in due piccole sale sono ricomposti i dipinti della villa di Zianigo di Mirano. Nel *Mondo nuovo* una folla di schiena attende di partecipare allo spettacolo della lanterna magica, del cosmorama, curiosa di un progresso che si risolve in gioco; di fronte la coppia che accenna a un passo di danza, lei vestita di un bianco luminosissimo, poi, la dama che inizia la passeggiata con due cavalieri ammiccando all'indietro. Nella stanzina i Pulcinella che gozzovigliano, Pulcinella e i saltimbanchi e Pulcinella innamorato. I tondi monocromi rossi e i riquadri in bianco e nero – che sembrano in rilievo proprio per l'uso sapiente del bianco – raccontano altri momenti della biografia della maschera. Nel dipinto del soffitto della stanzina, *L'altalena di Pulcinella*, i bianchi dei camicioni e dei copricapi, che non sono esattamente bianchi – come ha notato Isabella Valente nella scheda del catalogo *Electa* –, risaltano sul fondo della nuvola bianca e prendono luce dall'azzurro del cielo. La maschera nera di Pulcinella talora sembra fatta di pelle bruna e aderisce al volto fino a confondersi con esso; le fessure della maschera diventano semplici cerchi disegnati attorno all'occhio che richiamano lo stesso segno nei disegni di Giambattista.

Torniamo però in conclusione alla maschera nera, «contratta in un ghigno indecifrabile, fra il riso e il pianto» – come ripete più volte Mariuz –, sospesa sopra il camicione bianco. Mi fa venire in mente un'immagine, un'analogia filologicamente immotivata: la maschera di Dioniso. Nei primi secoli della civiltà greca il dio veniva rappresentato da una maschera senza corpo, appesa a un albero e completata con una veste femminile. Il rovesciamento parodico di Pulcinella metterà in primo piano il corpo, che non è un corpo indolente, come afferma Castoldi, ma quello di un attore saltimbanco che, per recitare Pulcinella, ha bisogno di due mesi di allenamento, come racconta Anton Giulio Bragaglia, l'autore del più importante libro su Pulcinella.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

