

Il Pulcinella di Giandomenico Tiepolo alla luce della critica del Novecento

Arianna Paragallo

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 7 Maggio 2017, n. 839

<http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00839.html>

Giandomenico Tiepolo, figlio ed erede del celebre artista che fu Giambattista Tiepolo, nacque a Venezia nel 1727. Come il padre prima di lui, fu interprete della sua epoca, partecipò alla rappresentazione della storia che andava scrivendosi in quegli anni tormentati, sfociati infine nella caduta della Serenissima.

Cronista e opinionista della propria società, Domenico amò il proprio mondo, lo amò tanto profondamente che ne fece soggetto prediletto della propria arte. Lontano dagli aulicismi del padre, schivo nei confronti della vita accademica e di corte, il giovane Tiepolo vi si dedicò completamente durante tutto il corso della propria vita.

Il suo lascito restituisce con mirabile puntualità i vezzi, i capricci, i sollazzi della nobiltà che continuava imperterrita a danzare tra le stanze delle grandi e lussuose abitazioni aristocratiche, fingendo di non avvertire quell'atmosfera che dimorava nella città lagunare, il decadentismo imperante che aleggiava tra le calli e i canali veneziani. Domenico Tiepolo ne rimase colpito, affascinato, e se in un primo momento la propria ricerca si concentrò sullo studio degli usi e dei costumi della propria città nei suoi diversi strati sociali, ben presto quello studio si tramutò in acuta osservazione e in veritiera analisi critica della situazione storica; abilissimo ritrattista del proprio tempo, del proprio mondo, osservatore dall'occhio acuto, si rivelò per nulla indulgente, ma sempre ricolmo d'amore nei confronti della Repubblica che, cadendo a pezzi, si disgregava nella sua integrità e potenza.

Crebbe ed operò in un momento di acuta criticità: l'invasione francese aveva infervorato i cuori del mito di Napoleone, la delusione scatenatasi all'indomani del suo tradimento evidenziò ancor più la drammaticità; di un'epoca testimone dell'insanabile declino della Serenissima.

In un frangente tanto doloroso, preso dalla nostalgia del passato ma anche lucidamente conscio del presente, l'artista si rivolse a Pulcinella, alla maschera che diverrà; per Domenico fedele compagna di vita, l'alter-ego non solo di sé stesso quanto della dimensione sociale e storica di cui fu attore e spettatore, maschera che sin dall'infanzia aveva conosciuto nelle caricature, nei disegni e nelle incisioni paterne.

Divenuto il tramite per esprimere se stesso, Pulcinella sostituisce la stessa aristocrazia che un tempo, nel primo periodo della sua gioventù l'artista aveva simpaticamente rappresentata tra le stanze della Villa Valmarana di Vicenza, quando aveva portato in quegli ambienti quel gusto per la pittura di genere e per le curiosità; del quotidiano che sempre contraddistinsero la sua poetica.

Sono questi gli stessi anni nei quali il teatro riformato del Goldoni incontrò il suo più alto e importante successo, acclamato da una società; che si rivelò a Domenico come un irrimediabilmente elegante ma tragicamente vuoto involucro, che conduce la propria esistenza senza viverla realmente, dondolandosi tra una meravigliosa nulla-facenza e la piacevole speculazione del frivolo.

È una vita nella quale «*non ci può essere dramma, né apologia, perché non c'è nulla di definitivo in cui credere, se non nella vita stessa che trascorre inventandosi istante per istante*» [1] che altro non rappresenta se non la condizione esistenziale di Pulcinella, personaggio che giorno per giorno diventa altro rimanendo se stesso, che non conosce dramma e non conosce

precedente

successivo

tutti

area ricerca

PDF



Fig. 1
Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Nuovo*, 1779 (firmato e datato), affresco, 205 x 525 cm Venezia, Museo Ca' Rezzonico, proveniente dalla Villa di Zianigo di Mirano.



Fig. 2
Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Nuovo*, 1757, affresco Vicenza, Foresteria della Villa Valmarana ai Nani.

Foto cortesia di Carolina Valmarana.

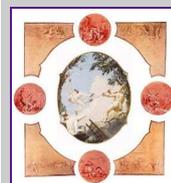


Fig. 3
Ricostruzione soffitto *Stanza dei Pulcinella*, 1791-1793 Venezia, Museo Ca' Rezzonico, Camerino di

credenza se non quella delle sue necessità; basilari, dello gnocco e della bevuta.

Così questa maschera diventa compagna di avventure dell'artista e l'artista diventa forse la maschera stessa.

La commistione tra le influenze paterne di Giambattista e lo spirito illuministico respirato da Domenico, conducono alla creazione di un linguaggio diretto e conversevole alieno da ogni impennata metafisica e che anzi lascia ampio spazio all'osservazione del dato empirico in sé.

Formatosi nell'illusione dello splendore, invecchiato nella decadenza della propria patria e del suo mondo, la sua opera diventa testamento e al contempo presa di coscienza di ciò che avviene attorno a lui:

«Fedele allo spirito ludico dell'epoca in cui era avvenuta la sua formazione, Giandomenico coglieva la realtà; storica circostante in chiave di sottile e talvolta acre divertimento, facendosi in certo modo complice di quel mondo crepuscolare. E anche quando gli eventi, allo scadere del secolo, forzeranno drammaticamente, egli continuerà; a frapporre fra il suo sguardo e la realtà; lo schermo di una maschera, a vedere dei pulcinella là; dove si agitavano degli uomini, come un'estrema forma di esorcismo, quasi a dissolvere la storia nella finzione carnevalesca: sopravvive a tutto lo spirito della Commedia dell'Arte, la quale, se rivela l'uomo nella crudezza dei suoi appetiti elementari, gli fa anche dimenticare un istante la sua miseria con i lazzi e le contorsioni funambolesche» [\[2\]](#).

Se si volesse individuare una cronologia dello sviluppo della tematica di Pulcinella nell'opera di Giandomenico Tiepolo si potrebbero evidenziare quattro momenti differenti.

Tra il 1752 e il 1755 con il *Minuetto* di New York e due tele del Louvre si situa il primo momento di contatto con la maschera che è per lo più ritratta in quanto parte della folla delle piazze veneziane; attorno al 1765 poi i due *Trionfo di Pulcinella*, di cui uno conservato a Copenaghen e uno in collezione privata a Roma, nei quali il Cetrulo acquisisce il ruolo di primo attore, in una rappresentazione in cui è fulcro della scena, portato in trionfo dai suoi simili mentre, con orgoglio, mostra il proprio stemma, suo e della sua gente, lo gnocco nel forchettone.

Dopo questi due momenti segue un lungo periodo di silenzio che verrà; rotto direttamente nel 1791, data di termine del *Mondo Nuovo*, l'affresco che Domenico realizzò nella sua residenza privata, la casa lasciatagli dal padre presso Zianigo di Mirano.

Da questo momento in poi Pulcinella e il vecchio Giandomenico condurranno due esistenze parallele per i successivi tredici anni, fino al 1804, quando, conclusa anche l'ultima fatica del *Divertimento* dedicato ai *regazzi*, Giandomenico Tiepolo muore.

È sorprendente però nelle scene di Domenico, la leggerezza e la spontaneità; con cui vengono mostrate assieme l'anima aristocratica di Venezia, rappresentata dai lazzi, dalle vesti, dai balli e dalle figure impomatate e ben curate, al fianco della più viva e iconica anima popolare interpretata mirabilmente dalle apparizioni di Pulcinella. Attori non perfettamente definiti calcano lo spazio dei dipinti del Tiepolo, tra cui ricorrenti tipi fissi, personaggi che più e più volte torneranno delle visioni dell'artista tra cui l'orientale, mago o filosofo che definir si voglia, la vecchia e l'uomo di profilo con il caratteristico copricapo ottocentesco.

Giandomenico volge il suo sguardo allo spettacolo che, affacciato alla finestra del mondo, ha l'opportunità; di scrutare, ammaliato, stregato ed allo stesso tempo amaramente capace di scoprire, tra le maschere e le piroette di una folla in festa, la triste storia di cui è partecipe.

Nel 1757 Giambattista Tiepolo aveva acquistato una villa nei pressi di Zianigo di Mirano, zona limitrofa alla città; di Venezia, il cui corpo di fabbrica risaliva al 1668.

La decorazione ad affresco, oggi conservata al Museo di Ca' Rezzonico a Venezia, si configura come l'espressione più intima di un uomo che, ormai maturo, riconsidera la propria vita, sempre ben consapevole e mai miope dinnanzi alla realtà;. Percependo l'anima di decadenza e annusando il *sospetto di miseria dentro la festa*, le trasferisce su tela cogliendo tutte le

Pulcinella, proveniente dalla Villa di Zianigo di Mirano.

Foto cortesia di Arianna Paragallo.



Fig. 4
Giandomenico Tiepolo,
Pulcinella e Saltimbanchi,
1791-1793,
affresco, 196 x
160
Venezia, Museo
Ca' Rezzonico,
Camerino di
Pulcinella,
proveniente dalla
Villa di Zianigo di
Mirano.



Fig. 5
Giandomenico Tiepolo,
Pulcinella innamorato,
1797, affresco,
196 x 147 cm
Venezia, Museo
Ca' Rezzonico,
Camerino di
Pulcinella,
proveniente dalla
Villa di Zianigo di
Mirano.



Fig. 6
Giandomenico Tiepolo,
Divertimento per li Regazzi.
Carte
n.104:

differenti sfumature con un'ironia discreta, uno sguardo acuto e malinconico che esprime in modo asciutto e assolutamente spoglio di patetismi forzati.

Nel portego della villa aveva rielaborato il *Mondo Nuovo* (Fig. 1), già; presente nella Villa Valmarana (Fig. 2). Ecco che *per la prima volta il teatro viene osservato al rovescio, dalle quinte anziché dalla platea*, e non solo non è più la maschera ad essere sul palco: apertosi il sipario sono i soliti spettatori a dover calcare le scene a loro insaputa, oggetti di indagine e sottile, malinconica ed in parte bonaria ironia.

Giandomenico è fuori e dentro la società; al contempo *egli è lo sguardo lucido che contempla ironicamente l'immagine di sé* [3].

Il portego dava accesso ad un piccolo ambiente, probabilmente lo studio dell'artista, oggi ricostruito nel museo veneziano. Affrescata tra il 1793 ed il 1797, la *Stanza dei Pulcinella* rappresenta forse il nucleo più importante dell'intero ciclo della villa di Zianigo [4] (Fig. 3-4-5). Si assiste ora al completo abbandono della forma umana, perché l'uomo si è tramutato in Pulcinella, unico possibile abitante del mondo di Domenico.

Saltimbanchi, innamorati, cavalieri ed asini, cani ballerini [5], Pulcinella che passeggiano sotto l'ombrello, si riposano, partono, danzano o si intrattengono con giovani nobili; questi i temi ripresi dalle precedenti esperienze di cronista mondano; è questa *operazione giornalistica*, così definita dal Mariuz, che trova qui la sua risoluzione, con l'abbandono della vita e del mondo passato che si rigenera tra le avventure e gli episodi di un'altra vita, quella di una maschera, di una maschera che non ha definizione, che non ha storia precisa e che diventa, ora, nel momento precedente la catastrofe, l'unica possibilità; di espressione ancora possibile.

Tiepolo porta in scena lo spettacolo del movimento, degli atteggiamenti, delle movenze e dei colori, non calca la mano su alcun tipo di emozione forzata, atto patetico o tentativo di introspezione psicologica. Tutto quello che arriva dalle sue figure è un senso di profondo straniamento, di lieve e quasi impalpabile disagio che colpisce però gli occhi di chi sa osservare.

Le figure grottesche sebbene allungate e proporzionate ammaliano lo spettatore che si ritrova innanzi il volto di una nuova umanità; un'umanità; ferina, scombinata, gozzovigliante rimasta però come unica alternativa.

Nel 1783 Domenico fu nominato presidente dell'Accademia veneziana, dove già; rivestiva il ruolo di maestro dal 1772. Solo cinque anni più tardi, il 12 ottobre del 1788, scriveva una lettera al cancelliere dell'Accademia, Vincenzo Nodari, ringraziandolo della nomina a maestro, ma rifiutando per motivi familiari.

È questo un momento nella carriera ma soprattutto nella vita di Domenico decisivo in cui si compie il definitivo distacco da quel mondo accademico a cui mai aveva sentito di appartenere, contrariamente attratto lui dal vociare delle strade, dalle gondole, dalle maschere, dalla vita che si consumava tra le calli di una città; che ballava e festeggiava, aspettando incurante il suo sempre più prossimo declino. Una Venezia sull'orlo di una crisi, forse non avvertita dalla popolazione ma ben chiara agli occhi della classe dirigente tanto che nel 1780 così si esprimeva il Doge Paolo Ranier: «*No gavemo forze, non terrestri, non marittime, non alleanze, vivemo a sorte e per accidente e vivemo colla sola idea della prudenza del Governo della Repubblica*» [6].

Nel 1796 Napoleone entrava in Italia. Dopo aver occupato Milano estendeva le operazioni di conquista al Veneto ed il 18 aprile si concludevano i preliminari di pace con l'Austria che, rinunciando a Belgio e Lombardia, annetteva i territori di Istria, Dalmazia e parte del Veneto.

Il 1797 ebbe come evento principe la firma del Trattato di Campoformio siglato tra Francia e Austria, Napoleone dichiarava con questo atto la fine della millenaria Repubblica di Venezia cedendone il territorio all'Austria e dando così vita alla Repubblica Cisalpina, nuovo stato satellite francese.

Era il tramonto di un'era. Il sentimento di malessere e turbamento che scuoteva gli animi dei

Frontespizio,
1797-1804, penna
e inchiostro
marrone-dorato,
coloritura
marrone-dorata,
su carboncino
nero, 29.21 x
40.64 cm
Kansas City,
Nelson Gallery-
Atkins Museum,
Nelson Fund.



Fig. 7
Giandomenico Tiepolo, *La fustigazione di Pulcinella*, 1797-1804, inchiostro e penna marrone, coloritura marrone, 35.3 x 47.3 cm
New York, Metropolitan Museum of Art.

Foto cortesia del Metropolitan Museum of Art.



Fig. 8
Giandomenico Tiepolo, *Gruppo di pulcinelli abbattono un albero*, 1797-1804, inchiostro e penna marrone, coloritura marrone, 35.3 x 47.3 cm
New York, Metropolitan Museum of Art.

Foto cortesia del Metropolitan Museum of Art.



più era lo stesso tormento espresso dal Foscolo nelle toccanti e laceranti parole della prima lettera di Jacopo Ortis, datata 11 ottobre 1797.

Le confische alla nobiltà; veneziana non tardarono, e tra queste, la villa dei Tiepolo non venne certo risparmiata. Alla fine della sua permanenza nel luogo che tanto aveva amato e sui cui muri aveva raccontato se stesso attraverso le figure dei Pulcinella saltimbanchi, dispettosi condottieri e bricconi, Giandomenico decide di chiudere con una storia d'amore, con *Pulcinella innamorato* (Fig. 5):

«*Giandomenico scopre in Pulcinella l'immagine che fonde in sé l'elemento realistico-popolare con l'artificio fiabesco teatrale e anche incarna quello spirito di parodia cui il pittore era incline. Il personaggio si direbbe scaturisca dal vuoto dello scetticismo: egli mima le vicende degli eroi e degli uomini e ne disintegra il valore e il significato nella sua smorfia, ma anche argina, convogliandole nella sua funambolesca vitalità; le forze oscure e dirompenti che il secolo andava liberando. [...] Una maschera si rivela più vera, più autenticamente umana di tutta una società; che regola il suo comportamento sull'orologio della moda*» [7].

Ora, al crepuscolo della propria vita, non vi è più società; di cui parlare, il degrado e la mancanza di voglia nel prendere atto delle situazioni storiche rivelano Venezia come città; senza futuro che si ostina a riecheggiare, sotto mentite spoglie, la grandezza e la gloria di un passato che non può tornare e che è talmente tanto distante da essere ormai niente più che fantastica leggenda.

Giandomenico ha settant'anni, e con estrema lucidità; inizia l'ultimo lavoro che si concluderà; con lui al termine stesso della sua vita. Come sottolinea correttamente Giorgio Agamben, il fatto che Tiepolo intraprenda la realizzazione del *Divertimento per li ragazzi* all'indomani del crollo della Repubblica non deve sorprendere in quanto la sfera del comico è da sempre stata strettamente legata alla storia e ai fatti susseguirsi nel corso del tempo.

In questo senso Domenico si avvicina ancora di più alla sua attualità; attraverso il filtro di Pulcinella, di un personaggio comico: non bisogna dimenticare che Aristofane produsse le sue commedie in un momento critico nella storia di Atene: «*proprio perché porta in sé qualcosa di metastorico, la commedia ha intimamente a che fare con la storia, ne implica in sé la crisi – il giudizio – in ogni senso decisiva*» [8]. Guardare con occhio critico trasponendo l'osservazione attraverso la sfera del comico significa attuare una ricapitolazione della dimensione in esame.

I centoquattro disegni di quella che costituisce la più lunga e varia biografia di Pulcinella trovarono origine proprio nel fatidico anno del 1797.

Il *Divertimento per li ragazzi* [9] rappresenta così la conclusione di quel percorso di analisi e riflessione che era stato condotto dalla fervida e poliedrica mente di Giandomenico durante il corso della sua intera attività;

La modernità; dell'operato dell'autore rimanda con stupefacente coincidenza alle esperienze più contemporanee del Novecento, dimostrando la progressista genialità; e l'assoluta originalità; di un artista che per troppo tempo non ha trovato un adeguato risalto nella storia dell'arte. L'incredibile varietà; di temi e scene, alcune desunte da una stabile tradizione iconografica consolidatasi nel tempo, altre nate dal genio e dalla fantasia dell'artista riprendendo in alcuni casi prototipi paterni, fu portata a compimento durante un arco di sette anni, fino al 1804, anno della morte del loro creatore.

Sfogliando le carte di questa rassegna antologica delle molteplici vite della maschera siamo «*totalmente scesi dal piano del divino, del padre, a quello, dell'umano, del figlio. Si parla di uomini, non ha più importanza se il regime napoleonico vieta la Commedia dell'Arte, se la Serenissima affonda: ora si parla di uomini, dei Pulcinella che vivono la vita di tutti. Pulcinella continua il suo gioco senza fine. Fa tutto ciò che in quel momento i Veneziani vorrebbero fare e non possono*».

Fu questo il grande merito e la straordinaria innovazione del Tiepolo, rendere una figura fantastica umana, calandola in una dimensione completamente nuova per la maschera, mai esperenziata neanche nella più intimistica e sentimentale esperienza ghezziana.

Fig. 9
Anonimo, *Il faut danser*, 1797 ca., litografia, 39 x 47 cm
Solferino, Museo del Risorgimento di Solferino.

Foto cortesia della Società Solferino e San Martino.



Fig. 10
Giandomenico Tiepolo, *Il plotone d'esecuzione*, 1797-1804, inchiostro e penna marrone, coloritura marrone, 35.3 x 47.3 cm
Londra, collezione privata.



Fig. 11
Giandomenico Tiepolo, *La sepoltura di Pulcinella*, 1797-1804, inchiostro e penna marrone, coloritura marrone, 35.3 x 47.3 cm
New York, Metropolitan Museum of Art, collezione Robert Lehman.

Foto cortesia del Metropolitan Museum of Art.

Inoltre: «*il Divertimento per li ragazzi non è la storia di un Pulcinella ma di un collettivo che vive tutti gli aspetti della vita normale dell'uomo in generale e tutti gli aspetti della favola e dell'avventura. Man mano che si procede, che si passa ad un altro foglio, ci si rende conto che le scene sono scandite dalle ore, dal passare del tempo e, a volte, dei minuti*» [\[10\]](#).

I disegni hanno lasciato perplessa la critica che ha cercato per lungo tempo di comprendere il corretto ordinamento di successione degli episodi. Le carte, sebbene in parte numerate, mancano di un senso logico di svolgimento, tanto da indurre Byam Shaw (1962) a supporre una suddivisione in cinque ambiti tematici: l'*Infanzia*, i *divertimenti giovanili*, *attività*; *varie e occupazioni*, *le avventure in paesi stranieri e vita sociale* ed infine *malattia e morte*.

Adelheid Gealt nel 1986, riordinava le scene numerate per consequenzialità; logica, giungendo alla conclusione che la ragione della difficoltà; nella numerazione presente al margine derivasse dalla probabilità; che alcune fossero in sequenza, mentre altre fossero state pensate e create in modo autonomo e in periodi di tempo diversi. In effetti il mastodontico lavoro del Tiepolo pare nascere proprio da un moto di necessità; espressiva dell'artista piuttosto che da un programma iconografico precisamente definito in precedenza; in tal caso non risulterebbe affatto curioso una sovrapposizione di scene o una ripresa di motivi in tempi diversi non rispettando l'iniziale ordine di creazione.

Il *Frontespizio* (Fig. 6), che più che un inizio sembra essere un epilogo, mostra *il Pulcinella in piedi, che apre il volume della propria vita, cui è pronto ad assistere evidentemente ripreso dai Pulcinella che gozzovigliano di Zianigo*; da qui in poi ecco susseguirsi i più diversi e curiosi scenari.

Perfette combinazioni di spontaneità; e animazione vengono proposte al pubblico come pillole di vita; dalla nascita di Pulcinella dall'uovo di struzzo, alle sue prime avventure di bambino, impegnato nel cercare di muovere i primi passi sotto lo sguardo attento e orgoglioso della sua famiglia e poi ancora all'opera con i primi giochi. Cresciuto, eccolo adesso protagonista di scene di corteggiamento e innamoramento, feste, bevute e mangiate. L'amore convolato a nozze porterà; un figlio, un Pulcinella di seconda generazione, non più nato dall'uovo, ma con due genitori umani.

Si succedono scene di giochi, raduni, feste, cavalcate sugli asini nella fattoria, intrattenimenti borghesi come il volano e la partita a bocce; «*è da notare che tale passatempo, non rientra nei divertimenti tradizionali della maschera, che ama mangiare, bere, dormire, imbrogliare e correre dietro alle belle donne; le bocce sono una distrazione propria di una classe sociale, del ceto medio-piccolo della società; veneziana. Il Pulcinella di Domenico mantiene sempre una sua distanza: non rientra mai nel mondo dei miseri, degli sciagurati dalla vita, dei nullatenenti vittime della propria situazione [...]*» [\[11\]](#).

Lo ritroviamo, curioso come un bambino, nei tendoni del circo dove, stupito e attonito, si meraviglia davanti agli animali esotici, poi di nuovo nei guai, cercando di afferrare degli struzzi in una villa ed infine arrestato (episodio comune tanto nei canovacci della Commedia quanto nei casotti dei burattini e nella cronaca del periodo di carnevale).

Si ripropongono alcune soluzioni già; care all'artista, come il *Trionfo di Pulcinella*, sviluppano sin dagli anni sessanta; sotto l'attento sguardo dell'orientaleggiante filosofo, domina la scena, al fianco della sventolante bandiera del popolo italiano, il vittorioso stendardo del popolo di Pulcinella: lo gnocco portato in trionfo dal forchettone. Altro riferimento si evidenzia nello studio degli animali, dell'elefante, ripreso da alcune stampe di Stefano della Bella e alcune di Wenceslaus Hollan come avviene anche nel caso dei sopraccitati struzzi che compaiono già; nell'affresco sull'Africa a Wüzburg. Domenico mostra la fustigazione di Pulcinella sul didietro (Fig. 7), scena violenta ed ilare al tempo stesso quasi a ironizzare sulla sua birichineria tipica dei discoli pigri e nullafacenti, fatto confermato dal Longhi che raccontava come questa punizione fosse abitualmente utilizzata per ladruncoli o studenti poco seri. Ad osservare la punizione del briccone le costanti sagome dell'orientale e dell'uomo di profilo, figura ripresa da una caricatura di Giambattista, variata dal figlio già; a Zianigo nel personaggio che, tra la folla del *Mondo Nuovo*, il Pignatti identificò con Giandomenico.

Non mancano rimandi alla storia, al costume e talvolta anche alla politica del tempo con una

grazia e una sofisticatezza asciutta che è di Tiepolo un marchio di fabbrica.

Nel foglio con *Alcuni Pulcinelli in una Malvasia*, oggi a New York in collezione privata, i Pulcinella stanno convivialmente bevendo all'interno di una tipica osteria veneziana, una 'furatola', danzando e divertendosi a non finire nonostante i rimproveri dell'oste. Il precedente di questo disegno è da ricercare in alcuni fogli che vennero ordinati da Byam Shaw che optò per una suddivisione in argomenti: *la vita dei contadini in terraferma, la vita dell'aristocrazia a Venezia, la vita del Popolo*. I Pulcinella, chiaramente ripresi dalla sezione riguardante il popolo, nascondono però tra i propri cappelli cilindrici e i bicchieri alzati, un dettaglio particolare; sul fondo della bettola è infatti ben riconoscibile il leone alato, celebre simbolo della Serenissima. Sopra di esso Domenico disegna una ben leggibile W; come già; ricordato il 1797 segna la nascita della Repubblica Cisalpina, il riferimento è evidentemente politico, «Domenico riabilitando così il simbolo della mitica Venezia calpestato poco tempo prima, incurante dell'invasione francese, leva il calice alla Serenissima. Non importa se sia stata soppiantata dal governo provvisorio» [\[12\]](#).

Si assistette in questi anni infuocati, carichi di tensioni, rivolte, e clamori pubblici ad un incremento sorprendente nella produzione del genere caricaturale e Venezia si rivelò uno dei centri di maggior produzione di stampe: la vena popolare, la Commedia dell'Arte, le maschere, il Carnevale, divennero strumenti prediletti poiché intrinsecamente portatori di un animo beffardo.

Il foglio numero quaranta (Fig. 8), mostra un rumoroso e concitato gruppo di pulcinelli all'opera nel cercare di estirpare un albero. Il tumultuoso scorrere degli eventi aveva, come sempre avviene in tempo di crisi, diviso gli animi, Napoleone era entrato in Veneto come un liberatore portando con sé l'aria della rivoluzione francese e quei sogni di libertà, uguaglianze e fraternità; che sono aspirazione di ogni popolo. Acclamato dai più, i simboli del vecchio potere erano stati estirpati, «l'Adriatico leone è morto [...] brutta bestia!», si erano distrutte e calpestate le effigi della Repubblica.

La stessa produzione caricaturale «ritrova attraverso i personaggi della commedia dell'arte una vena popolare [...] rielabora i temi della mascherata del carnevale o del mondo alla rovescia, del rogo delle vanità; aristocratiche [...] sul piano del simbolismo il funerale è la metafora che si applica con un particolare compiacimento al vecchio leone di San Marco» [\[13\]](#).

L'albero era stato designato quale simbolo della libertà; democratica, ogni città; ne aveva uno, a Venezia venne piantato il 4 giugno 1797. Quando nel 1799 Bonaparte cedette il Veneto all'Impero Austro-Ungarico il senso di tradimento fu tanto forte da sconvolgere la popolazione e farla infuriare. I temi controrivoluzionari non mancarono di essere espressi attraverso la caricatura, valga l'esempio del *Il faut danser* (Fig. 9) conservato al Museo del Risorgimento a Solferino: «una bella sanguigna sul tema dell'albero della libertà; evoca attraverso le smorfie e gli atteggiamenti affettati degli Arlecchini, in un girotondo beffardo le illusioni perdute, commemorate da una didascalia significativamente in francese, grottesca costrizione 'Il faut danser'» [\[14\]](#). La rabbia popolare che esplose raggiunse anche i Pulcinella che, attraverso la mano del loro autore vivono le sventure di quei giorni, reagiscono con lo stesso impeto degli italiani, estirpando quell'albero che avrebbe dovuto significare libertà;.

Le ultime tavole che saranno prese in esame sono quelle relative alla morte di Pulcinella.

Dopo essere stato processato, secondo una consuetudine propria della tradizione carnevalesca napoletana, Pulcinella è ora pronto per l'esecuzione. Nota caratteristica di Giandomenico è il non lasciare mai una singola ed evidente lettura delle sue opere. La vita di Pulcinella è talmente vasta e complessa che gli episodi si ripetono e si intrecciano, affastellandosi a volte tra di loro, permettendo una lettura sempre personale e diversa che varia da lettore a lettore perché è proprio il fruitore che ha la libertà; non solo di interpretazione ma di decisione sul percorso da intraprendere. *Il plotone d'esecuzione* (Fig. 10) si ambienta davanti al muro della fortezza che, forse per uno strano caso del destino, è lo stesso di un altro foglio, quello della partita a bocce, quando Pulcinella spensierato e in compagnia si divertiva non interrogandosi sul suo futuro. I protagonisti sono sempre i soliti, l'orientale, la ragazza, il cane, la potenza drammatica è incredibile. La morte di Pulcinella per mano di suoi simili, la tragicità; è la stessa

delle esecuzioni che realmente avvengono tra le calli e le vie delle città; La morte per mano di un compagno, di un essere appartenente allo stesso mondo, con la stessa disperazione, le stesse emozioni e le stesse paure che provava il condannato; saranno sempre dei pulcinelli poi a seppellirlo (Fig. 11). Si ha la percezione di essere giunti amaramente al congedo del racconto, all'amara conclusione preannunciata dalla sospesa ed ambigua atmosfera del Frontespizio dove Pulcinella, stringendo la propria bambola e dando le spalle allo spettatore, osservava pensieroso e assorto il proprio sarcofago.

Ma il rapporto di Pulcinella con la morte non è così scontato, l'ultima carta è infatti, assieme alla prima, la più enigmatica e genialmente dissacrante.

L'apparizione alla tomba di Pulcinella è la manifestazione della resurrezione sotto forma di scheletro di una maschera al di là; ed al di qua della morte: è la risposta di Domenico al bando della Commedia dell'Arte da Venezia allo scadere del XVIII secolo, Pulcinella non può morire, Pulcinella è immortale; con quest'ultimo foglio «*all'atmosfera di isolamento e tranquillità; dell'introduzione che sembrava una fine, è subentrato un affollamento frenetico che pare un inizio*» [15].

Giandomenico Tiepolo dedica questo mastodontico lavoro, questo suo meraviglioso, commuovente, delicato e multiforme testamento ai *ragazzi*; il suo è un invito a non sacrificare mai la libertà; di espressione, schierandosi platealmente dalla parte del volgo contro le istituzioni ed il mondo accademico, in una sottintesa confessione di isolamento; «*egli affida il suo messaggio esterno, che è lo stesso della civiltà; veneziana del Settecento alla sua fine, all'insolubile enigma della maschera*» [16], di Pulcinella che significa la relatività; di ogni valore, come poliedrico saltimbanco capace di calarsi nelle più svariate vesti rimanendo sempre nella sostanza se stesso, con quell'irriducibile *quintessenza di energia che gli permette di rinascere sempre dalle proprie ceneri*. [17]

Pulcinella è oltre la morte stessa, non è una larva che infesta il mondo dei vivi, è piuttosto il *kolossos* [18], in un certo senso una truffa, un non-morto posto là; dove dovrebbe essere il morto vero e proprio e dunque beffa la morte: davanti alla tomba dove è o dovrebbe essere sepolto, nuovamente si dimostra sorprendendo il suo pubblico con un ultimo *coup de théâtre*.

Con Giandomenico Tiepolo Pulcinella diventa, per la prima volta, contrappunto dell'attore, dello spettatore, del popolo e della società; in senso propriamente moderno, uno e multiforme entra a far parte della storia come punto di riferimento soprattutto nei momenti di criticità; Il personaggio comico che Pulcinella è, diventa strettamente ed indissolubilmente un tutt'uno con la platea che lo plaude e lo sfrutta al contempo in quanto figura sostitutiva a sé, figura che diventa consigliera nel migliore dei casi e capro espiatorio nel peggiore, per giungere ad essere in grado di affrontare una realtà; che altrimenti sarebbe difficilmente avvicinabile ed accettabile.

Quasi un secolo più tardi, sul finire dell'Ottocento, nascono i primi saggi incentrati su attente e valide analisi della maschera napoletana, l'esperienza del teatro di Pulcinella è ormai largamente conclusa e, nonostante i nuovi studi, molti suoi caratteri cominciano a rimanere sconosciuti o incomprensibili se non addirittura fraintesi.

Distaccandosi dall'ottica dell'esperienza romantica si arriva a comprendere quanto la caratteristica della maschera non sia il mistero quanto piuttosto la riconoscibilità; Essendo un complesso intreccio di simboli, segni, e sintomi, creatosi in tempi successivi mediante l'addizione delle diverse esperienze e conoscenze dell'uomo tra Cinquecento e Settecento (quali la caratteriologia medica, la fisiognomica, la psicologia), la maschera in quanto tale è il puro e incontrastato prodotto delle società; e del tempo e trova sviluppo in una dimensione particolare e ricettiva come quella del teatro, zona d'interferenza tra esperienze intellettuali e tradizioni popolari: «*in Pulcinella si può riconoscere come in un palinsesto, una complessa stratificazione di significati in cui, intorno ad alcuni tratti fondamentali di lunga durata, il senso delle maschere subisce perdite, trasformazioni, arricchimenti. Secondo un processo mai unilineare, costellato di obsolescenze, ma anche di reviviscenze e di ritorni*» [19].

La maschera così strutturata permette un'identificazione immediata con il pubblico che legge con chiarezza riferimenti ed allusioni, rivelando dunque molto più di ciò che nasconde. In

realtà; è proprio la maschera ad incarnare l'aspetto vero dell'intero spettacolo teatrale, rivelatrice di realtà; che il volto del pubblico nega o tace, vero volto, o meglio riflesso reale dell'altro privo della garanzia del volto.

L'attitudine alla metamorfosi, questa sua abilità; di uscire fuori di sé, già; sottolineata dalla critica saggistica di Michele Scherillo e Benedetto Croce, è ciò che gli consente, dispiegandosi in un'infinità; di esistenze, di non perdere mai di vista la propria essenza.

Si sdoppiava così la percezione della maschera: sulla scena recitava il nuovo personaggio, con cui interloquivano e interagivano gli altri attori e le altre maschere, ma dalla platea il pubblico plaudiva l'amato Pulcinella, maschera immortale in cui la società; riconosceva e rispecchiava se stessa. Il compito assegnato a Pulcinella e allo zanni era dunque travestirsi, assumendo le più svariate identità; al fine di dimostrare la propria inadeguatezza attraverso i comportamenti sciocchi e irriverenti, attraverso il dimostrarsi fuori luogo nel vestire i panni della società; che intratteneva, nell'imitazione dei sentimenti, delle azioni e perfino dell'abbigliamento di quelle persone.

Questa essenziale caratteristica fu a capo del *revival* che la maschera conobbe tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso grazie, in maggior parte, ad alcuni intellettuali e letterati napoletani che avevano accolto le sollecitazioni di Franco Carmelo Greco.

Il rinnovato interesse per Pulcinella viene spiegato da Scafoglio e Satriani con la situazione sociale del momento: *«in una società; che diventava sempre più società; dello spettacolo, la maschera esprimeva il massimo della teatralità; e dell'inversione rispetto alla vita ordinaria e come tale veniva assunta a rappresentare emblematicamente la condizione umana contemporanea. Erano inoltre gli anni in cui, nell'incipiente smarrimento prodotto dal crollo di certezze e illusioni, cresceva la domanda di nuovi miti di identificazione collettiva, che si tornava a cercare nel patrimonio culturale e simbolico della comunità;»* [20].

Un Pulcinella cosmopolita, che trova fratelli in Europa, Asia e Africa. L'assidua presenza di simili figure in differenti tempi, luoghi e comunità; va spiegata come effetto di esigenze comuni e universalmente presenti nelle società; umane. Pulcinella che, nelle sue varie vesti, proviene sempre da un altrove, diventa mito di identificazione collettiva ed eroe popolare. A questo proposito gli autori citano il Convegno tenutosi nel 2008 che ebbe luogo a Saintes, in Francia, che ha puntato i riflettori sul rapporto tra queste figure tricksteriane e il pubblico per cui vengono fatte esibire.

La connotazione di altro/esterno è requisito essenziale per la delega collettiva di cui viene investito il personaggio comico. Egli può in questo modo trasgredire, sbagliare ed eccedere in vece della comunità; *«le società; cioè affidano alle figure di confine il compito di rappresentare i loro bisogni profondi e i loro desideri nascosti. Nel teatro comico noi possiamo vivere per interposta persona tutto ciò che la follia della maschera ci propone, col vantaggio di poter dire, alla fine, che è stato Pulcinella. Ma non è stato Pulcinella, perché siamo stati noi»* [21].

Come suggerisce Scafoglio [22], quello che risulta più evidente ad un'analisi accorta è la beffa che in realtà; è operata ai danni di quell'alta società; che da Pulcinella è portata in scena e sbeffeggiata. Il potere conferito alla maschera nel momento in cui gli viene permesso di divenire parte, sul palco teatrale, di quel mondo elitario di cui è normalmente mero servitore, consegna piena libertà; alla maschera. Come fosse un comico moderno, alzato il sipario inizia la satira sociale, che attua tramutando in bersagli i suoi interlocutori.

Se si volesse dunque scrivere una biografia di Pulcinella si finirebbe per scrivere mille e più biografie. Pulcinella è, come dice Croce, indefinibile poiché è definibile in innumerevoli, molteplici e probabilmente infinite sfaccettature. Darne un'esemplificazione risulterebbe lacunoso e ingiusto, vorrebbe dire privare la figura della sua aurea misterica che la contraddistingue più della sua stessa maschera.

Risolvere l'enigma di Pulcinella risulta un'impresa vana quanto insensata, ma Pulcinella può essere raccontato seguendolo nel suo viaggio attraverso i secoli e i paesi del mondo. La storia di Pulcinella diventa in realtà; la storia della società; e della cultura in cui ha vissuto.

Pulcinella è specchio e emblema fondamentale alla comprensione antropologica e sociologica delle dinamiche che hanno contraddistinto lo svolgersi della storia della società;

L'ampia presenza della maschera e la sua fortuna in diversi paesi mostra inoltre una caratteristica di fondo comune alla maggior parte delle comunità; Pulcinella è sempre l'altro. Rappresenta l'incarnazione di una diversità; rispetto al suo spettatore.

Je est un autre, io è un altro; nel Maggio del 1871 Arthur Rimbaud (1854-1891) scrive questa frase in due epistole indirizzate una al suo vecchio professore al collegio e confidente, Georges Izambard e l'altra a Paul Demeny, anche lui poeta e amico di Izambard:

*«lei non ci capirà; niente, e io quasi non saprei spiegarle.
Si tratta di arrivare all'ignoto mediante
la sregolatezza di tutti i sensi.
Le sofferenze sono enormi, ma bisogna essere forti,
essere nati poeti, e io mi sono riconosciuto poeta.
Non è affatto colpa mia. È falso dire: Io penso,
si dovrebbe dire: mi si pensa.
Scusi il gioco di parole.
IO è un altro.»* [\[23\]](#)

Sergio Solmi (1899-1981) scrittore, poeta e saggista italiano, in uno scritto del 1974 dedicato al poeta, scrive:

«Alla radice della vita - e della poesia - di Rimbaud, c'è qualcosa che può definirsi una crisi di adattamento, e ne costituisce, insieme, il segreto e la chiave. A un certo momento la realtà;, in cui originariamente l'anima penetra e nuota come in una sua propria emanazione e trasparenza, e in cui trapassano e sfumano insensibilmente i cari aspetti e coloriti del beato puerile abbandono, comincia a farsi impenetrabile e opaca, diviene "l'altro". E, come si sa, dalla più o meno rapida e felice accettazione di questo "altro" dipenderà; in gran parte il nostro destino. Il confine col mondo riduce a poco a poco il suo alone di sogno, la zona degli "ameni inganni", fino a coincidere col profilo della nostra stessa persona.» [\[24\]](#).

Jacques Lacan (Parigi 1901-1981), riprese la formula utilizzandola come fondamento nella sua rielaborazione della teoria dell'inconscio. Lacan partiva dalla considerazione che tutti i successori di Freud non avessero fatto altro che tradirne il pensiero originario; l'«Io» di Freud non era 'padrone in casa sua' proprio come non lo era più in Rimbaud.

L'inconscio di Lacan è strutturato come un linguaggio, attraverso la parola, attraverso il parlato dei lapsus, dei sogni, delle parole non dette esso si manifesta sull'«Io», la verità; si esplicita nella libertà; del parlato.

Secondo lo studioso l'«Io» è luogo di misconoscimenti che hanno origine da un riconoscimento, il riconoscimento della propria immagine allo specchio in età; infantile. Questa immagine allo specchio è un Io altro, diverso, esterno al soggetto. Qui prende forma l'assunto che *Io è un altro* e il bambino inizia a procedere sul registro che viene indicato da Lacan come registro dell'Immaginario. L'immagine che si viene a creare è motivo di desiderio, un desiderio che non è appagabile perché non è un bisogno né tantomeno una domanda o richiesta concreta. Il soggetto prova desiderio dell'altro e nell'altro si identifica. Quest'altro è Pulcinella.

Pulcinella diventa la nostra immagine allo specchio ogni qualvolta ci si siede ad osservarlo in azione sul suo palcoscenico. Nel 1953, Lacan introduce una nuova categoria che chiama il *simbolico* in relazione stretta con il significante e riguarda non più l'io (*moi*) ma il soggetto (*je*). Il simbolico con il termine di Altro, tesoro dei significanti, la cui relazione con il soggetto si distingue dalla relazione immaginaria dell'io con l'altro, (a-a'). L'Altro è anche luogo del codice linguistico, luogo dove opera l'inconscio. È l'inconscio che vive e si esprime nell'altro, in Pulcinella. L'opera teatrale comunica con il linguaggio; il linguaggio è uno dei mezzi più importanti di comunicazione scenica. Tuttavia il linguaggio di Pulcinella si risolve in un nonsenso, l'incomunicabilità; è ciò che fa ridere di riso anche amare.

Analizzare la storia di Pulcinella significa in realtà; scoprire l'evoluzione della società; che

dalla propria fantasia e tradizione popolare fece nascere il personaggio bianco vestito, con volto celato da una maschera nera che prese il nome di Pulcinella; nato dalla campagna campana, dalla mente beffarda del diavolo e ancora da un uovo di struzzo, si fece abitante delle scene teatrali, del Carnevale e dei casotti dei burattini.

Prese il posto che il suo pubblico gli consegnava di diritto nei tempi che vennero e che ancora sono, mai diverso dalle sue origini e sempre adattabile al nuovo interlocutore è divenuto mezzo di espressione e di identificazione. La sua figura venne adottata per tutto il mondo e chi non lo conobbe come Pulcinella si creò il proprio, sembra che sia un'esigenza intrinseca nelle società; la ricerca di un tipo attraverso il quale esperenziare l'esperenziabile vivendolo attraverso lo schermo protettivo delle quinte teatrali, di un disegno, di una caricatura.

Sotto la maschera del Cetrulo si annida il tutto e il nulla al contempo, egli vive in una dimensione altra che non può però prescindere da questo nostro mondo perché di questo stesso è contrappunto, esasperazione, noncurante specchio riflettente.

Così questa maschera venne chiamata dagli animi più sensibili ogni qual volta ve ne fu necessità;. Nel corso dei secoli da macchietta caricaturale disegnata sullo stampo dello zanni della Commedia, si ritagliò man mano una dimensione autonoma che gli consentì di presentarsi al mondo come la maschera più famosa, poliedrica, enigmatica e amata tra tutte.

Da qui il fortissimo legame con la vita quotidiana, con i problemi, con la politica, ritornando alla fortissima relazione che sin dalle origini lega commedia e politica, commedia e crisi. Come Aristofane così Tiepolo si rivolge al comico, alla maschera, all'incomunicabilità; nel momento più decisivo e al contempo drammatico della propria storia: *«di qui la sua attualità; ogni qualvolta che la politica attraversa una crisi decisiva – per Giandomenico, la fine dell'indipendenza di Venezia nel 1797, per noi, l'eclissi della politica e il regno dell'economia planetaria. Mettendo in questione il primato della prassi, Pulcinella ricorda che vi è ancora politica al di qua o al di là; dell'azione»* [25].

Non solo la politica, ma i comportamenti, i pensieri, i momenti storici, sono stati rappresentati, filtrati attraverso la maschera acerrana, nei secoli e con i più vari mezzi artistici.

Questa peculiarità; di Pulcinella che lo rende protagonista tra i protagonisti della storia, è ciò che ancora oggi attrae gli studiosi e il grande pubblico: la sua capacità; di essere e non-essere al tempo stesso permette una riflessione indotta allo spettatore che diventa, forse infine, quel filosofo orientale, sempre presente tra le carte del *Divertimento* con le mani nella cintura, reminiscenza, come saggiamente sottolinea Agamben, del celebre personaggio della tela di Giorgione che già; il Michiel titolava nel 1525 *tre phylosophi nel paese*, perennemente in contemplazione e in osservazione della realtà; che la maschera mostra.

NOTE

[1] A. Mariuz, G. Pavanello, *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio Editore, 2004 p. 60

[2] Ibidem, pp. 12-13

[3] Ibidem, p.83

[4] Frutto di un recente restauro le meravigliose figure risplendono nuovamente nella freschezza delle tinte, nella dinamicità; dei movimenti, nella grazia delle pose. Strappati nel 1906 dopo essere stati venduti all'antiquario Salvadori, vennero inviati a Bergamo per essere sottoposte a restauro da Steffanoni; furono successivamente individuati e bloccati dal comune di Venezia nel 1910 e il conseguente intervento dello Stato impedì il premeditato trasporto in Francia. Dopo un primo periodo in cui vennero ospitati presso il Museo Correr a Venezia trovarono poi posto, nel 1936, presso il Museo di Ca' Rezzonico, dove sono esposti nel tentativo di ricreare l'effetto originario.

[5] Gli spettacoli con cani ballerini erano molto popolari a Venezia. Nel 1762 Pietro Longhi dipinge *Il casotto del leone* della Querini Stampalia. Il tema era già; usato in due piccole tele di metà; anni 60 di New York e Madrid e

in una decorazione del Palazzo Contarini dal Zaffo.

- [6] I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Parma, Guanda, 1999, p. 307
- [7] A. Mariuz, G. Pavanello, *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio Editore, 2004, p. 89
- [8] G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo s.r.l., 2015, p. 16
- [9] Il 6 luglio del 1920 Sotheby metteva all'asta il 'pezzo 41' consistente in centodieci disegni con scene di Carnevale di Giandomenico Tiepolo. La serie, la cui unica esposizione di insieme si ebbe proprio in questa occasione presso il Musée des Artes Decoratifs di Parigi, venne smembrata ed i fogli venduti separatamente per lo più a collezionisti privati.
- [10] I. Valente, *Pulcinella maschera del mondo*, a cura di F.C. Greco, Napoli, Electa, 1990, p. 310
- [11] F.C. Greco, *Pulcinella maschera del mondo*, Napoli, Electa, 1990, pp. 316-317 – disegno pubblicato nel 1939 dal Francis (p. 48)
- [12] I. Valente, *Pulcinella maschera del mondo*, a cura di F.C. Greco, Napoli, Electa, 1990, p. 329
- [13] M. Vovelle, *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796/1799*, Guida, Napoli, 1999, p. 39
- [14] Ibidem
- [15] *Domenico Tiepolo : i disegni di Pulcinella*, introduzione e schede di Adelheid Gealt, Milano, A. Mondadori, 1986, p. 19
- [16] A.M. Gealt, G. Knox (a cura di), *Giandomenico Tiepolo: maestria e gioco: disegni dal mondo*, Milano, Electa, 1996, p. 38
- [17] Ibidem
- [18] Pupazzo in legno, pietra, argilla o cera che sostituiva il cadavere mancante nei riti funebri presso i Greci
- [19] D. Scafoglio, L.M. Satriani, *Pulcinella*, Napoli, 2015
- [20] D. Scafoglio, Introduzione *Pulcinella*, Napoli, 2015, p. XI
- [21] Ibidem, p. XXVI
- [22] Ibidem
- [23] Arthur Rimbaud, lettera al prof. G. Izambard, 13 maggio 1871, in S. Solmi, *Saggi di letteratura francese*, Tomo II: Saggio su Rimbaud, G.Pacchiano ed., Adelphi, Milano, 2009, pp. 20
- [24] S. Solmi, *Saggi di letteratura francese*, Tomo II: Saggio su Rimbaud, G.Pacchiano ed., Adelphi, Milano, 2009, pp. 21-36
- [25] G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2015, p. 71

BIBLIOGRAFIA

ADEMOLLO 1883

A. ADEMOLLO, *Il Carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII. Appunti storici con note e documenti*, Roma, Casa editrice A. Sommaruga, 1883

AGAMBEN 2015

G. AGAMBEN, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo srl, 2015

BRAGAGLIA 2001

A.G. BRAGAGLIA, *Polichinelle*, in *I mille volti di una maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni di tutto il mondo* a cura di T. Esposito, Tolmino srl, Napoli, 2001

CIALONI 1990

D. CIALONI, *Sui Pulcinella di Pier Leone Ghezzi*, in *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi* (catal.), a cura di F.C. Greco, Napoli 1990

CROCE 1899

B. CROCE, *Pulcinella ed il personaggio del napoletano in commedia*, 1899

DIETERICH 1897

A. DIETERICH, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, B.G. Teubner, Leipzig 1897

FERRONE 1997

S. FERRONE, *La Commedia dell'arte* in *Quaderns d'Italia* 2, 1997

FERRONE 2014

ID., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, 2014

FIOCCO 1921

G. FIOCCO, *Tiepolo. Giovanni Battista, 1696-1770*, Istituto edizioni artistiche, Firenze, 1921

GEALT KNOX 1996

A.M. GEALT, G. KNOX (a cura di), *Giandomenico Tiepolo: maestria e gioco: disegni dal mondo*, Milano, Electa, 1996

GALASSO 1990

G. GALASSO, *Il saggio di Croce su Pulcinella*, in *Pulcinella maschera del mondo* a cura di F.C.Greco, Napoli, 1990

KNOX 1980

G. KNOX, *Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*, Clarendon Press, Oxford, 1980

LEVEY 1986

M. LEVEY, *Giambattista Tiepolo. His life and art*, Amilcare Pizzi s.p.a., Milano, 1986

MARIUZ PAVANELLO 2004

A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio Editore, 2004

MARIUZ PAVANELLO 2008

ID., *I disegni di Pulcinella di Giandomenico Tiepolo in Tiepolo*, (a cura di) Giuseppe Pavanello, Verona, Cierre Edizioni, 2008

MOLMENTI 1909

P. MOLMENTI, *Giovanni Battista Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1909

MOLMENTI 1896

ID., *Giovanni Battista Tiepolo: Discorso*, Roberta Poggi, Firenze, 1896

MORASSI 1955

A. MORASSI (a cura di), *G.B. Tiepolo*, Phaidon-Sansoni, Londra, 1955

NIEVO 1999

I. NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, Parma, Guanda, 1999

PACCHIANO 2009

G. PACCHIANO (a cura di), *Saggio su Rimbaud - La luna di Lafourge e altri scritti, Saggi di letteratura francese*, Tomo II, Milano, Adelphi Edizioni, 2009

PASCOLI 1730

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730

PIGNATTI 1976

T. PIGNATTI (scelte e annotate da), *Le acqueforti dei Tiepolo*, La Nuova Italia editrice, 1976

SCAFOGLIO SATRIANI 2015

D. SCAFOGLIO, L.M.SATRIANI, *Pulcinella*, Napoli, 2015

SCHERILLO 1880

M. SCHERILLO, *Pulcinella prima del secolo XIX: saggio storico*, 1880

SCHERILLO 1884

ID., *La Commedia dell'Arte in Italia. Studi e profili*, Torino, 1884

SHAW 1968

J.B. SHAW, *Some Venetian Draughtsmen of the Eighteenth Century, Old Master Drawings*, March 1933; ristampato a Londra, Colnaghi, J.B.S. Selected Writings, 1968

SOLMI 2009

S. SOLMI, Saggi di letteratura francese, Tomo II, G.Pacchiano ed., Adelphi, Milano, 2009

TOSCHI 1976

P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino, 1976

VOVELLE 1999

M. VOVELLE, *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796/1799*, Guida, Napoli, 1999

ZANETTI 1771

A.M. ZANETTI, *Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, strampato da Giambatista Albrizzi, San Benedetto, 1771.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità; scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



copyright info

N i c e Network Solutions

www@bta.it











DIVERTIMENTI
PER LI REGAZZI
CARTE NO. 104



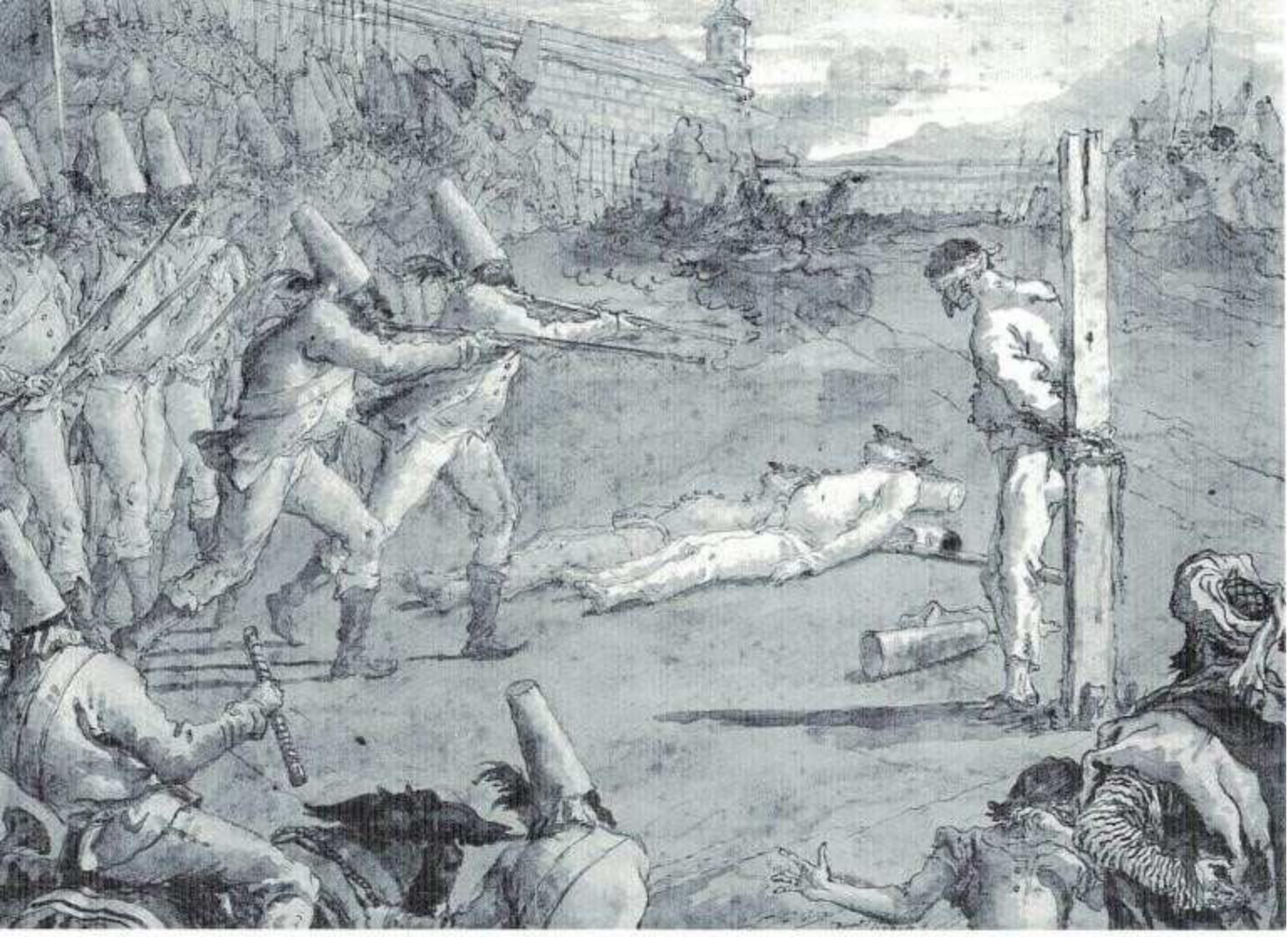


Domen. Tiepolo f





At first session





Don. Tiziano