



Citation: M. Cassina (2020)
“Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”:
Pulcinella e l'enigma
della ricapitolazione del tempo.
Lea 9: pp. 303-315. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12437>.

Copyright: © 2020 M. Cassina.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”: Pulcinella e l'enigma della ricapitolazione del tempo

Marta Cassina

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
(<marta.cassina90@gmail.com>)

Abstract

Who is Pulcinella? What does his laughter have to say about the “end of time” and the end of life of Giandomenico Tiepolo? How can the end of a life make anyone laugh like Carnival’s popular mask does? This article tries to answer such questions. By unfolding the tools that come from the realm of Giorgio Agamben’s philosophy – notably the notion of “recapitulation of time” in its relation to comedy – we will trace a path which links Michail Bachtin’s theories on the carnivalesque culture together with a recognition in the aesthetics of “character”. In this encounter, the consistency of Pulcinella-King Carnival’s form of life will appear in the light of an “escape route”: it winks at a kind of general and anonymous beatitude, which pairs with the experience of the destitution of time.

Keywords: Carnival, character, comedy, end of time, Pulcinella

1. Premessa

Questo articolo potrebbe sembrare un tributo o una glossa al pensiero di Giorgio Agamben, di cui si accolgono volentieri la terminologia, la profondità concettuale e la sensibilità, allo stesso tempo giocosa ed erudita, al fascino del motivo comico-popolare e di Pulcinella, che di questo motivo sembra tradurre in forma creaturale la strana e buffonesca spinta destituente. È bene premettere, tuttavia, che quella che abbiamo perseguito nella scrittura è piuttosto una struttura reticolare, con cui speriamo di rendere giustizia al movimento inesauribile dell’indagine del filosofo, ma, soprattutto, di espandere questo movimento oltre il suo slancio originario, così da comporre un intreccio multidisciplinare e un dispositivo, per cui il suo pensiero non possa essere scorporato da un certo spazio “ulteriore”. È nostra convinzione,

altrimenti detto, che la consistenza variopinta e sfuggente di Pulcinella non possa che emergere dall'abbondanza di una disseminazione con e oltre Agamben, e di una contaminazione della sua filosofia con la storia (teorica e visuale) della maschera, con l'estetica della "commedia di carattere" e della tragedia, e, in particolare modo, con un'analisi degli elementi rituali e mitici che concorrono a definire la concezione carnevalesca del tempo. Nell'espandere la circonferenza teorica del pensiero di Agamben fino ad abbracciare gli studi sul Carnevale, crediamo di non recare danno al primo, e di imprimere incredibile forza vitale ai secondi.

2. Introduzione

Gli ultimi anni della vita di Giandomenico Tiepolo (1727-1804) sono legati a doppio filo allo spazio fisico e spirituale della proprietà di Zianigo, presso Mirano, dove il pittore si era ritirato in isolamento all'indomani del crollo della Repubblica di Venezia, patria amata di cui aveva conosciuto sia l'illusione crepuscolare dello splendore, sia l'insanabile declino. Le pareti della villetta di Zianigo offrono a Giandomenico quello che, *mutatis mutandis*, anche Goya si regala nella sua Quinta del Sordo: la libertà che un artista del loro tempo poteva concedersi solo dipingendo per se stesso. È così che quelle pareti cominciano a prendere vita di una meditazione intima sulla "catastrofe", e l'opera a farsi specchio del reale e della storia, o meglio, della fine di una storia, in cui la vecchiaia di Giandomenico e l'agonia della sua Venezia che si consegna goffamente a Napoleone, perdendo un'indipendenza millenaria, sembrano non potersi più distinguere l'una dall'altra, si compiono insieme.

Il *Mondo novo* (1791), che Giandomenico dipinge nel portego, la grande sala del pianterreno, è il manifesto tragicomico di questo singolare e solitario vissuto del compimento della vita, della storia, e del tempo. Nell'affresco, una folla sciamante si accalca incuriosita attorno alla finestrella del baraccone di un ciarlatano; ammaliata, si lascia illudere che le proiezioni ottiche prodotte dalla lente di un cosmorama siano l'immagine veritiera del "mondo nuovo" e delle attrazioni che ne verranno. Tutti mostrano le spalle, ignari di come la loro presenza si carichi di ironia, tranne un bambino, che guarda direttamente l'osservatore, perché effettivamente nel mondo nuovo abiterà. Poche figure poi, che vengono rappresentate di profilo, non appartengono simbolicamente né al mondo vecchio, né alla chimera della nuova era: Giambattista, padre di Giandomenico, Giandomenico stesso, che con l'occhialino in mano cerca di venire a capo del disorientamento di questa strana inquietudine – e sospensione – temporale, prendendovi le distanze: "egli è lo sguardo lucido che contempla ironicamente l'immagine di sé" (Mariuz, Pavanello 2004, 60); un volto di donna appena accennato, celebrazione dell'eterno fascino del femminile, e Pulcinella, la nota maschera napoletana del Carnevale e della commedia dell'Arte¹,

¹ La comparsa di Pulcinella in forma scritta, come riporta Teresa Megale nella sua densissima opera di ricostruzione-decostruzione del mito della napoletanità teatrale, è "questione dibattuta e irrisolvibile ed in questo assimilabile alle grandi questioni orali riflesse in pagina, come quella omerica" (Megale 2017, 266). Le prime attestazioni libriche della sua maschera, il cui fenomeno era già pienamente in atto sui palchi e per le strade della città di Napoli, apparirebbero al secondo decennio del Seicento, da cui la proverbiale sovrapposizione di Pulcinella con la fucina della commedia dell'Arte. "Le prime tracce sparse della sua presenza si riscontrano nel *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese, pubblicato a Venezia nel 1621, [...] per giungere dentro le pagine de *La Lucilla costante* dell'attore Silvio Fiorillo, apparsa nel 1632 presso lo stampatore milanese Giovan Battista Malatesta" (*ibidem*). Così tracciata dalla drammaturgia scritta, edita in un'area compresa tra Venezia e Milano, la cultura della maschera sarebbe penetrata in ogni dove, fino a comparire "in un rame stampato da Franco Bertelli nel 1642 [...] con la mezza maschera sul volto, gibbuto, con pancione prominente e un cappellone a lungo cono tronco, modello per le trasfigurazioni settecentesche realizzate per mano di Giandomenico e Giambattista Tiepolo" (*ivi*, 272).

che compare insolitamente a volto scoperto, un volto grifagno, fatto a immagine e somiglianza della sua maschera. Il suo sguardo attraversa la folla con un disincanto che sembra alludere all'intemporale della materia di cui è fatto. All'enigma del suo sorriso si riallaccia quello dell'economia del compimento del tempo.

Pulcinella per Giandomenico diventa un'ossessione: alle sue peripezie e alle scene della sua nascita, morte e resurrezione sono consacrati anche gli affreschi delle pareti dello studiolo di Zianigo. Nel 1797, anno epocale in cui il Maggior Consiglio di Venezia decreta la propria estinzione, Tiepolo si imbarca nella sua ultima fatica, un album di centoquattro tavole intitolato *Divertimento per li ragazzi*, dedicato, ancora una volta, al napoletano con il camiciotto e i pantaloni bianchi da facchino, il cappello a pan di zucchero e il naso a guisa di becco, e alla sua vita, che, come è stato notato, replica in maniera ilare e nitida le vicende semplici di un'esistenza umana qualunque, così unica ma generica insieme, che è quasi impossibile non identificarvisi:

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. (Greco 1990, 310)²

Perché Pulcinella? Perché Giandomenico lo vuole come unico compagno dei suoi anni estremi, perché “parla” solo con lui? In che modo possono la fine di una vita e di un mondo essere comiche, far ridere come la maschera più celebre del Carnevale? E ancora, perché ridere e non piuttosto piangere?

3. *Il comico e la ricapitolazione del tempo*

Che Giandomenico abbia deciso di iniziare il *Divertimento* a settanta anni, e subito dopo la fine della Repubblica, è una coincidenza che non deve sorprendere. Per quanto inattaccabile possa sembrare il legame che il senso comune istituisce tra l'estetica della tragedia e l'esperienza della fine – non si può ignorare che la limitatezza e la finitezza delle cose e degli esseri umani abbiano sicuramente un'affinità congenita con il “dolore” –, c'è qualcosa anche nella sfera del comico che ha a che fare, pure in maniera completamente diversa, con la morte e con la “fine della storia”; qualcosa che della fine non mette in scena il dramma, perché consente un appiglio con ciò che le *sopravvive*; qualcosa che invita e indirizza, insomma, a un'esperienza “altra”, ulteriore, della vita, del senso, al di qua e al di là del tempo.

Il filosofo italiano Giorgio Agamben, che attorno all'impresa artistica del Tiepolo e al suo sodalizio con Pulcinella ha costruito il proprio personale e autobiografico *Divertimento*, curiosamente, anche lui, dopo aver valicato la soglia dei settanta anni, ha in mente esattamente questo “qualcosa” quando confessa:

Oggi, giunto all'estrema fatica, vorrei che essa non fosse laboriosa, ma ilare e scherzevole e che riuscisse a mostrare al di là di ogni dubbio non soltanto che la commedia è più antica e profonda della tragedia – cosa su cui molti già convengono – ma anche che essa è più vicina di quella alla filosofia – così vicina, che, in ultimo, pare quasi confondersi con questa. (Agamben 2016 [2015], 10)

² Qualcosa di simile troviamo nella monografia su Giandomenico Tiepolo di Adriano Mariuz: “Foglio dopo foglio, egli improvvisa un racconto fluente, vario come le ore della vita e il diagramma degli umori: l'evasione 'féerique' si intreccia con l'acuta notazione di costume; personaggi defilati come 'silhouettes', dinoccolate apparenze si appuntano su fondali sbiaditi” (Mariuz 1971, 14).

Il senso di questa profondità “antica” della commedia, una profondità che la farebbe prosima, in modo quasi fusionale, alla filosofia, va ricercato per Agamben proprio nella specificità della relazione che intercorre tra lo spazio/tempo della commedia e quello della storia. Una relazione che sembra prefigurare più che altro un’assenza di relazione, o comunque un’idiosincrasia reciproca, se è vero che dove inizia la commedia la storia finisce, e che la prima “implica in sé la crisi – il giudizio – in ogni senso decisiva” (ivi, 16) della seconda, la interrompe, per una sorta di scorciatoia o di via traversa che suggerisce una “via d’uscita” gioiosa dalle fatue, caduche vicende di tutto ciò che è nel tempo, rendendolo “leggero, così leggero” (ivi, 14). È molto importante, tuttavia, porre in maniera giusta il problema di questa interruzione, di questa uscita dal tempo che opera la commedia; perché essa, operando un distacco, mantiene pure vivo in sé un carattere utopico, un significato di “concezione del mondo” alternativa, estremamente “seri”, in cui non si può non percepire una certa tensione con la storia, e un’universalità, che nulla hanno da spartire con la natura dei sollazzi e degli svaghi ameni di cui ci si inebria per rifuggire o dimenticare qualcosa.

Il *Divertimento* di Giandomenico non è puro e semplice *divertissement* ed egli non si rivolgerebbe a Pulcinella per svago, o per sollevare un poco il suo animo oppresso. Non è per “leggerezza” e non è un caso che le commedie di Aristofane siano state scritte in un momento a dir poco catastrofico della storia di Atene: la *Lisistrata*, dopo la sconfitta della Grande Armata di Atene in Sicilia, che le costò la perdita del fiore dei suoi cittadini e segnò l’inizio del suo tramonto militare e politico, e gli *Acarnesi*, durante la guerra contro Sparta e mentre imperversava la peste; o che, alla crisi dello “Spirito germanico”, fiacco e svingorito dall’assolutizzazione della coscienza e dell’*Erlebnis* in cui sprofonda tutto il Protestantesimo, corrisponda in Nietzsche il riso del “buffone” in cui si trasforma per annunciare l’inversione di tutti i valori nel Prologo di *Ecce homo*. Come suggerisce ancora Agamben, la via d’uscita che la commedia mette in scena dalla realtà non è una compiaciuta e disimpegnata fuga dal mondo, quanto più l’accesso a un punto di vista che permetta di guardarlo in un modo nuovo, di sentire tutta la relatività dell’esistenza e la possibilità di un ordine delle cose che sia completamente diverso. In questo senso, allora, la commedia ha terribilmente a che fare con la storia e con la sua essenza, non ne rappresenta la fuga, ma la “ricapitolazione”; se si colloca sempre sul momento liminare di quando quella finisce, non è tanto per rispondere al capriccio di non volersene caricare il peso (non è questa la cifra della sua leggerezza), ma perché ambisce a raccoglierne il senso compiuto, “ultimo”, e contribuisce a portare questo senso a compimento, *facendolo finire* – d’altronde, solo quando qualcosa “può essere ‘ultimo’, può dirsi compiuto” (ivi, 17).

La nozione di “ricapitolazione” è una figura che Agamben aveva già ripreso ne *Il tempo che resta* (2000) dalla teologia cristiana, e in particolare dal passo biblico in cui Paolo, esponendo il progetto divino della redenzione messianica, scrive: “Per l’economia del pleroma dei tempi, tutte le cose si ricapitolano nel messia, tanto quelle celesti che quelle terrene” (*Ef* I, 10); questo versetto, che Agamben dice “carico di significato fino a scoppiare” (Agamben 2000, 75)³, presenta il tempo messianico come l’evento di una ricapitolazione e di un riempimento

³ La prossimità tra “ricapitolazione del tempo” e ciò che, nel corso della sua ricerca più marcatamente politica, Agamben chiama con i termini pressoché sinonimici di “inoperosità” e “potenza destituente” non può essere qui mostrata con dovizia, ma merita quantomeno un accenno. In entrambi gli ambiti, nella singolare sovrapposizione di messianismo e rivoluzione in cui si risolve l’ultima produzione del filosofo, è in questione la capacità di “disattivare e rendere inoperante qualcosa [...], liberando le potenzialità che in esso erano rimaste inattuate per permetterne così un uso diverso” (Agamben 2014, 345). Che si tratti di “inoperare” una funzione umana, l’azione, un potere, la storia tutta, o la stessa nozione di tempo, “destituzione” e “compimento” qua coincidono perfettamente, ogni sovvertimento è già una realizzazione. Una menzione va fatta anche alla somiglianza tra la questione della ricapitolazione

sommari del passato, che preludono al compimento propriamente escatologico, quello della fine cronologica del tempo, in cui “Dio sarà tutto in tutti” (*ibidem*). Dal punto di vista che qui ci interessa, quello della commedia e della ricapitolazione che le compete, decisivo è il tipo di trasformazione del tempo che una ricapitolazione implica: una sorta di “alleggerimento”, di contrazione, un’abbreviazione per sommi capi di tutte le cose, per cui gli uomini prendono congedo da esse, regolando i propri conti con il passato, e se lo lasciano alle spalle, *preparandosi a una fine* (e a una rinascita). Il tempo della ricapitolazione comica definirebbe allora esattamente quest’intervallo, o cesura di tempo, “che il tempo ci mette per finire” (ivi, 67).

Va da sé, al di là di queste riflessioni di stampo teologico, che il fatto che il tempo “finisca” non è un segreto per nessuno. Che il comico possa rappresentare poi, nel modo che stiamo cercando di chiarire, la figura della sua ricapitolazione, presuppone comunque che ci sia qui in gioco un che di “metastorico”, e che questa componente, a seconda di come la si voglia guardare, si imponga su due livelli distinti, ma complementari: in primo luogo, come ciò che è capace di sopravvivere ogni qualvolta una storia abbia fatto il suo tempo, il che ci fa regredire al quesito preliminare di cosa significhi che il tempo in generale finisce – *per chi* finisce? –, e di come qualcosa possa sopravvivere a una fine; in secondo luogo, come un “intemporale” che, per sua speciale conformazione, *già da sempre* sopravvive al tempo storico, e in un modo specifico per cui è in grado di disarticolarlo e di sospenderlo quando vi fa irruzione – in che modo? –. Su queste domande vale la pena di soffermarsi ora. Solo una volta chiarite le risposte a simili interrogativi, infatti, sarà possibile tornare a Giandomenico e comprendere finalmente perché, per lui, “tutte le cose si ricapitolino in Pulcinella” (Agamben 2016, 18).

4. La concezione carnevalesca del tempo

Il significato e l’ampiezza della cultura comica sono enormi e hanno sempre avuto un ruolo fondamentale nella vita dell’uomo. A Michail Bachtin dobbiamo forse l’apologia e la raccolta più dettagliata ed estesa che di questa cultura sia mai stata tentata nella storia della letteratura contemporanea. Nel suo eloquente lavoro di esplorazione dei santuari dell’arte comica popolare del Medioevo e del Rinascimento, Bachtin fa rivivere il mondo infinito di quelle forme e manifestazioni comiche che, organizzandosi attorno al principio del riso e della festa, “rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo, dell’uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato” e che “sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale *un secondo mondo e una seconda vita*” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 8). In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni – i divertimenti di piazza, riti e culti di ogni tipo, giullari, giganti, maschere, buffoni e stolti, ciascuno con il suo carattere particolare, e una letteratura parodica sterminata – possiedono secondo Bachtin una coerenza di stile in quanto particelle di quella che, dopo di lui, sarebbe diventata per tutti l’unicità indivisibile della “cultura carnevalesca”: una forma di vita con il suo valore precipuo di “concezione di mondo” e di “mondo alla rovescia”, ostile a tutto ciò che sia già dato e definito, alle pretese di immutabilità, alle gerarchie, alle verità ufficiali, all’autorità.

Un significato tutto particolare ha, nell’ottica di Bachtin, il rapporto che le festività del Carnevale intrattengono con il tempo⁴:

del tempo in Agamben e la formula plotiniana della filosofia come “esilio” e “fuga dal mondo”: le accomuna una certa concezione dell’esilio che non è semplice evasione, o fuga generica, ma capacità di rovesciamento in positivo “nella cifra di una felice, beata intimità” (Cavalletti 2019, 541).

⁴ Le ricerche di Bachtin sul Carnevale occupano, non a caso, un posto molto importante nei suoi studi attorno al “romanzo realistico del divenire” e alla questione dell’appropriazione del tempo nel romanzo: “Mentre lavora al

Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. (Trad. *ivi*, 12)

La persistenza del rapporto con il tempo, in questi termini, non è semplicemente formale, ma essenziale. Tutta la complessità dell'ideale utopico a cui i simboli della festività comica, nella sua evoluzione plurisecolare, hanno dato voce, ovvero una certa celebrazione materiale e gioiosa della distruzione del "vecchio" e della nascita del "nuovo" – della primavera, del Capodanno, del nuovo regno –, altro non è che un'accettazione radicale della temporalità biologica, cosmica, sociale e storica dell'esistente. Il Carnevale è l'autentica festa del tempo, è la messa in forma rituale e mitica del suo scorrere, ovvero del tempo del *divenire*: l'epopea delle rinascite, l'avvicinarsi dei rinnovamenti, la logica della permutazione dell'alto con il basso e dei piani gerarchici, che lo permeano da parte a parte, rompono il guscio e liberano la realtà concreta del movimento del tempo, per mostrare la sua fisionomia materiale e corporea, l'esistenza vera e propria del suo processo.

Dobbiamo sottolineare adesso che la ritualizzazione di questo movimento va di pari passo, in Bachtin, con l'assunzione, solo apparentemente contraddittoria, di un elemento di "eternità" e di una "specie di immortalità" (*ivi*, 446), legata alla ciclicità del corpo e della terra, accessibile all'esperienza viva, sociale, universale, della dimensione di piazza. Qui, tra la folla del Carnevale, nel contatto con i corpi di persone di ogni età e provenienza sociale, ciascun uomo sente la continuità della vita al di là del tempo e "si sente membro di un unico popolo che sta crescendo e che sta rinnovandosi" (*ivi*, 103). Alla percezione della tensione temporale indistruttibile per il futuro, per l'avvenire incompiuto, si accompagna allora, come l'altra faccia di una medaglia bifronte, l'evidenza festosa dell'unità ininterrotta del processo vitale, che racchiude in sé un momento di vittoria di fronte a tutto ciò che opprime e limita, di fronte al potere, alla paura dell'aldilà e, soprattutto, alla paura della morte, alla "paura della fine". Di fronte al rinnovamento del corpo del popolo e dell'umanità, che si propaga sulla linea circolare del tempo, senza poter essere consumato dal tempo, le immagini della fine e della morte sono svuotate di ogni valenza tragica e terribile: la morte è solo un momento necessario nel processo eterno di crescita e di rinnovamento della vita, è solo il contraltare della nascita, e per questo diventa comica.

È interessante notare come questa idea del gioco di trasfigurazione carnevalesca della fine e della morte, di cui dà conto Bachtin, risponda in parte a quanto ci si domandava precedentemente a proposito della natura metastorica del comico – nella fattispecie, di come questa natura chiami in causa l'indicazione di qualcosa che possa sopravvivere alla fine del tempo: nella percezione comico-carnevalesca del mondo non c'è dramma della fine, anzi, *non c'è proprio fine*, perché non c'è negazione che non possa essere ribaltata nel suo esatto contrario; non c'è vecchiaia o caducità che non possa rifiorire in una nuova giovinezza. La paura della morte permane soltanto nella "cattiva coscienza" della parte che muore staccata dal tutto del nuovo che viene alla luce, staccata dalla comunità immortale dei viventi, che passa "da una sede all'altra, dal vecchio corpo a quello giovane, da una generazione all'altra, e dal presente al futuro" (*ivi*, 447), rinforzandosi e trionfando su ogni morte individuale.

Bildungsroman interrogandosi sulle possibilità di rappresentazione dell'esistenza *in fieri* e dell'educazione formativa, Bachtin legge con profitto Rabelais. Nell'opera dello scrittore francese individua infatti una tappa fondamentale della messa in scena del divenire dell'eroe, il cui successivo momento esemplare ravvisa nel romanzo di Goethe" (Sini 2016, 7).

La proclamazione di questa immortalità relativa nel comico e la definizione che Bachtin ne offre nella sua analisi di Rabelais sono tali che la sopravvivenza del singolo al di fuori del corpo, e del corpo collettivo, cui appartiene, ne risulta completamente svalutata: “Rabelais non perpetua staticamente la vecchia anima, che è uscita da un corpo decrepito, nell’aldilà, dove essa non può continuare a svilupparsi sulla terra” (ivi, 446). Non c’è alcuna “redenzione” comica possibile per un’anima che non si espanda nella sua fisionomia terrena visibile, che non si faccia inghiottire dal mondo. È per questo motivo che il ruolo più importante nel sistema del corpo carnealesco è affidato a quei luoghi come la bocca spalancata, il ventre, il fallo, il deretano, dove esso si protende oltre se stesso e la propria soggettività, e comincia la costruzione di un corpo nuovo, non identitario, ai confini tra sé e l’altro, tra sé e il mondo⁵.

Che ne resta allora del sé? Quale potrà mai essere il protagonista della ricapitolazione del tempo, se il soggetto non è comico? Perché non si dà via tragica fuori dal tempo?

5. Soggetto, azione e tempo nella tragedia

Concentriamoci inizialmente su quest’ultima domanda. Facciamo un passo indietro. Contrariamente al luogo comune che identifica *in toto* il pensiero di Bachtin con la magnifica, euforica festa di piazza del Carnevale, con la filosofia del riso e con la cultura popolare, ci sono dei contributi nella tarda produzione del critico russo che fanno accenno a una concezione completamente diversa, legata ad aspetti più drammatici e “crepuscolari” della vita, e schiudono così a una comprensione esistenziale che potremmo definire antitetica rispetto a quella chiassosa e impudica del Carnevale. Ora, a noi qui non sta a cuore mostrare come questa novità significativa, emersa dallo studio degli scritti raccolti nell’edizione critica delle opere di Bachtin, debba ridimensionare il peso complessivo rivestito dal principio comico e dal riso nell’ambito della sua poetica, quanto più cominciare a prendere nota di cosa potrebbe fare da “contrappasso” alla fenomenologia carnealesca:

Vi fa da contraltare una serie di fenomeni che nella rappresentazione letteraria spingono in primo piano il “problema della serietà, del cosmo tragico, dell’amore e della sofferenza, della cultura delle lacrime”. Si tratta della “serietà non-ufficiale” che detronizza “la forza bruta, la grandiosità, l’eroismo (rozzo ed esteriore)”, riservando invece un posto centrale alla pietà, alla compassione [...] per la fragilità e lo stupore dell’animale inerme, del “piccolo, debole uomo”. (Sini 2016, 16)

Il “piccolo, debole uomo” del cosmo tragico altro non è che il sé individuale alle prese con la rivendicazione della propria unicità. La sua debolezza, infatti, la più profonda e particolare varietà di questa “serietà non-ufficiale” – una serietà diversa, in ogni caso, più nobile, rispetto a quella perentoria delle gerarchie, delle leggi e dei tabù religiosi – consiste nella protesta della soggettività (corporea e spirituale), che ha sete di immortalità per la propria anima, contro il cambiamento e l’assoluto rinnovamento, è la protesta della parte contro la dissoluzione nell’intero comico-carnealesco. Quest’estrema pretesa di eternità, del non annientamento di tutto ciò che una singola vita è stata, è tragica, perché destinata a fallire, a scontrarsi contro la certezza granitica che il tempo continuerà a scorrere per le anime individuali, con i loro corpi

⁵ Il “movimento dialogico” in cui si è soliti identificare la cifra del contributo apportato da Bachtin alla teoria dell’enunciazione romanzesca viene qui alla luce alla maniera di un’ontologia della relazione: nell’architettura del corpo grottesco-carnealesco “la relazione fondativa è la relazione all’altro, il porsi in tensione, l’estrofflettersi verso. Si tratta di una relazionalità etica, conoscitiva, estetica, in uno scenario dove nulla è ‘dato’ [...], ma tutto è da raggiungere, ‘posto come compito’” (Sini 2011, 5).

individuali, che diventeranno vecchi e moriranno. La serietà non-ufficiale del soggetto di cui parla Bachtin non consente in questo senso alcuna vittoria sul tempo, dal momento che egli non è disposto a rinunciare a se stesso⁶.

A ben guardare, tuttavia, il punto decisivo è un altro. Quanto si è detto finora, infatti, è una semplice constatazione del perché la battaglia del soggetto contro la propria dissoluzione nel tempo sia tragica. Quello che a noi interessa dimostrare qui, invece, è che c'è una certa "tragicità", se così si può dire, in senso lato, nell'idea di tragedia *di per sé*, in senso stretto; dimostrare cioè che sta nell'architettura della tragedia che non possa esservi alcun "al di là" del tempo. Per lo spirito della tragedia, recuperiamo da Aristotele, decisive sono le azioni, ed è proprio perché *agisce* che l'eroe tragico, pur non essendo né malvagio né vizioso, può cadere per errore nel dolore e nella sventura, è per questo che deve essere in qualche modo punito e le sue passioni purificate:

Ebbene, tragedia è mimesi di un'azione elevata e compiuta in se stessa, dotata di grandezza, con un linguaggio che dà piacere con ciascuna specie di abbellimenti separatamente nelle parti, di persone che agiscono e non con una narrazione, la quale, tramite pietà e terrore, porta a compimento la purificazione delle passioni proprie di questo genere di azioni. (Aristotele 2004, *Poetica*, 1449b, vv. 25-29, 600)

Che l'oggetto dell'imitazione che caratterizza la tragedia sia un'azione, o una concatenazione di azioni, significa in prima istanza che nella tragedia vi sono persone che agiscono. Che cosa sono infatti le azioni, se non una certa accezione del "fare" che rimanda all'unità di una dimensione esistenziale propria, all'unità di un progetto, di cui si è in ultima analisi responsabili? Le leggi del destino, dell'infelicità e della colpa, in cui si cade per un errore nell'azione, sono poste dalla tragedia sempre a criterio della persona. Senza persona, senza centro morale, non ci può essere né errore, né purificazione.

Va altresì detto che il racconto di questa storia personale fatta di azioni non può essere trattato come una mera materia informe e senza coerenza. Come ci ricorda Markus Ophälders: "nel racconto [della tragedia] i fatti vengono legati gli uni agli altri attraverso stretti nessi causali che fanno sì che un determinato fatto sussegua a un altro fatto che ne costituisce la causa", così che "non si può, all'interno del racconto, modificare una singola azione senza che ciò si ripercuota sul tutto" (2008, 28). Detto in altre parole, affinché ci sia tragedia, è fondamentale che ci sia una concatenazione vincolante tra le azioni, uno svolgimento temporale che le stringa insieme, dal passato verso il futuro, tale per cui non ci può essere contravvenzione alla legge del "prima" e del "poi": solo in questi termini si può risalire con certezza a monte della catena delle azioni e individuarne la responsabilità. La punizione inflitta all'eroe, infatti, deve possedere un sicuro carattere di universalità. Eccoci arrivati al punto nodale: quel che c'è di importante da capire, infatti, è che la concezione tragica del tempo, vincolata com'è alla necessità di dipanare una certa "imputabilità" dell'eroe secondo le sue azioni, rimane da questa necessità inglobata. Dal tempo non si può svincolare, esso ha un inizio e una fine *assoluti*; inizia e finisce, dove inizia e finisce la persona, la sua prospettiva finita (e colpevole) sugli eventi: "il racconto costruisce un'unità con un principio non preceduto da nulla e con una fine alla quale non segue nulla" (*ibidem*). Non c'è nulla che nella tragedia possa "sopravvivere", quando una storia finisce.

⁶ Qui è già interessante anticipare che all'atteggiamento tragico del soggetto che non è disposto a disfarsi nel tempo e che, per questo, nemmeno può "sciogliersi" in riso corrisponde l'immagine rovesciata dell'imperativo a "liberare la coscienza nel riso" che Romeo De Maio (1989, 113) attribuisce a Pulcinella, a mo' di chiave di lettura di quella che potrebbe essere una "pulcinellesca" filosofia.

6. Sull'eterna beatitudine del carattere

Dalla definizione di tragedia che Aristotele ci fornisce nella *Poetica* possiamo desumere, per sottrazione, quella di commedia che manca nel libro:

Dunque gli attori [della tragedia] non agiscono al fine di imitare i caratteri, ma assumono assieme i caratteri a causa delle azioni. Di conseguenza, i fatti e il racconto costituiscono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte. Inoltre, la tragedia non può esistere senza azione, ma può esistere senza caratteri. Ché, le tragedie della stragrande maggioranza dei poeti moderni sono prive di caratteri. (Aristotele 2004, *Poetica*, 1450a, vv. 20-25, 601-602)

Questa potrebbe essere verosimilmente la situazione del personaggio comico: egli agisce per imitare, non tanto delle azioni, quanto più il proprio carattere. Su cosa poi si debba intendere per “carattere”, Agamben si esprime lapidariamente: “che qualcuno o qualcosa sia irreparabilmente com'è” (Agamben 2016, 53). Il carattere non indica altro che un modo d'essere, un *ethos*, ossia una maniera di vivere, di apparire, un “costume”, una certa “qualità” e abitudine (*habitus*) nel fare uso di se stessi e del proprio corpo. Che poi questo modo d'essere sia “irreparabile” significa che del carattere non siamo responsabili: il carattere è qualcosa di sostanzialmente incorreggibile; per questo, nella forma della commedia, esso si converte in “lazzi”, ovvero in gesti completamente insensati, “distonici”⁷, il cui fine, se di fine si può ancora parlare, è solo quello di interrompere l'azione e liberare il carattere da ogni possibile imputazione morale. Per la stessa ragione Aristotele può scrivere che “il ridicolo è un certo orrore e una bruttura, ma indolore, e non atta a corrompere” (Aristotele 2004, *Poetica*, 1449a, vv. 34-35, 598). Al centro della commedia sta spesso un personaggio, che non esiteremmo a definire un “mascalzone”, se nella vita ci dovessimo trovare di fronte ai suoi atti; eppure sulla scena della commedia gli atti acquistano quell'interesse che li investe solo alla luce del carattere, e questo non è mai oggetto di condanna, ma di ilarità, di alta serenità. Al dogma della naturale colpevolezza dell'azione umana, che costituisce la dottrina della tragedia, la commedia oppone quella che potremmo chiamare, riprendendo una straordinaria illuminazione di Walter Benjamin, “la visione della naturale innocenza dell'uomo”⁸.

Per queste ragioni, ovvero per la circostanza che la commedia ignora gioiosamente l'infinita complicazione dell'azione colpevole, la sfera del comico e del carnevalesco si prestano a esprimere e agire una compendiosa sospensione (ricapitolazione) del tempo che, come abbiamo visto, con la tragedia è assolutamente incompatibile, se non addirittura impensabile nei termini della tragedia.

Leggiamo ancora da Agamben: “Nella raccolta di settantatré azioni sceniche trascritte da Domenico Biancolelli, il più grande Arlecchino di tutti i tempi, egli si riferisce a sé sempre con le formule ‘faccio i miei lazzi’, ‘faccio dei lazzi’, ‘faccio il gesto’, ‘ripeto due o tre volte questo lazzo’” (Agamben 2016, 52). Questi lazzi non corrispondono ad azioni, e non fanno nemmeno parte di una trama; al contrario, sono “pura energia dissipativa” (Megale 2017, 253): allentano

⁷ In merito alla goffaggine distonica del lazzo, vale la pena ricordare, seguendo la pista di Megale, che quest'attitudine “a calarsi nella mimica con il corredo di una gestualità amplificata ma non meramente illustrativa” (Megale 2017, 250) ha un'origine storicamente determinata, legata alle vicissitudini della genia attoriale della Napoli spagnola del Seicento. L'importanza decisiva dell'uso del corpo tra i comici dell'Arte e, nello specifico, di un suo uso buffonesco, disarticolato, eccezionale per freschezza espressiva, soppiantava una tradizione incentrata sulla comunicatività della parola e sulla recitazione verbale, che nella costellazione del teatro spagnolo-partenopeo non avrebbe potuto funzionare, per via dell'evidente ostacolo posto dal plurilinguismo.

⁸ Trad. di Solmi in Benjamin 1995 [1962], 38. Ed. orig. Benjamin 1977, 178: “die Vision von der natürlichen Unschuld des Menschen”.

e interrompono la sequela temporale delle azioni, mettono in crisi la stessa possibilità che esse siano concepite sulla base di un “prima” e di un “poi”, di un’intenzione o di un fine, di uno svolgimento unitario, in cui ogni istante sia irripetibile. Il lazzo, infatti, ha la stoffa del gesto gratuito, non prevede né passato né futuro, può essere ripetuto infinite volte. In quanto gesto gratuito, inoltre, gesto che non conosce scopi e che, in questo senso, nemmeno può essere giudicato, il lazzo non è nemmeno qualcosa di veramente proprio. Dietro ai lazzi non c’è mai una persona, non c’è l’irripetibilità del soggetto morale, e per questo i protagonisti della commedia non sono *volti* ma al massimo maschere e tipi⁹, come Pulcinella: “La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimità dell’uomo e della morale”¹⁰. Attraverso i lazzi la commedia ammicca all’eterna beatitudine di una meccanica e anonima “coazione a ripetere” fuori e prima del tempo.

A voler indugiare ancora un poco nell’analisi di questo “fuori dal tempo” che la commedia di carattere rappresenta, vi si troverebbe allora qualcosa di molto radicale, una sorta di “potenza destituente”¹¹; non solo la risorsa di un’esperienza alleggerita, pacificata, della fine o della catastrofe, come nel cosmo comico-carnealesco di Bachtin, dove tutto, tranne l’individuo, è capace di sopravvivere e rigenerarsi *al di là* del tempo – il tutto e non l’individuo –. La posta in gioco qui è una vera e propria disarticolazione del tempo, una sua delegittimazione, a opera di qualcosa che svuota il tempo della sua consistenza dall’interno, perché se ne sta sempre *al di qua*. La forma di vita di Pulcinella, irriducibile all’essere individuale ed estranea all’azione, si incastona nell’incrocio di questi “al di là” e “al di qua”; in essa ciascun istante, per quanto catastrofico possa essere, suggerisce la possibilità del proprio debordamento e il riparo di una via di fuga: “*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*” (Agamben 2016, 45).

7. “Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”

La stretta appartenenza di Pulcinella all’immaginario carnealesco è cosa perspicua. Stando alla ricostruzione di Agamben: “Pulcinella [...] fa parte di quel corteggio di figure infernali che accompagnano il Monarca dei matti, il Biagio o il Re del Carnevale nel ciclo delle feste carnealesche” (ivi, 66); e poco oltre continua: “La festa sfrenata si conclude, di solito, con un regolare processo. [...] Il Carnevale, personificato da un fantoccio di paglia o un pupazzo di cenci, viene bruciato, impiccato o fucilato” (ivi, 67). Il rito dell’incoronazione e successiva scoronazione di un re da burla, di cui spesso si metteva in scena anche l’esecuzione capitale, ha una centralità tutta particolare nei festeggiamenti del Carnevale: è la variante cerimoniale per eccellenza dell’avvicinarsi del tempo e della relatività di ogni potere. Come riporta Italo Calvino: “Il re del Carnevale è – già nel momento in cui viene incoronato – colui che verrà detronizzato e deriso alla fine, è re e schiavo al medesimo tempo” (Calvino 1995 [1980], 253). Talvolta, a

⁹ Su cosa si debba intendere per “tipo”, e su come la nozione di “tipo” sia intrecciata al destino di Pulcinella, torneremo nell’ultimo capitoletto del nostro articolo. Qui ci limitiamo ad annotare come la comprensione della “profondità” di questa relazione manchi completamente nella trattazione di Benedetto Croce, il quale denota solo negativamente il fatto che ogni definizione di Pulcinella non possa coglierne l’essenza. Quest’incapacità di attingere “la realtà, ossia l’individuo” (Croce 1899, 4) si accompagnerebbe infatti al rischio che ne “resti in mano soltanto un nome e, forse, un vestito” (ivi, 2). Rispetto a questa presa di posizione, Agamben commenta: “Solo il suo famigerato rifiuto di ogni cultura antropologica può spiegare che nome e maschera possano apparire qui a Croce come qualcosa di esterno e superficiale, quasi che egli candidamente ignorasse che la ‘persona’ [...] significa in origine in latino semplicemente ‘maschera’” (Agamben 2016, 58).

¹⁰ Trad. di Solmi in Benjamin 1995 [1962], 37. Ed. orig. Benjamin 1977, 178: “Die Erhabenheit der Charaktercomödie berührt au dieser Anonymität des Menschen und seiner Moralität”.

¹¹ Vedi nota 3.

essere processato e condannato invece del Carnevale, c'è Arlecchino, o proprio Pulcinella: “Si rappresenta il Carnevale in figura di un omiciattolo corto e pieno, vestito da Pulcinella gibboso e panciusu, con parrucca di stoppa in testa e con bottiglie e bicchiere in mano” (Toschi 1976 [1955], 212-213). Pulcinella diviene in tal modo una controfigura e un doppio emblematico del Carnevale. Nella sua veste di vittima espiatoria, il Carnevale può essere espulso dal mondo e passare nella morte, attraverso la morte. Ma cosa c'entra Pulcinella con questa componente “spettrale” del Carnevale? Qual è il suo rapporto con la morte?

Il Pulcinella vittima (*imago* di Re Carnevale) non sembra avere qualcosa in comune con il Pulcinella che sorride sornione di fronte all'affresco umano che il Tiepolo dipinge nel *Mondo novo*. Eppure, essi rappresentano solo due forme interconnesse che assume il desiderio di superare il mondo, di introdurre nel mondo il segno tangibile di una passione che mira all'altrove. Pulcinella-Re Carnevale deve essere arrestato, fustigato, processato, fucilato e impiccato, perché solo passando attraverso le maglie del diritto, attraverso il processo cui segue l'inesorabile condanna a morte, egli può essere davvero quell'intemporale beato attorno a cui si stringe tutta l'essenza comico-carnevalesca. Con il processo e la morte, egli depone simbolicamente tutto ciò che non è – un'individualità con la sua sostanza morale e temporale –, per essere veramente chi è: “un puro, irreparabile *come*” (Agamben 2016, 71), che si presta alla ricapitolazione del tempo, proprio perché non ne può essere *soggetto*. Nei termini di questa sopravvivenza, in quanto resta un carattere che non può in alcun modo definirlo o renderlo imputabile, Pulcinella-Carnevale sta al di qua e al di là del tempo, al di qua e al di là della morte. E infatti, nell'antiporta del *Divertimento*, il Tiepolo lo raffigura mentre guarda il sepolcro in cui dovrebbe essere seppellito, giusto accanto alla propria morte, come un risorto¹².

Giunti ormai alla fine di questa trattazione, ci piacerebbe risolvere un ultimo quesito, rispondere cioè alla domanda che fin dall'inizio abbiamo covato e che dovrebbe forse riemergere spontanea, ovvero: perché *proprio* Pulcinella? Perché Giandomenico sceglie lui, quando avrebbe potuto scegliere anche Arlecchino o altre maschere che nella tradizione popolare si sono misurate con la personificazione del comico e del Carnevale? Addurremo tre ragioni.

In primo luogo, c'è la strana “liberazione” della parola che definisce il rapporto di Pulcinella con il linguaggio. Caratterizzato principalmente da inversioni immaginifiche, giochi di parole, equivoci arguti, allusioni a mondi impossibili, il linguaggio di Pulcinella non mira soltanto ad allietare gli interlocutori con cui egli, di volta in volta, si trova a dialogare, ma soprattutto a destabilizzarli e spiazzarli. Tipica, in questo senso, è la sua arte verbale affabulatoria, che “consiste nel dire una cosa e nel farne un'altra; nel raccontare un fatto vero e nel presentarlo diversamente da come esso si è svolto realmente; oppure nell'inventarne altri, che si vogliono credibili, e nel descriverli in modo paradossale e insensato” (Lovito 2017). Questo uso particolare che Pulci-

¹² Non sarà difficile intravedere nel “politico” rituale del processo, fustigazione, morte e resurrezione di Pulcinella un chiaro riferimento parodistico all'Imitazione di Cristo. La figura di Pulcinella-Re Carnevale condensa i caratteri mortuari, ermetici e sapienziali che sono distribuiti nella storia dell'archetipo del “salvatore sacrificato”. Su questa sostanziale corrispondenza tra l'olocausto della maschera carnevalesca – e del “buffone”, ovvero dell'artista inteso come “saltimbanco”, in generale –, da un lato, e la Passione di Cristo, dall'altro, Jean Starobinski ci ha insegnato delle riflessioni folgoranti. Vogliamo qui raccogliere un elemento di “sorpresa” nel suo tragitto teoretico, e leggerlo come fosse un elogio solare a Pulcinella: “la sorpresa di scoprire che [...] i grandi autori drammatici hanno spesso fatto del clown o del buffone un agente di salvezza, lo spirito buono che, nonostante la sua goffaggine e i suoi sarcasmi, fa girare la ruota del destino e contribuisce a far tornare l'armonia in un mondo sconvolto dal maleficio” (trad. di Bologna in Starobinski 1984, 129-130. Ed. orig. Starobinski 1970, 112: “La surprise de découvrir que [...] les grands auteurs dramatiques ont fréquemment fait du clown ou du bouffon l'agent d'un salut, le bon génie qui, malgré sa maladresse et ses sarcasmes, pousse à la roue du destin et contribue au retour de l'harmonie dans un monde que le maléfice avait perturbé”).

nella fa del linguaggio gli permette di contrabbandare, come verosimili, menzogne e fatti che sono invece inverosimili, e di rendere inverosimili, invece, fatti che sono realmente accaduti. Nel linguaggio di Pulcinella non ci sono più “fatti” che possano essere considerati tali, non si capisce più nulla del mondo, e infatti i suoi equivoci non riescono mai davvero a comunicare quel che veramente intendono, proprio perché non significano alcunché. Anche e soprattutto nel proprio linguaggio, Pulcinella mostra, facendo ridere, un’impossibilità a stare nel mondo, e la direzione di una via di fuga. La sua è la “la diversità di chi non partecipa alle cose del mondo, e perciò non lo comprende o si comporta come se non lo comprendesse, e quella di chi non rispetta deliberatamente le regole del gioco” (Scafoglio, Lombardi Satriani 1992, 123).

Un secondo elemento decisivo, è che Pulcinella non è mai solo. Pulcinella cova l’uovo – quello da cui è fatto nascere nella prima delle carte del *Divertimento* – da cui nasceranno tanti altri piccoli Pulcinella, in un infinito gioco di autoriproduzione e moltiplicazione. Per questo, il Tiepolo lo dipinge sempre circondato da altri Pulcinella: i Pulcinella si muovono in banda, in “masnada”, come branco festante di lazzaroni, in una dimensione che non può che essere corale. Pulcinella non è solo durante il momento della propria esecuzione – a fucilarlo sono, a loro volta, degli altri Pulcinella –, e nemmeno ne *L’ultima malattia di Pulcinella* (1797-1804 c.), dove lo si raffigura morente, circondato ancora dai suoi simili. La masnada dei Pulcinella, così messa in scena, è l’esemplificazione per eccellenza di quell’essenza anonima che abbiamo mostrato a proposito del carattere comico: singolare e allo stesso tempo plurale, Pulcinella è pienamente un “tipo”. La sua realtà appartiene all’ordine di ciò che può essere riprodotto all’infinito, ci invita ad abbandonare il peso che fa sentire unici, e a diventare protagonisti di una vicenda senza tempo, senza persona, senza padrone, in cui *chiunque* possa identificarsi.

Quest’ultima affermazione, infine, ci guida direttamente alla conclusione. Cosa vuol dire che in Pulcinella possiamo identificarci? Perché, come Giandomenico, identificarci in lui e non per esempio in Arlecchino, che pure si presenta in “moltitudine”, e insieme ai suoi replicanti infernali rapina e distrugge tutto ciò che gli capita a tiro? La specificità di Pulcinella consiste in un certo tipo di adesione alla genericità di una vita, una vita che deve essere sempre di nuovo reinventata, proteiforme:

Pulcinella può essere maschio o femmina, ricco o povero, giovane o vecchio, aristocratico o popolano, ozioso o attivo, imbroglione o galantuomo, intelligente o cretino, finto intelligente, finto cretino, elegante o trasandato, cinico o sentimentale, brigante o guardiano di monache, soldato disertore o eroico aiutante di campo d’Orlando Paladino. Egli può indifferentemente appartenere alla Compagnia della morte o essere borbonico e codino o può fare il liberale secondo che la vita lo avvinghia. Per questo esclama: “fatto strummolo son del mio destino”. [...] In qualche farsa si potrebbe stabilire che l’amoroso, il padre nobile, il primo attore, il tiranno, la servetta, la ruffiana, la balia, il servo e tutti gli altri personaggi siano tutti caratteri diversi di altrettanti Pulcinelli. (Bragaglia 1982 [1953], 100)

Parafrasando questo passaggio di Anton Giulio Bragaglia, sembrerebbe insomma che il carattere di Pulcinella non corrisponda ad alcun carattere specifico, o che la sua specificità, piuttosto, sia quella di non possedere un singolo tratto caratteristico, come invece nel caso della rissosa e malandrina torma degli Arlecchino, ma una pletora indefinita di caratteri, che abbracciano tutta la complessità delle possibili declinazioni di un’esistenza. Le occupazioni in cui è impegnata la masnada spensierata dei Pulcinella non sono altro che divertirsi, ballare, innamorarsi, fare scherzi e lazzi, esercitare mestieri di tutti i tipi, in altre parole, semplicemente vivere. Pulcinella è una creatura *viva*, anche se non sappiamo dove e come possa scorrere questa sua vita, che non ha alcun passato e non si preoccupa del futuro. In lui tutto si è liberato dall’ingombro della persona, della veridicità del volto, ma questo tutto non è neppure la fissità

della singola maschera con cui viene trascinato sulla scena: “Il Pulcinella ha tutt’altro carattere che la fissità delle Maschere e non fu mai legato a un’epoca” (ivi, 110). La dialettica volto/maschera in Pulcinella è completamente superata, è un’alternativa che non ha senso di esistere, e forse per questo, nel *Mondo Novo*, Giandomenico non dipinge né uno, né l’altra, ma tutti e due insieme, il terzo che emerge dalla loro sovrapposizione. Questo “terzo” sembra indicare una strada possibile affinché una vita intera – la nostra, come quella di Giandomenico –, nella ricchezza dei suoi innumerevoli e irriducibili episodi, possa assurgere alla beatitudine innocente e smemorata del carattere, senza rimanere imprigionata nella coazione a ripetere un singolo gesto. Nella vita di Pulcinella anche le nostre diventano *leggere, così leggere*.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2014), *Luso dei corpi. Homo sacer IV, II*, Vicenza, Neri Pozza.
- (2016 [2015]), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo.
- Aristotele (2004), *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET.
- Bachtin Michail M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Benjamin Walter (1995 [1962]), “Destino e carattere”, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, con un’introduzione di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 31-38. Ed. orig. (1977), “Schicksal und Charakter” (1921), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 1, Frankfurt, Suhrkamp, 171-179.
- Bragaglia A.G. (1982 [1953]), *Pulcinella*, Firenze, Sansoni.
- Calvino Italo (1995 [1980]), “Il mondo alla rovescia”, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 252-256.
- Cavalletti Andrea (2019), “Anarchia e uso. Lettura di *Homo sacer IV, II*”, in Valeria Bonacci (a cura di), *Giorgio Agamben. Ontologia e politica*, Macerata, Quodlibet, 531-548.
- Croce Benedetto (1899), *Pulcinella o il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, Loescher.
- De Maio Romeo (1989), *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni.
- Greco F.C., a cura di (1990), *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 novembre 1990-6 gennaio 1991), Napoli, Electa.
- Lovito Giuseppe (2017), “Pulcinella e Baudolino ‘maestri’ dell’arte della parola e dell’affabulazione”, *Babel*, vol. 35, doi: 10.4000/babel.4813.
- Mariuz Adriano (1971), *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, Alfieri.
- Mariuz Adriano, Pavanello Giuseppe, a cura di (2004), *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (3 settembre-5 dicembre 2004), Venezia, Marsilio.
- Megale Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell’Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni.
- Ophälders Markus (2008), *Filosofia, arte, estetica. Incontri e conflitti*, Milano-Udine, Mimesis.
- Scafoglio Domenico, Lombardi Satriani L.M. (1992), *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo.
- Sini Stefania (2011), “Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, vol. 1, n. 1, doi: 10.13125/2039-6597/194.
- (2016), “L’incompiuto divenire. Sulla storia e la teoria del comico nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, vol. 6, n. 12, doi: 10.13125/2039-6597/2593.
- Starobinski Jean (1984), *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, trad. e cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1970), *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Genève, Skira.
- Toschi Paolo (1976 [1955]), *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri.