

LE MASCHERE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE RAFFIGURATE NELLE TELE DI ARCIMBOLDO E DI TIEPOLO

Ramona MALIȚA

Università dell'Ovest di Timișoara

ramona.malita@e-uvvt.ro

The Masks of the Commedia dell'arte Depicted in the Paintings of Arcimboldo and Tiepolo

DOI: 10.35923/AUTFil.60.02

This interdisciplinary study (literature – painting) focuses on Italian carnival masks. As objectives, we propose a) to illustrate the aesthetic connection between the characters of the Commedia dell'arte and the allegorical portraits made by Arcimboldo and the painters of the Tiepolo artistic dynasty, and b) to highlight the dramatic character of the figures depicted in Mannerist paintings. We have identified some features of the carnivalesque character behind the mask, such as social and professional type, satirized human defects, and moral and physical qualities. Our critical working hypothesis is that, while one may encounter symbolic characters in literature, such as Orpheus, Narcissus, Prometheus, in the case of painting there are artists who place themselves differently concerning their art: *homo contemplativus* (the artist contemplating nature); *homo faber* (the artist whose art has a clear purpose); *homo contentus* (the artist admiring his own work). We have applied this interpretative framework, belonging to Rosario Assunto, to the carnivalesque characters of the Commedia dell'arte and to the allegorical characters created by Arcimboldo and Tiepolo.

Keywords: *Commedia dell'arte; allegorical mask; Arcimboldo; Tiepolo; Italian carnival.*

1. Considerazioni generali

Il nostro interesse per la Commedia dell'Arte rappresenta molto di più di un mero passatempo. Si tratta, infatti, di un progetto di ricerca a cui stiamo

lavorando da due anni e che si allaccia alla Comédie Française, alle cui origini vi è anche la Commedia dell'Arte. Sebbene lo spettacolo dell'Arte sia nella sua totalità assai complesso, il presente studio si soffermerà sugli aspetti caratteristici della Commedia come i carnevali, la musica barocca, le maschere e i personaggi. Si partirà dall'analisi delle maschere del teatro dell'Arte e, tenendo conto delle rappresentazioni e dipinti del Seicento e del Settecento, prende in esame gli elementi caratteristici delle origini di questo fenomeno raffigurato anche nelle tele dei più celebri pittori di quell'epoca, come, per esempio, Arcimboldo o la dinastia pittorica dei Tiepolo. Faremo particolare riferimento alla pittura e all'architettura barocca contemporanea alla Commedia dell'Arte affinché si possa osservare meglio, da un lato, il legame tra l'arte teatrale e l'arte visuale, e, dall'altro, come il personaggio (o la maschera) è stato visto dall'attore che lo doveva interpretare o dall'artista che lo voleva dipingere.

La Commedia dell'Arte¹ è una forma teatrale – nata in Italia nel XVI secolo – caratterizzata da personaggi mascherati e da rappresentazioni basate su canovacci o scenari a partire dai quali gli attori inventavano i dialoghi, dunque non su testi scritti. La commedia dell'arte prende il suo nome dalla particolare condizione di chi la praticava: attori più o meno bravi, più o meno apprezzati, ma tutti professionisti. Il termine *arte* significava in quel contesto 'professione'²: il teatro non era più faccenda di dilettanti girovaghi. Veniva recitata all'improvviso³ e quindi capitale era l'abilità degli interpreti, in genere anche con doti di musicanti, danzatori, acrobati. Ciascuno di essi si specializzava in una parte particolare, in una maschera, talvolta creandone di nuove, soprattutto per quanto riguardava la figura del servo. In tali maschere confluirono, spesso mescolandosi, residui di comicità o di religiosità popolare arcaica (Arlecchino), spunti della realtà sociale (il Capitano) o tipi tradizionali della commedia (gli innamorati, il vecchio Pantalone). Gli attori recitavano con il viso nascosto dalla maschera e con un costume fisso per ogni parte interpretata. Questo permetteva agli spettatori di individuare immediatamente i tipi e contribuiva a spostare l'attenzione del pubblico dal cioè che era il personaggio verso ciò che faceva: l'azione teatrale non doveva dunque rivelare i caratteri, ma solo trascinare lo spettatore nel vortice dei casi. Il volto coperto comportava

¹ Nota anche come commedia degli Zanni, commedia all'improvviso o a braccio.

² Le famose corporazioni delle arti e dei mestieri.

³ Gli attori recitavano all'aperto su palcoscenici improvvisati ed erano attori professionisti, diversamente dalla «Commedia erudita», che disponeva di testi scritti e nella quale agivano attori dilettanti e non mascherati.

inoltre una recitazione affidata prevalentemente al corpo ed esige una straordinaria abilità mimica.

2. Le raccolte di scenari

Alcuni comici e musicisti più colti si impegnarono a raccogliere gli schemi che servivano da base per le rappresentazioni improvvisate e spesso come strumento di lavoro per le compagnie. Il primo fu Flaminio Scala: la sua raccolta intitolata *Teatro delle favole rappresentative* fu pubblicata nel 1611 in cui “con grande abilità letteraria, egli rese gli scenari leggibili come piccole commedie sintetiche e autosufficienti, inventando così quasi un nuovo curioso genere di letteratura drammatica.” (Ferroni 2008: 290).

Nella lista che segue abbiamo elencato i più importanti canovacci delle commedie dell’arte e i loro autori che erano attori o musicisti di quell’epoca. La nostra scelta è stata guidata da Olga Mărculescu, la specialista romena di questo fenomeno teatrale. Prima di riportare questa lista, tracciamo qualche osservazione sui canovacci scelti. L’elenco include le commedie o le commedie canoniche per i repertori di discorsi e di tirate comiche di due secoli della commedia dell’arte. Vi sono compresi le più rappresentate commedie in Italia e all’estero, spesso in Francia, testi scritti che hanno messo in valore le maschere divenute poi famose nei teatri europei. L’ordine seguito è quello alfabetico per autore, senza alcuna classificazione assiologica: Anonimo (XVI secolo), *Raccolta di commedie per la maschera di Arlecchino*; Adriani Placido (XVIII s), *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*; Andreini Francesco, *Le bravura del Capitan Spavento*; Andreini Isabella, *Frammenti di alcuni scritti di Isabella Andreini*, 1601; Andreini Giovan Battista, *La Veneziana*, 1619; Bartoli Adolfo, *Scenari inediti della commedia dell’arte*, 1880 (*Il dottor bracchettone*); Beltrame (Niccolò Barbieri), *L’inavertito*, 1629; Biancolelli Niccolò Domenico, *Il carnefice di se stesso*, 1664, *Regina statista*; Briccio Giovanni, *La tartaruca*, *Pantalone imbertonao*, *La tartarea*, *La bella negromantessa*, *La dispettosa moglie*, *L’ostaria di Velletri ovvero la zitella malenconica*, *Gli otto forastieri*; Bruni Domenico, *Prologhi*, 1621, *Fatiche comiche*, 1623, *Dialoghi sceniche*; Cecchini Pier Maria, *Flaminia schiava*, 1610, *L’amico tradito*, 1633; Fiorillo Silvio, *Li tre capitani vanagloriosi*, 1621, *La Lucilla costante*, 1632; Franciosini Lorenzo, *Rodomontades españolas*; Gattici Francesco, *Le disgrazie di Burattino*, *Gli pensieri fallaci*, *La bizzaria di Pantalone*, *Zitella combattuta ovvero le disgrazie di Biscottino*, 1628; Mancinelli Gregorio, *Ridolfo deluso*, 1669, *Pietro*

Berliario e Angelina, Pulcinella re in sogno, Le novantanove disgrazie di Pulcinella, 1668; Perrucci Andrea, *Convitato di pietra*, 1678, *Lo schiavo di sua moglie*; Salvati Giovan Battista (il secondo Settecento), *Il Tesoro*, 1676, *La vignata, Trufaldino, medico volante*, 1672; Scala Flaminio, *Il finto marito*, 1619, *Teatro delle favole rappresentative*, 1611. Scaliggeri Camillo (musicista), *Il furto amoroso*, 1613, *I trastulli della villa*, 1617, *La fida fanciulla*, 1629; Tomadoni Simon, *Le nuove pazzie del Dottore*, 1689, *Le scioccherie di Gradellino*, 1689, *Pantalone, mercante fallito*, 1693, *Gli amori sfortunati di Pantalone*; Tomasini Alcorannio, *L'ostaria di Velletri ovvero zitella malenconica*; Trojano Massimo (il secondo Cinquecento), *Il primo canovaccio*, 1568-69; Verucci Virgilio, *La Ersilia*, 1611, *La moglie superba*, 1621, *Pulcinella, amante di Colombina*, 1629; Zannoni Atanasio (il secondo Settecento), *Generici brigheschi* (raccolta di commedie).

3. I personaggi fissi della Commedia dell'Arte rappresentati nelle pitture

Il vivo interesse degli artisti nei confronti della Commedia dell'Arte ha dato i suoi frutti poiché, il teatro dell'arte e la maschera hanno avuto un influsso sulle belle arti come il manierismo nella pittura e il barocco nell'architettura. Probabilmente i pittori preferivano questo tema a causa di una particolarità davvero provocatoria della figura del commediante: l'attore era sospeso tra due mondi – il finzionale ed il reale, quindi teatrale. La maschera rivelava da un lato l'artista creatore che inventa per via della fantasia artistica e, dall'altro, il profondo pensatore nonostante l'impressione di non reale, quindi falsità.

La maschera veniva raffigurata nei dipinti e i personaggi mascherati venivano rappresentati in tele gigantesche, anche enormi che decoravano palazzi, teatri oppure altri complessi architettonici barocchi. Questo legame tra l'arte teatrale e le arti visuali tradisce una vera tendenza iconoclastica che rendeva possibile tutta la novità artistica del fenomeno, facendo riflettere sui principi generatori dell'arte stessa e coinvolgendo la mente, sebbene la Chiesa – il simbolo dell'ordine politico, morale e anche artistico – fosse in disaccordo. I gusti artistici cambiarono e Arlecchino, Pulcinella, saltimbanchi, uomini di teatro, scene carnevalesche, maschere di fiori o di frutta e verdure diventarono i temi dei dipinti e delle tele laiche in tutta l'Europa durante il Seicento e il Settecento. Del resto anche oggi, soggetti come gli Arlecchini si ritrovano, per esempio, nella pittura romana di Corneliu Baba, Ștefan Luchian e Iosif Ișer oppure dei pittori giovani contemporanei (Crenguța Macarie, Vasile Popescu, Cătălin Chifan).

Nelle pagine seguenti analizzeremo le maschere e i personaggi della Commedia dell'Arte raffigurati nelle pitture di quattro artisti manieristi: Giuseppe Arcimboldo (che visse nel Cinquecento) e Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo (la dinastia pittorica vissuta nel Seicento e nel primo Settecento) che abbiamo scelto per la vivacità, la teatralità e la simbolistica delle maschere dipinte.

4. L'allegoria, il grottesco e la maschera nelle tele di Arcimboldo. Gli elementi teatrali e drammatici

Formuliamo l'ipotesi che il manierismo di Arcimboldo sia un'allegoria particolare e una maschera grottesca e drammatica costruita con elementi naturali. Questo contrasto lo riscontriamo anche nelle forme drammatiche e teatrali della Commedia dell'Arte ad esso contemporanea. Faremo alcune considerazioni sui dipinti intitolati *Arlecchino*, *Bibliotecario*, *Avvocato*, *Giardiniere*, *Rodolfo II in veste di Vertunno*, *Le Quattro stagioni*, presenti negli allegati. Crediamo, inoltre, che il ritratto di Arcimboldo sia curioso e provocatorio, perché fatto di fiori, di frutta, di foglie, di verdura, di oggetti, di cibo, di fiamme vivaci. Un'eccezione è costituita dal ritratto di Arlecchino, composto da elementi umani: torsi, braccia, gambe nudi (alcuni esposti oscenamente). Ci sembra che il pittore cerchi qui un effetto drammatico che va al di là delle sensuali parti del corpo dipinte con colori diversi (sono preferiti il rosso, il bianco e il nero, con tonalità di arancio e, sorprendentemente, di verde). Qui potrebbe sembrare che si tratti di un allegro misto tra immaginazione e fantasia che pende spunto da un costume di Arlecchino dell'arte teatrale, o da un cappello da carnevale, ma in realtà si tratta di un viso triste che compone una figura dolorosa. Si tratta del paradosso del clown triste, nonostante il suo volto divertente. I suoi occhi (le finestre dell'anima) sono raffigurati da corpi bianchi (simbolo di purezza) e l'iride da donne scure. La maschera di Arlecchino è in realtà gioviale, ma sgraziata e pensierosa, posta su un volto che interpreta una parte nel teatro reale a Praga (dove il pittore Arcimboldo si trovava quando ha dipinto questa tela) oppure sulla scena della vita. L'immagine disarmonica della faccia umana e la sensualità accentuata e oscena producono un effetto drammatico e la maschera può ricondurci con il pensiero alla metafora dell'artista (pittore o drammaturgo) e la solitudine della sua arte.

Nello studio originale di Rosario Assunto (1986: 78-86) sul paesaggio come oggetto estetico, troviamo che la riconciliazione tra uomo e natura viene celebrata fin dai tempi antichi nel mito di Orfeo. Su questa linea estetica egli propone tre tipi di orizzonti in pittura, a seconda degli agenti:

• Orpheus – orizzonte definito da *homo contemplativus* (agente) e *contemplatio, -onis* (azione). L'uomo / artista è libero dall'utilità dell'arte. La natura diventa oggetto di contemplazione estetica.

• Prometeo – orizzonte definito da *homo faber* (agente) e *praxis* (azione). L'uomo / artista produce l'arte con finalità utilitaristiche. Niente ha valore in sé, ma l'uomo è libero di dominare e trasformare la natura, anche di distruggerla come oggetto di contemplazione estetica.

• Narcissus – orizzonte definito da *homo contentus* (agente) e *ipsum amaro* (azione). L'uomo / artista è libero di auto contemplarsi, come uomo solo nell'universo, che ammira la propria esistenza.

Abbiamo adottato come premessa questa classificazione in cui troviamo ragioni sufficienti per inquadrare la tela allegorica del *Bibliotecario* nell'orizzonte di Orfeo. Le forme particolari (un busto fatto di libri con un libro in mano), i colori (grigio scuro, blu scuro, giallo e ocra, poi due macchie nere) e la consapevolezza dell'impossibilità del sapere assoluto definiscono il Cavaliere del Libro – il *Bibliotecario*. Depositario e lettore del tesoro scritto dell'umanità, il *Bibliotecario* di Arcimboldo è, allegoricamente parlando, un *homo contemplativus* della sua epoca. Il ritratto orribile dell'*Avvocato* è inquadrabile nell'orizzonte di Prometeo e il dipinto dell'enfatico *Rodolfo II* nell'orizzonte di Narcissus. Insolito, ma altrettanto spettacolare, è l'*Avvocato* che venne sottoscritto al *praxis* i cui effetti immediati sono lo stomaco gigantesco, riempito di carne, di pollo fritto e di pesce (che compongono ironicamente la bocca e il viso), una pelliccia costosa e la gilda come segno di autoritario esercizio del potere. Due *codex* di legge sostengono il suo corpo. Sorprendono la bruttezza del ritratto e la mancanza delle braccia (sono tracciate appena sotto le maniche della pelliccia), che mostrano la rappresentazione grottesca e ironica di questa categoria di persone (è forse un modo indiretto di Arcimboldo di mostrare la sua mancanza di cordialità nei confronti di questa professione). È il suo modo di dire ai suoi contemporanei che probabilmente ha avuto delle esperienze negative con questa categoria di *homo faber*. La Commedia dell'Arte ha facilmente individuato questo tipo realistico di giudice, Il Dottore, in tutte le sue forme particolari: avvocato, notaio, ecc. Nei testi letterari del Seicento questo personaggio è sempre un calcolatore, senz'anima, pieno di soldi, ma infelice; grasso, ma malato; non troppo intelligente, ma avido; vile e pericoloso.

Nella storia della Casa d'Asburgo, l'imperatore Rodolfo II non è una figura storica riconosciuta per il suo coraggio. Non ha fatto riforme economiche e non godeva dell'apprezzamento dei sudditi. Egli è rappresentato da Arcimboldo nelle vesti di Vertunno, con la faccia composta di frutta e con la corona di verdure. Queste definiscono il capo e l'armatura di guerra di Rodolfo II e contribuiscono all'aspetto grottesco del ritratto del re raffigurato con l'intelligenza da vegetale (nel mezzo della sua fronte compare una lattuga!). C'è un rapporto contrastante tra l'autorità dell'imperatore Rodolfo II (riconosciuta in tutta l'Europa dominata allora dalla dinastia degli Asburgo) e questi prodotti agricoli di stagione, cosparsi di colori diversi, deperibili e digeribili su cui il pittore ha aggiunto una ghirlanda di fiori rappresentando allegoricamente *La Fascia Imperiale*.

Il linguaggio simbolico dei fiori serviva a raffigurare la pazzia del re (i carciofi sono un noto simbolo della follia durante il periodo medioevale e anche dopo). Dal punto di vista cromatico, la tela sorprende per l'armonia dello spettro giallo e dorato; i colori freddi sono soltanto quelli dello spettro del verde. Questo ritratto di Rodolfo II è l'allegoria di un re piegato verso la contemplazione di sé, dunque narcisistico. Le forme rotonde delle verdure e le curve allungate danno l'impressione di volume: la figura del re è rappresentata di fronte, a differenza del ritratto *Estate*, composto dalla stessa varietà di frutta e verdura (che sembra infinita) in cui viene raffigurato di profilo.

Il dipinto *Il Giardiniere*, 1590, è stato realizzato nello stesso spirito allegorico de *Il Cuoco*, cioè una figura da vedere in due modi: verdure in una fruttiera o immagine di chi ha coltivato le verdure. L'idea è originale e di grande impatto per il suo tempo e il dipinto è carico di simboli allegorici: compare anche una maschera di un giardiniere. Il principio di costruzione è simile anche nel caso della maschera del cuoco o del bibliotecario. Il ritratto è composto da tre parti: i cappelli o la fruttiera, il viso o le verdure e la barba a foglia. Dal punto di vista compositivo, l'attenzione è focalizzata sulla diagonale verso il basso (se guardiamo il giardiniere), ma verso l'alto (se guardiamo le verdure). Illuminata da sinistra, l'immagine del giardiniere piace e delizia l'occhio con un contrasto cromatico tra i colori complementari verde scuro e rosso scuro.

Le *Quattro Stagioni* come ritratti-maschere invitano a pensare allegoricamente alle quattro età dell'uomo. L'armonia, la grazia, il grottesco, la delicatezza sublime, l'allegria, la tristezza sono alcuni contrasti che sono costruiti tramite i personaggi simbolici componenti i quadri. Attraverso

questi, il pittore cerca un effetto drammatico, accuratamente studiato, con l'impatto evidente sia sull'uomo in età corrispondente all'autunno o all'inverno, sia sull'uomo che si trova nell'estate o nella primavera della sua vita. Lo spettatore viene sensibilizzato ai limiti della condizione umana attraverso queste tele. Ci sono infatti quattro maschere sulla scena della vita, come sulla scena della Commedia dell'Arte. Nel museo di Louvre (dove si trovano le varianti degli anni 1573-1575) sono presentate in coppia, simmetrica e in opposizione, l'Autunno e l'Inverno non si guardano in faccia (disposte sotto); anche l'Estate e la Primavera fanno la stessa cosa (disposte sopra), ma sono in opposizione, l'estate con l'inverno, e la primavera con l'autunno (nel senso che l'esperienza della vita si ottiene a partire dalla giovane e cresce con la maturità). Da un altro punto di vista, questi quadrati sono disposti uno dietro all'altro perché un'età può ignorare l'altra o viceversa. La prima serie delle *Quattro Stagioni* (1562-1563) è stata commissionata dall'imperatore Massimiliano II per il suo gabinetto di curiosità, mentre la seconda serie (1573-1575) è stata regalata dall'Imperatore al principe luterano Augusto di Sassonia. Con quest'ultimo, il re firmò un trattato politico e religioso contro i turchi. Protestanti e cattolici dell'impero dovevano vivere in pace, perciò i dipinti di Arcimboldo hanno avuto un ruolo diplomatico in questo contesto storico.

Inverno, caput Anni. Nella tradizione precristiana dei Romani la prima stagione dell'anno era l'inverno; perciò, la serie di Arcimboldo comincia con il quadro dell'Inverno. Inoltre, la parola *caput* significa capo, comandante, dunque, attraverso, l'utilizzo di essa Massimiliano voleva affermare che era lui il capo dell'Impero. È un sottile messaggio diplomatico inviato ad Augusto di Sassonia, il protestante. Un tronco nodoso raffigura il profilo di una persona vecchissima e attempata, con rughe profonde. Alcune radici corte e rare rappresentano il mento barbuto, la bocca senza denti viene raffigurata da un fungo parassitario, l'occhio è una cavità vuota. I capelli sono composti da radici secche ricoperte di edera, simbolo della fedeltà. Dominano qui i colori freddi, soltanto le immagini di un limone e di un arancio (ricordi nostalgici dell'Italia, luogo natio di Arcimboldo) conferiscono al ritratto una macchia di colore: questo quadrato tutto intero è l'allegoria della vecchiaia avanzata e, perciò, è una maschera rappresentante un personaggio anziano (di ridotte forze fisiche e mentali). Forse il *Dottor Graziano* oppure *Pantalone* della Commedia dell'Arte contemporanea ad Arcimboldo sarebbero da paragonare ai quadri in questione.

La Primavera è l'immagine femminile, unica della serie. Essa contempla con superiorità l'Inverno e l'Estate con le quali si trova faccia a faccia. Composto come un'allegoria della rinascita della natura, della femminilità e della procreazione, il quadro è un dipinto fatto di vari fiori, ognuno con il suo linguaggio (un dettaglio: il giglio sui capelli è un'allusione alla pretesa degli Asburgo di discendere da Ercole). La collana è fatta di fiori bianchi, invece il vestito da *promenade* – su misura per un festival di fiori primaverili – è tessuto con le foglie. Sulla spalla della Primavera si distingue un cavolo, ortaggio comune nell'Austria di quell'epoca. Un'iride decora il corpetto. Il potere, la felicità, la grazia, la delicatezza caricano dal punto di vista emozionale il ritratto che è stato creato per rappresentare la dinastia imperiale degli Asburgo. Questa giovane e bella donna, dinamica e ammirata, sicura di sé, vestita per un carnevale o per una festa, la *Primavera*, può rappresentare *Colombina* (la maschera della Commedia dell'Arte) oppure *Arlecchina*, *Corralina*, la servetta “strapiena” di vita dell'Arte teatrale.

L'Estate ha una composizione contrastante: viso e capelli sono fatti di foglie, grano, verdure e frutta di stagione; poi il maglione (un dettaglio: la spiga è intrecciata in modo da mostrare il nome dell'artista e l'anno del dipinto) è fatto di grano raccolto. L'Estate è l'immagine dell'età matura, ma c'è da notare la totale assenza di fiori. L'illuminazione del quadrato viene fatta da dietro rispetto al personaggio che è mostrato di profilo; dal punto di vista cromatico, piace all'occhio l'armonia tra colori caldi: giallo, marrone, ocre e rosso. I dettagli che tradiscono una forte carica emotiva sono il sorriso triste (rappresentato da un baccello di piselli socchiusi) e i carciofi, simbolo di alienazione. Le maschere della Commedia dell'Arte che possiamo associare a quest'opera sono: *Pulcinella* o *Corviello*.

L'Autunno è un re sfortunato a causa dell'età, un re dell'abbondanza fatta di frutta, verdura e strumenti per fare il mosto. Grappoli pesanti compongono i capelli, mentre le spalle sono coperte da un barile come Mantello reale (un dettaglio importante è l'edera che raccoglie le fasce del barile come accessorio decorativo o come un accappatoio). Il viso del re attempato viene illuminato di fronte dall'ovest, come se la luce o la sua vita fossero al tramonto; pertanto, lui sa che la sua fine non è così lontana, perciò non è molto felice. Progettato in una scatola con fiori secchi, il quadro tiene nascosto il simbolo della decadenza e unisce in un'armonia i colori caldi dello spettro rosso e giallo che contrasta con lo sfondo scuro. Questo personaggio è un re solitario segnato dal tramonto della vita e fa ricordare un altro vecchio della Commedia dell'Arte: il *Capitan Spaventa*.

Come conclusione a queste considerazioni sui ritratti dipinti da Arcimboldo, ci sembra opportuno applicare il principio *ut pictura poesis*, nel senso che noi vediamo in Arcimboldo e nella pittura manieristica, contemporanea alla Commedia dell'Arte, una rappresentazione delle maschere teatrali che comparivano sulla scena. Se per Arcimboldo i fiori, la frutta, le foglie, la verdura, gli oggetti, il cibo, gli uccelli, i pesci e i torsi umani sono strumenti visivi necessari per la costruzione di forme approfondite dei personaggi mascherati, allora *l'Avvocato*, *le Quattro Stagioni*, *Arlecchino*, *il Giardiniere*, *Rodolfo II*, *il Bibliotecario*, ecc. sono allegorie teatrali e carnevalesche. Passiamo quindi dai dipinti di Arcimboldo ai personaggi e alle maschere della Commedia dell'Arte.

4.1. Considerazioni sui personaggi mascherati e sui saltimbanchi nelle tele della famiglia Tiepolo

Questi artisti osservavano la società a loro contemporanea per poi denunciare, attraverso le loro opere, tutti i vizi e le corruzioni morali che la caratterizzavano. Le luci e i colori sono un trionfo nell'arte del Settecento (Mihăilescu 2002: 35-39). Questo tipo di pittura è spesso molto monumentale, celebrativa e utilizza soprattutto soggetti storici, mitologici, allegorici o dei personaggi mascherati. Nelle sale di rappresentanza troviamo ancora oggi grandiosi decorazioni fatte ad affresco come quelle realizzate dall'artista veneziano Giambattista Tiepolo (1696-1770). La teatralità e le composizioni scenografiche sono sottolineate dalla scioltezza del disegno e dalla luminosità dei colori pastello. I soggetti preferiti dagli artisti sono spesso carnevali, feste, grandi balli in maschera o clandestini incontri d'amore.

I Tiepolo mostravano un piacere particolare nel dipingere i personaggi delle maschere veneziane durante i carnevali. Come altre professioni sociali, il lavoro del pittore professionista nasce come mestiere. Le trasformazioni della società hanno permesso uno sviluppo di questo tipo e spesso i loro protagonisti sono rappresentati nelle tele. Il gesto teatrale e la luminosità scenica dominano la figura delle maschere disegnate negli affreschi. L'arte di Tiepolo si basa sull'esperienza pittorica di Paolo Veronese, Piazzetta, Sebastiano Ricci (Cios 1995: 235). Nel 1733 Antonio Maria Zanetti il Giovane scrive di Giambattista Tiepolo: “[...] suo distinto pregio è il pronto carattere d'inventare e inventando di distinguere e risolvere ad uno stesso tempo quantità di figure con novità di ritrovati, con molteplicità e ottima disposizione di attrecchi e altro; unendo a ciò una esatta intelligenza di chiaroscuro ed una lucidissima vaghezza.” (Grünfeld 2002: 243)

Claude Frontisi (2004: 134) evidenzia che ogni membro della dinastia Tiepolo fu un “ottimo tecnico della prospettiva, ma andò oltre il limite che essa può offrire usando mirabilmente i rapporti cromatici e luminosi. Le sue rappresentazioni sono mitologiche, carnevalesche e storico-religiose, ricche di figure e di colori in continuo movimento per cui i colori dà un effetto generale di luce assoluta e radiante, come quei dischi con i colori dello spettro solare che, girando, danno il bianco.” Frontisi rileva (135) che “il Tiepolo dà alle sue composizioni un effetto drammatico di tipo teatrale” ed in effetti l’atteggiamento di molti personaggi e la composizione delle scene di molti suoi affreschi richiamano il sentimentalismo rappresentato nel melodramma settecentesco (Pietro Metastasio) oppure il costume carnevalesco raffigurato nella Commedia dell’Arte.

Negli affreschi sui personaggi di Pulcinella la partizione spaziale della tela funge da sostegno della cornice reale creando l’illusione della continuità tra spazio dipinto e spazio reale, nel soffitto c’è la scena teatrale che interviene a fermare il movimento e i venti che ritornano a soffiare. La tela *Saltimbanchi e Pulcinella* di Giandomenico Tiepolo è strutturata in modo che i cinque personaggi principali siano disposti come su un proscenio mentre la folla, in fondo, è disposta come il pubblico a teatro. Nella tela *La cucina de Pulcinella* di Giambattista Tiepolo, la narrazione si fa più episodica e tratta il tema in tono più intimo e sentimentale, forse a causa dell’influenza del figlio Giandomenico. Altre tele rievocano l’epopea d’amore, un soggetto antico e moderno, attraverso bellissime scene amoroze.

Nel Palazzo Labia a Venezia il salone da ballo è affrescato con le storie di Antonio e Cleopatra, con la quadratura di Gerolamo Mengozzi Colonna. Le maschere di carnevale si integrano perfettamente con gli episodi narrativi antichi, dove personaggi sontuosamente vestiti assumono pose teatralmente eloquenti.

I Tiepolo hanno dipinto il teatro occidentale, la storia che lega l’antico al moderno, il teatro e il pensiero al grande Rinascimento italiano, in un gioco di specchi e di imitazioni. La loro pittura cattura così un momento della memoria collettiva, lo schema dell’universo sociale contemporaneo, con i suoi personaggi-chiave dell’epica, le maschere, la storia immaginaria della scena che unifica i tempi (Antico e Moderno) attraverso le gesta degli eroi e dei personaggi mascherati che si raccolgono dialogando su un teatro virtuale.

5. Conclusioni

Alla fine della nostra indagine, tre sono le conclusioni che vorremo evidenziare.

Prima. Nella sua lunga vita, la Commedia dell'Arte ha avuto forme e orientamenti diversi, sia in rapporto alle diverse aree culturali (le compagnie erano a distanza l'uno dall'altro: Lombardia, Veneto, Napoli, ecc.), sia in rapporto ai diversi livelli sociali. In un mondo ossessionato dall'illusione, dalla dissimulazione, dalla scena, dal gioco del nascondere, la Commedia dell'Arte rappresentava una teatralità pericolosa: completamente profana, lo spazio per esperienze di questo tipo non è controllabile dalla parola e dall'ordine sociale e religioso. La Chiesa non è riuscita ad estirpare questo genere di spettacolo, ma solo a moderarlo socialmente. Come? Gli attori, i musicisti, le compagnie teatrali hanno dovuto subire censure e repressioni e furono tenuti ai margini della società e condannati ad essere sepolti in terra sconosciuta.

L'illusione romantica che il teatro dell'Arte si fondasse su una totale improvvisazione è contraddetta dalla raffinata tecnica dei teatranti, dai repertori pervenuti di lazzi, di tirate, di battute utilizzabili in situazioni ricorrenti. Indubitabile è la loro capacità di intuire la qualità e gli umori del pubblico. Le trame di argomento didascalico riflettono il modo istintivo, tipico dei ceti inferiori, di concepire l'esistenza e i rapporti sociali: padroni avari, derubati e bastonati da servi astuti, saccenti dotti burlati e scherniti, imprese amorose andate in porto, ecc. I canovacci sono tratti con libertà dal repertorio classico e contemporaneo.

Secunda. I punti forza del teatro dell'arte stavano nel suo carattere effimero, nella immediatezza della sua presenza sulla scena. In questo senso, Giulio Ferroni (2008: 290) parla della Commedia dell'Arte come di "una civiltà teatrale", che ha dato frutti in campi disparati, contribuendo al rinnovamento dei teatri nazionali: in Francia, per esempio, la Comédie Italienne serve da modello alla Comédie Française. Al serbatoio della Commedia dell'Arte attinse per ben due secoli il teatro europeo, in misura minore in Spagna o in Inghilterra, rispetto alla Francia dove Scaramuccia (l'attore Tiberio Fiorilli) fu maestro di Molière e anche i suoi avversari (come Goldoni) gli dovettero molto.

Tertia. Le maschere e i personaggi mascherati vennero dipinti da artisti contemporanei alla Commedia dell'Arte sulle pareti di palazzi e di palazzetti privati, nei teatri barocchi, sulle tele commissionate da varie famiglie aristocratiche di quell'epoca. Questo legame tra l'arte teatrale e le arti visive tradisce una tendenza iconoclastica che contribuisce alla comparsa di numerose novità artistiche, riflettendosi nei principi generatori dell'arte stessa e rivolgendosi principalmente alla mente. I gusti artistici

cambiano ed Arlecchino e Pulcinella, i saltimbanchi, gli uomini di teatro, le scene carnevalesche, le maschere di fiori o di frutta e verdure diventeranno soggetti di dipinti e di quadri laici in tutta l'Europa durante il Seicento e il Settecento.

Bibliografia:

Testi di riferimento

- Evaristo, Gherardi 1994, 1996: *Le Théâtre Italien*, 2 Volumes, Recueil De Textes Établis, Présentés Et Annotés Par Charles Mazouer, Paris, Société Des Temps Modernes.
- Mărculescu, Olga 1984 (Traducere, Antologie, Prefață, Note): *Commedia Dell'arte*, București, Univers.

Sulla Commedia dell'Arte e sul teatro

- Alonge, Roberto 2004: *Goldoni: della Commedia dell'Arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti.
- Bărbuță, Margareta 1984: *Demnitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, colecția Masca.
- Bonora, E. (a cura di) 1977: *Dizionario della letteratura italiana. Gli autori. I movimenti. I personaggi. Le opere, vol. I: A-M*, Rizzoli Editore, collezioni Dizionari Rizzoli.
- Bourqui, Claude 2011: *La Commedia dell'Arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin.
- Budriesi, Aldo 1988: *Letteratura: forme e modelli, vol 2: Dal Cinquecento all Settecento*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- Chirilă, Mona 2010: *Figuri centrale în Commedia dell'Arte*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene.
- Gelli, Pierro (a cura di) 1978: *Enciclopedia dello spettacolo: cinema, teatro*, Milano, Garzanti.
- Farina, Giulia 2006: *Enciclopedia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti.
- Ferroni, Giulio 2008: *Storia della letteratura italiana, vol 2: Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi.
- Martin, Serge 2003: *Le fou, roi des théâtres. Et voyage dans la Commedia dell'Arte*, Saint Jean de Vedas l'Entretiens.
- Mașek, Victor Ernest 1986: *Arta de a fi spectator : contribuții la estetica recepțării*, București, Meridiane.

RAMONA MALIȚA

- Moureau, François 1992: *Présence d'Arlequin sous Louis XIV : de Ghérardi à Watteau*, Paris, Kliensieck.
- Pandolfi, Vito 1968: *Histoire du théâtre. Ite volume : Commedia dell'Arte. Théâtre religieux, classicisme*, Théâtre Kabuki, Verviers Gérard et Co.
- Reanto, Danilo 1991: *Les masques de Venise*, traduit de l'italien par Denis Armand Canal, Paris, Herscher.
- Runcan, Miruna 2011: *Signore misterioso: o anatomie a spectatorului*, București, Unitext.
- Tessari, Roberto 2012 (prima edizione 1993): *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Editori Laterza, collezione Biblioteca Universale.
- Tessari, Roberto 1969: *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, Firenze.

Sull'arte europea

- Assunto, Rosario 1986: *Peisajul și estetica. Vol. II: Artă, critică și filosofie*, traducere de Olga Mărculescu, prefață de Dan Grigorescu, postfață de Vittorio Stella, București, Meridiane.
- CIOS, Irina, DEMETRESCU, Călin, DENE, Viorica, POPESCU, Mircea (coord.) 1995-1998: *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice*, vol.1: A-M, București, Meridiane.
- FLOREA, Vasile, SZÉKELY, Gheorghe 2002: *Dicționar de artă universală*, București, Litera Internațional, Chișinău, Litera.
- FRONTISI, Claude 2004: *Istoria vizuală a artei*, Editura RAO, București.
- GRÜNFELD, Iosif 2002: *Dicționar de artă*, Timișoara, Eurostampa.
- MIHĂILESCU, Călin-Andrei 2002: *Renaștere, manierism, baroc*, București, Curtea Veche.

ALLEGATI



Arcimboldo, *Il Bibliotecario*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Le Quattro stagioni*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *L'Avvocato*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Rodolfo II come Vertumno*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Arcimboldo, *Il Giardiniere*
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giambattista Tiepolo, *La cucina di Pulcinella*
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giambattista Tiepolo,
Saltimbanchi e Pulcinella
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo,
Pulcinella innamorato
<http://venividivici.us/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo, *Minuet con Pantalone*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>



Giandomenico Tiepolo, *Pulcinella e Arlecchino*
<http://venividivici.us/it/arte/architettura/il-kunsthistorisches-museum-di-vienna>