

ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

ARLECCHINO E PULCINELLA NEL CORTEO DIONISIACO. Tracce di orfismo nel teatro delle maschere italiane.

Alessandra Vannucci
Direção Teatral da UFRJ

RIASSUNTO: Le cosmogonie antiche alimentano l'immaginario popolare attraverso i secoli. Così, possiamo associare al mito tragico dello smembramento e ritorno di Dioniso a riti propiziatori legati al culto della fertilità vegetale e al ciclo delle stagioni agricole. Come altri personaggi mascherati nella pratica spettacolare dei Comici dell'Arte (sec. XVI), Arlecchino richiama figure psicopompe, ovvero in transito tra regno infero e regno superiore, come il re degli elfi Herl Koning (una delle possibili etimologie del nome) che guida il corteo delle anime nella mitologia nordica e lo stesso Dioniso, istigatore della mania carnevalesca. Arlecchino non solo testimonia la sua derivazione infernale nel resto di corno che porta in testa, ma evoca un anteriore stato vegetale nelle toppe che tingono il suo saio (inizialmente bianco come quello del suo compare Pulcinella) di colori primaverili. La maschera è dunque residuo (satirico, nella tradizione italiana) di un sapere ancestrale che comprende il rapporto tra vita e morte come un ciclo di eterno ritorno che pare rifuggire le disposizioni della divina provvidenza.

PAROLE-CHIAVE: Teatro di maschera; mitologia.

RESUMO: As antigas cosmogonias alimentam o imaginário popular através dos séculos. Assim, podemos associar o mito trágico do esquarteramento e retorno de Dionísio a ritos propiciatórios ligados ao culto da fertilidade vegetal e ao ciclo das estações agrícolas. Como outras personagens mascaradas nos espetáculos da *Commedia dell'Arte* (século XVI), Arlequim lembra figuras psicopompas, ou seja, em trânsito entre o reino inferior e o reino superior, como o rei dos elfos Herl Koning (uma das possíveis etimologias do nome) que guia a procissão de almas na mitologia nórdica e o próprio Dionísio, instigador da mania carnavalesca. Arlequim não só testemunha sua derivação infernal no resto de chifre que tem na cabeça, mas também evoca um estado vegetal anterior nas manchas que tingem seu hábito (inicialmente branco como o de seu companheiro Polichinelo) de cores primaveris. A máscara é, portanto, um residuo (satírico, na tradição italiana) de um saber ancestral que inclui a relação entre vida e morte como um ciclo de eterno retorno que parece afastar as disposições da divina providência.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de maschera; mitologia.

Qualche anno fa ho allestito uno spettacolo dall'avvincente titolo *Arlecchino all'inferno*.¹ Sulla strada per l'altro mondo, il nostro era stato preceduto da degni

¹ Con Enrico Bonavera, regia di Alessandra Vannucci, testo di Siro Ferrone, maschere di Donato Sartori. Coproduzione Mantova Teatro, Festival di Castel dei Mondi & Biennale di Venezia. Premio Arlecchino d'oro (2006). Presentato al Teatro Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, nell'ambito della mostra "A maschera teatral na arte dos Sartori" (2008).

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

personaggi come Gilgamesh, Orfeo, Eracle e Odisseo, Enea, Dante (il personaggio), Gesù Cristo (spirato e risorto) e, unico tra le maschere italiane, il fantasmagorico Pulcinella. La discesa agli inferi, da cui in teoria l'essere vivente non torna, è un percorso iniziatico appaltato ad eroi, poeti, profeti e amanti; più di rado ad un antieroe furbastro e pasticcione, come il nostro. La possibilità di fare ritorno al mondo dei vivi e raccontare il viaggio, o rappresentarlo, esprime un bisogno ancestrale e soddisfa la domanda che tutti si fanno: cosa c'è oltre? Dove son finiti quelli partiti prima di me e dove andrò a finire io? Tutto finisce con il disfacimento del corpo oppure esiste una giornata dell'anima? E caso l'anima persista dopo la fine del corpo, dove va a stare? Questo si chiedeva terrorizzato il nostro Arlecchino fin dalle prime battute dello spettacolo, quando, accortosi che il suo sforzo di defecare non produceva più alcuna "merda", ne deduceva d'esser morto e abordava il pubblico: "e vu? seu vivi o seu morti?"² Pur essendo espressione di un'attività considerata vile, la merda è uno strumento filosofico: una micro-esperienza di transustanziazione quotidiana giacché qualcosa di noi deperisce, viene espulsa, cade a terra, marcisce e si trasforma. È una umile morte (sarà un caso, ma la radice sanscrita della parola è *mrta*, la stessa di "morte")

Forse, crede Arlecchino involontariamente divenuto filosofo, l'anima interrata va ad abitare altri corpi. Forse, come insegnava lo sciamano Empedocle dieci secoli prima, la morte non esiste se non come "mescita e mutazione e riunificazione di elementi, che dagli umani vien detta origine"³ (frammento 8DK). Empedocle fu uno dei più venerati saggi dell'antichità, medico e mago; il suo insegnamento penetrò tanto nella cultura popolare che una delle leggende riguardanti la sua fine tendeva a smentire la morte come fine. Si dice, infatti, che, vecchissimo, fu rapito da un carro che sparì nell'Etna in eruzione; e il vulcano ne ributtò indietro il sandalo avvolto dalle fiamme, eppure intatto. La risposta del vulcano è in linea con la tradizione sapienziale che dall'antichissima India passò da una parte ai buddisti e dall'altra ai greci, come Pitagora, Empedocle, Platone e giunse al Medioevo ancor più esoterica; secondo quella tradizione, la dottrina

² La scena, conosciuta come il "lazzo del cagher", ricorre nei canovacci che costituiscono il repertorio di Arlecchino, così come la situazione generica del viaggio di Arlecchino agli inferi. Esiste una enorme bibliografia a riguardo dei repertori e delle modalità creative della Commedia dell'Arte. Rimando a FERRONE (2016), ZORZI (1990), TAVIANI (1969), TESSARI (1981).

³ Tutte le traduzioni da Empedocle sono di Alessandra Vannucci e Fernando Santoro; il nostro studio (con traduzioni mirate e parziali) si destinava a comporre il testo dello spettacolo *Katharmoi*, presentato al teatro Municipale di Sambuca durante la I Dionisiaca (13-15.9.2018), con mia regia.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

di Empedocle riguardante il transito dell'anima (*metempsicosi*, una parola formata dalle particelle *meté* + *en* + *psichè* ovvero tra + dentro + anima) sconfessa il tempo progressivo ed il concetto di morte come termine ed afferma, al contrario, il tempo come un ciclo ove la morte è passaggio, metamorfosi e ritorno. Così anche il nostro Arlecchino, spedito a forza nell'aldilà, per certi motivi da lui non voluti, che spiegheremo più avanti, alla fine dello spettacolo rientrava dagli inferi profondamente trasformato.



(fig. 1) Enrico Bonavera come Arlecchino.

Cerchiamo di capire meglio quel che Empedocle insegnava ai suoi concittadini di Akragas (cioè la siciliana città di Agrigento). L'anima dello sciamano (il suo *daimon*) piegata dalla necessità (*ananke*) a esser confinata nel corpo, si riscatta quando il corpo muore ed essa, purificata dalla fiamma, è rigettata sulla terra. La morte ha il compito di espiare un debito originario e perciò si ripete come origine, al ritmo d'innunerevoli reincarnazioni in diverse nature, cercando di approssimarsi a uno stato di *armonia* che Empedocle raffigura come uno "sfero rotolante amoroso di avvolgente solitudine" (28DK). Questo transito dell'anima tra uno e molteplice, molteplice e uno, compie il ciclo perpetuo (un eterno ritorno) che è suo destino. Dice Empedocle (frammento 112DK) che non è facendo offerte agli dei e affidandosi ai vaticini dei sacerdoti che promettono miracoli celesti che l'anima compie il suo destino ma, al contrario,

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

gettandosi nel pieno dell'esistenza terrestre, incarnata e politica e finalmente, gettandosi nella morte. La figura rotolante dello "sfero" da cui l'anima si parte e al quale si riunisce mi ricorda il tondo crogiuolo del vulcano in cui Empedocle (leggenda vuole) gettò il suo corpo mortale. Per giungere all'amorosa armonia bisogna passare attraverso il fuoco, la "discordia delle membra, la contesa che consuma" (28DK); *eros* e *thanatos* sono due facce della stessa moneta: non c'è unione se non c'è conflitto come non c'è gioia senza attrito, né vita senza morte.

L'insegnamento empedocleo suggerisce d'intendere il tempo di vita come un'opportunità di esistenza in cui ciascuno fa esperienza di sé attraverso i sensi, diciamo che "s'insoggettisce", ovvero forma nel tempo quella miscela unica di memoria e comportamenti cui diamo nome di "carattere". Il carattere di una persona non è riducibile a un dato genetico, ma comprende una dinamica complessa di modi di vita. Pensiamo al processo dell'apprendimento umano che si realizza, fin dal primo istante di vita, come costruzione progressiva di una gigantesca rete neuronale, attraverso miliardi di minuscole sinapsi provocate dal flusso ininterrotto delle esperienze dei sensi: ogni individuo, incarnato in un corpo e gettato nel mondo sensibile, ha l'opportunità di divenire se stesso. Sembra perfetto il termine *ethos* che i greci usavano per intendere "carattere" ma la cui traduzione letterale potrebbe essere *seitá* (come propone Giorgio Agamben, nel breve saggio *Ontologia del gesto*) ovvero essenza o coscienza di sé. Ancora, il vocabolario greco proponeva almeno due termini per descrivere ciò che noi chiamiamo "vita" e almeno distingueva il dato biologico dell'essere in vita (*zoé*) dal dato biografico, sociale, politico del modo in cui ciascuno vive la propria vita (*bios*).⁴ Così pure distingueva il semplice fatto di esistere (*to zen*) confinato allo spazio domestico e ridotto ad attività imposte dalla mera sopravvivenza, come per esempio in condizione di schiavitù, da tutte le altre condizioni di vita libera e politicamente qualificata nello spazio pubblico (*to eu zen*). Le scelte che definiscono un modo di vita rispetto a un altro possono essere ascritte al carattere e descrivere il destino di un individuo (in un'epigrafe sulla tomba, a eterna memoria di quell'esistenza) solo quando questi agisce liberamente e coscientemente nella *polis*. Allora, la domanda posta dalla morte (cosa resta, cosa c'è dopo) ha a che vedere direttamente con la vita: si può scegliere una vita? Si può scegliere la vita che decidiamo di vivere?

⁴ L'interpretazione di Agamben è soggetta a critiche. Cfr. Derrida (2009, p. 391) che attribuisce alla *zoé* una categoria ontologica, di modo che non sarebbe possibile pensare una opposizione tra i due termini.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Nel pensiero moderno, la libertà e la coscienza di essere se stessi implica comprendere che ogni scelta genera conseguenze. Il soggetto del libero agire è responsabile del proprio modo di vita e imputabile delle colpe e dei meriti che ne derivano. Prima di ogni colpa definita come tale, esiste una legge che la sancisce cui segue una pena che la punisce; così come prima di ogni merito esiste una grazia che la premia. Dunque, la condizione di libertà può essere definita come libero arbitrio nel quadro più ampio di una primordiale condanna: una caduta, un peccato originale, di cui ogni vita è potenziale espiazione. Agamben propone (*Karman*, 2017) che questo nesso tra gesto, volontà e imputazione funzioni come dispositivo per molte civiltà umane e non solo per quella giudaico-cristiana. In sanscrito, una stessa radice (*krm*) sigilla l'unione tra i concetti di azione (*karma*) e di colpa (*krimen*, da cui il lat. *crimen*, cioè reato). Il buddismo spiega che, se in vita rispondiamo delle nostre azioni dinanzi alla legge, dopo la morte possiamo trovarci a risponderne ancora e ancora, in successive reincarnazioni che valgono come altrettante opportunità di espiazione. Empedocle, ricordiamolo, suggeriva che l'anima, soggiacendo all'esistenza incarnata per decreto di necessità (*ananké*), si realizzi come "carattere", ovvero come modo di vita in cui può essere vissuto tutto ciò che risultava non vissuto nel corso di precedenti esistenze. Diceva che ogni vita era "residuo di una lunghissima esistenza errante e lontana dalla beatitudine, rinascendo molte volte in molteplici forme, per trentamila anni, e di morte in morte attraversando i travagli e le vicende della vita" (frammento 115DK). Quest'idea che l'anima non possa vivere ma soltanto rivivere nel corpo è colta subito, nel pensiero occidentale, da Platone; una volta che l'anima è separata dal corpo, essa rivela l'arcano della sua natura ed esso è riconosciuto dalla divinità che distribuisce ricompense e castighi. Come avvenga questa distribuzione, Platone lo spiega ricorrendo al mito di Er (*Repubblica*, 614a-621d): il quale risuscitato dopo che il suo corpo era stato visto putrefatto, racconta ciò che ha potuto vedere nel mondo dei morti; e dichiara che dopo aver goduto la ricompensa o sofferto la pena della propria vita anteriore, ogni anima sceglie per sé il modello di vita in cui desidera reincarnarsi, avendo a disposizione ogni genere vivente possibile. Dopo aver scelto però, le anime attraversano la pianura di Lete e bevono le acque del fiume Amelete, dimenticando ogni cosa prima di rientrare nel mondo. Sembra quindi che, proprio come capita ad un attore sul palco, ogni percorso di incarnazione debba passare per un processo di ri/conoscimento di sé azione dopo azione, gesto dopo gesto, scena dopo scena, alla ricerca di qualcosa di

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

arcano (Stanislawski lo chiamerebbe il “superobbiettivo” del personaggio) che l’anima già sapeva. Secondo Agamben (2017, p. 50) “ad ogni essere umano è stato consegnato un segreto e la vita di ciascuno è il mistero che mette in scena questo arcano, che non si scioglie col tempo, ma diventa sempre più fitto fino a mostrarsi in ultimo per quello che è: un puro gesto”.

Visto il mio mestiere, m’interessa moltissimo investigare come si potrebbe compiere tale “messa in scena” dell’arcano come “puro gesto”. Agamben descrive il gesto come un terzo modo dell’attività umana, oltre al fare e all’agire. Considerando la derivazione delle nostre lingue neolatine, interessa la distinzione operata dal grammatico Varrone tra il fare [*facere*] qualcosa e l’agire [*agere*]: per esempio, il poeta “fa un dramma ma non lo agisce” mentre l’attore [*actor*] “agisce un dramma ma non lo fa”, distinguendo dunque il mezzo dal fine. Il gesto, invece, secondo quanto suggerisce Agamben, “non è un mezzo né un fine, è piuttosto l’esibizione di una mera medialità; il rendere visibile un mezzo come tale, nella sua emancipazione da ogni finalit ” (2018, p. 2). Giungendo al modo in cui l’arcano si mette in scena come puro gesto, Agamben suggerisce che esso esponga “la sensazione nella sensazione, il pensiero nel pensiero, la parola nella parola, l’azione nell’azione” ovvero che tale esposizione mentre “disattiva e rende inoperose le opere umane, [...] le apra ad un nuovo e possibile uso” (idem, p. 5). Non   difficile capire cosa intende, quando si pensa al modo di esposizione proprio dell’arte: nella pittura, ove il gesto non compie mai l’azione e l’oggetto   reso inoperante ma entrambi raffigurano il concetto di gesto e oggetto (come, per esempio, nei quadri di Magritte); o nella poesia, che espone la lingua privata della sua utilit  informativa, ma aperta a una infinita polisemia. Abbiamo detto sopra che il fare e l’agire sono ascrivibili alla volont  e dunque all’espressione di un determinato carattere in una determinata esistenza; mentre il gesto pare mantenersi pre-espressivo, pre-formale.   una potenza in potenza, che ancora non si definisce come atto o come fatto. Agamben suggerisce di osservare la pratica dell’attore in maschera.

Nel bellissimo *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (2016), Agamben cerca di catturare il senso arcano dei gesti tradizionalmente compiuti dalla maschera napoletana che i due pittori veneti Giambattista e Giandomenico Tiepolo (padre e figlio)

Vannucci, Alessandra
Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco



(fig. 2) Giandomenico Tiepolo, Frontespizio del Divertimento per li ragazzi.⁵

ritraggono in alcune serie di opere (disegni, acquarelli e affreschi [fig. 2])⁶. E trova caratteristiche filosofiche nel comportamento enigmatico di Pulcinella, se non addirittura l'essenza della filosofia; finendo per associare al personaggio un'ampia costellazione di significati. Prima di tornare ad Arlecchino e al mio spettacolo che lo spediva all'inferno, vorrei seguire la provocazione di Agamben e osservare l'ineffabile Pulcinella, sia attraverso i ritratti d'autore cui il libro fa riferimento e sia attraverso l'iconologia tradizionale e l'uso scenico.

L'iconologia pulcinellesca è in prevalenza gestuale; quasi non parla, come le antiche maschere "larvarie" della commedia atellana, pur essendo una mezza maschera sorta nel seicento in una compagnia di comici dell'Arte; ma la sua voce, tradizionalmente deformata da una pivetta posta sotto la maschera, si riduce ad uno stridente pigolio artificiale, decisamente non umano ed incomprensibile. Il corpo di

⁵ [<https://www.doppiozero.com/materiali/agamben-tra-i-pulcinella-del-tiepolo>]

⁶ Gli schizzi sciolti e gli acquarelli sono del padre Gianbattista, mentre il Divertimento per li ragazzi è un album illustrato con 104 tavole, opera del figlio Giandomenico (1797-1804, penna e inchiostro marrone su carta, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri). Giandomenico eseguì pure gli affreschi, tra il 1791 e il 1797 a Villa Zianigo, acquistata dal padre quarant'anni prima; successivamente furono staccati e spostati a Ca' Rezzonico, a Venezia dove si trovano attualmente.

Vannucci, Alessandra
Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Pulcinella è grasso, gobbo e costantemente impegnato a nutrirsi (mangiando gnocchi), pisciare e defecare (senza importarsi d'essere osservato, fig.3 – fig.4) e infine dormire.



Pucinella piscia (fig.3)



e defeca (fig.4)

Si diverte in tutti i modi possibili ma pare che non eserciti alcun mestiere: la sua esistenza è inoperosa, ossia non serve a niente e a nessuno, e indolente. Sembra una vita definita dai bisogni primari volti alla sopravvivenza di quel corpo deforme, privata di libertà e di coscienza, ovvero una vita priva di carattere e simile a quella animale. Non motivando nessi con dati intellegibili, ogni suo gesto si espone come mero dato empirico e dà l'impressione di sottrarsi al dispositivo etico che associa l'azione alle sue conseguenze siano esse di merito o di demerito. Pulcinella è totalmente inoperoso; la sua inconcludenza (involontaria come quella di Bartleby, lo scrivano inventato da Melville) costituisce, per Agamben, una politica sui generis, una politica in cui né i mezzi giustificano i fini né i fini giustificano i mezzi.

Osserviamo ancora la maschera: il volto è inespressivo, benché la tradizione moderna degli interpreti (Eduardo de Filippo, ma prima di lui il padre, Vincenzo Scarpetta) gli faccia acquisire una psicologia più complessa; non sembra triste, né

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

allegro. Ma come fa a essere così irresistibilmente comico? Oltre a non esprimersi correttamente, Pulcinella travisa sempre ciò che gli viene detto⁷. Risulta comico perché “mostrare nel linguaggio una impossibilità di comunicare e che questo faccia ridere è l’essenza della commedia” (Agamben, 2018, p. 23) però al tempo stesso risulta ambiguo, perché unisce riso e pianto in una comune essenza, identificabile nella satira che gli antichi consideravano un genere filosofico. Forse Pulcinella deriva dal personaggio semi-umano del Satiro dell’antica commedia; certamente c’è qualcosa di non umano in un personaggio che alcuni canovacci fanno nascere da un gigantesco uovo di tacchino e che rivela la sua origine gallinacea, oltre che per la voce stridente, pure nel nome (Pulcinella da *pulcino*, declinato al femminile). Per inciso, nel *Convivio* di Platone, Alcibiade paragona Socrate, il più saggio dei filosofi “al più brutto di tutti i sileni”, riferendosi a quel personaggio in maschera. Secondo Agamben, ciò indica che, dal punto di vista di Platone “il soggetto della filosofia non può essere umano” (2016, p. 41).

Tornando alla maschera, i due pittori cui il libro di Agamben fa riferimento la ritraggono spesso coinvolta in una specie di processione musicante e danzante di suoi simili, accompagnati da cani in piedi e vestiti e ragazze discinte, che ricorda un allegro e insolente corteo carnevalesco (fig. 5).



Pulcinella coro e tamorra (fig.5)

⁷ Questa sua debolezza linguistica è molto imitata da attori comici, senza maschera, dell’avanspettacolo italiano, come Totò e Massimo Troisi.

Vannucci, Alessandra
Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Viene subito in mente un corteo dionisiaco; ed il fatto che una delle etimologie della parola “tragedia” (*tragos* + *odé*, capro + canto) fa derivare il genere da uno sfrenato coro di satiri, ossia attori mascherati da caproni.⁸ Pare dunque che un antenato semi-umano di Pulcinella faccia capolino sulla scena primordiale del teatro, ben prima dell’eroe tragico. Quali sono le caratteristiche che Pulcinella mutua dalla scena tragica?

Nella *Poetica* (1450a, 14-20) Aristotele afferma che “senza azioni non potrebbe esservi tragedia, ma senza caratteri sì”; il che si dimostra facilmente pensando a quanto diventerebbe ridicola una Antigone che agisse come agisce solo perché è una attaccabrighe di carattere: la tragedia diventerebbe commedia (Agamben, 2016 p. 51). All’opposto, è il carattere che motiva azioni le cui conseguenze poco interessano nella commedia, come per esempio nel caso del Malato immaginario o dell’Avaro, i cui gesti possono apparire insensati e immorali quando dissociati dalla motivazione dominante del carattere dei protagonisti. Il carattere che le compie è in qualche modo liberato da ogni imputazione di responsabilità. Nei canovacci che costituiscono il repertorio delle maschere, e che si presentano come una sequenza di didascalie con scarsi dialoghi, appare talvolta l’indicazione di un’azione complessa detta *lazzo* (la cui etimologia rimette forse a un maccheronico *l* + *actio* oppure all’italiano *laccio* ovvero congiunzione); si tratta di un’azione che non sviluppa l’azione principale ma ne interrompe la sequenza narrativa senza produrre alcuna conseguenza sull’intreccio. Sembra essere la specialità di Pulcinella, il quale non può fare a meno di interrompere continuamente quel che sta accadendo, non perché lo vuole fare; ma per una sorta di meccanicità toccatagli in sorte; come un tic di cui egli sarà dunque innocente. Essendo involontario, perciò non imputabile, il suo gesto di interrompere fa ridere. Conclude Agamben che “l’idea che qualcosa sia irreparabilmente com’è, è comica” mentre “l’idea che qualcosa sia frutto di un errore nell’azione e che dev’essere punita è tragica” (2016, p.53).

Quindi la maschera di Pulcinella non solo discende dal satiro, come del teatro greco conserva il meccanismo d’interruzione che era operata dai partecipanti del coro quando si toglievano la maschera (nello stasimo detto *parabasi*) e, rivolgendosi direttamente agli spettatori, tornavano a essere (nello spazio fisico detto *orchestra*) il

⁸ Enciclopedia Treccani, voce “Tragedia” di Gennaro Perrotta e Mario Praz, consultata on line.

Vannucci, Alessandra
Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

coro com'era prima della costituzione dei generi: un allegro corteo danzante e cantante. I canovacci di Pulcinella sono una continua *parabasi*. In essi, l'interruzione non è una trasgressione che scompagina l'ordine della trama, poiché questa già di per sé è ridotta a un'esile serie di stereotipi; ma è l'unica politica possibile, l'unica cosa che gli interessa: trovare una via d'uscita. Pulcinella "non recita un dramma, l'ha già sempre interrotto, ne è sempre già uscito [...] uscito dalla scena, dalla storia, dalla fatua vicenda in cui si vorrebbe impiccarlo" (2016, p. 45). Ecco l'esposizione della potenza che disattiva e sospende qualsiasi fatto o azione, rendendo possibile un nuovo uso: nella messa in scena del gesto come mero gesto, di colpo appare qualcosa di arcano.

Che cosa significa la fuga perpetua di Pulcinella? Dove porta la sua via d'uscita?

Riguardando ancora la maschera, ha in verità l'aspetto di uno spettro col suo abito bianco come un sudario e la voce stridula che potrebbe emanare dall'oltretomba. Ucciderlo è inutile, perché risorge; le corde non lo strozzano e le fucilate non lo feriscono; non contento di entrare e uscire dagli inferi a piacimento, sosta per osservare il proprio sepolcro ove son incise le insegne: uno gnocco e la brocca di vino. Mi pare evidente (almeno nella iconologia scelta dal Tiepolo) il paragone con le insegne di Cristo anche perché, nel ciclo di affreschi, Pulcinella ha una sua scena di deposizione cui segue una scena di resurrezione (fig 6).



(fig. 6) Tiepolo, op. cit., Deposizione e resurrezione di Pulcinella.

Solo che i misteri di Pulcinella, come abbiamo detto, si compiono in bando: una masnada di gente, poveri e plebei come lui lo accompagnano in ogni morte. Agamben rubrica la scena con una battuta che Pulcinella risorto direbbe nel suo biascicato dialetto: *Io nun saccio morí*.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Pare che Tiepolo, specialmente nel *Divertimento per li ragazzi*, intenda Pulcinella come un aggeggio parodico che conserva certa potenza apotropaica; esso sarebbe capace di descrivere il passaggio tra vita e morte nel ciclo di eterno ritorno che regola la natura; e non nel ciclo progressivo che regola la storia. Pur essendo ripetutamente catturato, messo sotto processo e sentenziato (come Cristo, come Pinocchio) Pulcinella non ha mai una vera morte; la sua storia si riduce a una persistente fuga dai castighi della morale umana e dalle disposizioni della divina provvidenza. La sua ripetuta morte funziona come ricapitolazione che contraddice il giudizio finale, di cui l'aldilà sarebbe luogo, e afferma in linea con la sapienza orfica, che ogni rinascita è possibile. È un personaggio senza carattere, cioè senza destino, senza scelte e senza colpe.



(fig.7)

Se l'enigmatico Pulcinella frequenta volentieri gli inferi o addirittura ne proviene (come sembra indicare la sua tunica bianca da fantasma), il colorato e allegro Arlecchino vi fu spedito contro voglia, per lo meno nel nostro spettacolo. Ci serviva spiegare il motivo di tale contrarietà: scegliemmo di obbligarlo a seguire il suo padrone "sior Orfeo", un silenzioso musicista armato della sola fisarmonica salvata al naufragio di una loro antica compagnia teatrale. Entrambi superstiti e vaganti, all'inizio del viaggio cercano un pubblico per cui esibirsi; ma Orfeo, attratto inesorabilmente dal carattere che il nome gli attribuisce, senza sceglierlo e forse senza saperlo, va in cerca di

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Euridice in un suo onirico aldilà, al limite della follia; e il pragmatico Arlecchino che senza padrone e senza salario non sa stare, lo segue e finisce all’inferno per davvero. Avevamo dunque sulla scena questa coppia: un iniziato apollineo che produce suoni pur essendo linguisticamente muto (quasi estatico); il suo accompagnatore dionisiaco che produce rumori ed è linguisticamente ridondante (quasi esibizionista). La discesa agli inferi produce una metamorfosi che inverte le posizioni di partenza: “Orfeo saggio mutolo è padrone della musica, ma chi lo guida seppur al suo modo sconclusionato è il nomade Arlecchino”, scrissi nelle mie note di regia (inedite) (fig. 8).



(fig. 8) Enrico Bonavera (Arlecchino) e Stefano Cattaneo (Orfeo).

Nell’aldilà, trovano il trono di Belzebù, trovano perfino Euridice ma si tratta di beni che non appena conquistati, si dileguano. Il viaggio soggiace a una “vena malinconica: male di vivere, stranezza, ignoranza dei fini” (scrivevo). La pulsione di morte mi pareva in qualche modo implicita al personaggio, anche se espressa in modo escatologico e paradossale:

La maschera vive nell’esposizione d’istinti senza sanzioni, nella logica del naturale e nel trionfo delle pulsioni primarie; pensa e sente attraverso il corpo: se ama se la fa addosso, se ha paura fa scoregge etc. viscere, rumori, odori. Il suo sogno di mangiare fino a esplodere la farebbe finita con una lotta continua per la sopravvivenza. Il sovvertimento arlecchinesco è una reazione paradossale alla paura della morte. Per scaramanzia, Arlecchino fa la Morte.

Nel bel mezzo del percorso iniziatico, Arlecchino si dichiara peccatore e vuole confessarsi; per farlo, alza la maschera, interrompendo la confessione, il viaggio e lo

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

spettacolo (fig. 9). Dal punto di vista della regia, ciò produce una interessante intuizione che così annotavo: “Dunque Arlecchino fa l’attore e non l’attore fa Arlecchino. Fallimento dell’iniziazione, successo della commedia (poiché Arlecchino non percepisce il fallimento come tale)”.



(fig. 9)

Rileggendo quelle intuizioni e riguardando queste immagini oggi, tento uno sviluppo alla luce di quanto sopra esposto. Il viaggio nell’aldilà, ovvero il folle confronto con la morte, è oggetto di ogni percorso iniziatico. Alcune comunità umane affrontano la paura che si ha delle morte (nelle sue diverse forme di peste, carestia, guerre e cataclismi) non rimuovendola ma, al contrario, esponendola in condivisione come un qualcosa di comune che costituisce la comunità (lat. *munus*, traducibile come “patto” e “dono” da cui deriva *communitas*). I rituali descritti da Victor Turner (1982) hanno la funzione di trascendere le conseguenze catastrofiche dei drammi che colpiscono la comunità; gli strumenti ricorrenti sono la divinazione di arcani, il sacrificio profilattico, l’offerta propiziatoria che si ritrovano simbolizzati anche in molte liturgie devozionali come la messa cristiana. Esponendo al pubblico (mettendo in scena) e ripetendo l’evento che pareva irreversibile, il rituale rivela il suo aspetto liminare (cioè di passaggio, transitorio) e perfino ludico; attrezza i singoli individui ad affrontare il buio dall’altro lato e umanizza il ciclo implacabile della natura, nella certezza (presente in moltissime religioni, fra cui quella cristiana) che dopo la notte viene il giorno e così anche nella morte sia insita una speranza di rinascita.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Quindi dal punto di vista antropologico, tutte le *catabasi* sono ben più che avventure letterarie: sono riti indispensabili e nient'affatto inattuali per sconfiggere la paura che affligge una comunità. Perfino quella paradossale di Arlecchino. Sembra attuale la sua paura del buio (pure del buio che appare nella propria ombra) e della fame, in una civiltà super illuminata e super alimentata (anche se in modo diseguale) come la nostra. L'ombra, infatti, prefigura la scomparsa del corpo nell'aldilà e livella tutti i corpi sotto il sole; diversamente dalla luce direzionale sugli spettatori nel parterre e nei palchetti di un teatro, che esibisce la classe cui ciascuno appartiene e le sue gioie; ma nel buio, come nel buio della tomba, gli ori non luccicano e tutti i corpi si assomigliano.

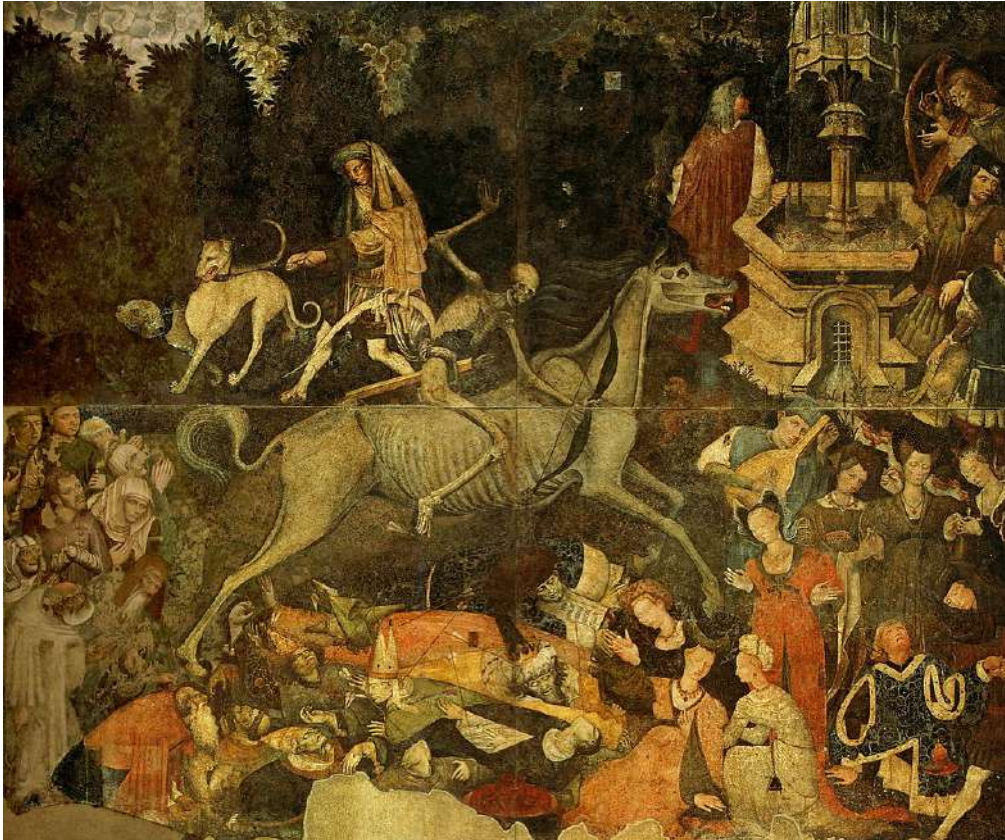
Ma quale potrebbe essere la funzione dello svagato e pauroso Arlecchino nel rituale iniziatico? Come mai, nel nostro spettacolo, le posizioni s'invertivano e proprio lui finiva per guidare il suo mistico maestro? Perché Arlecchino, come Pulcinella e (in altra tradizione liturgica, quella dei rituali afro-americani) il loro compare Èsú, vanta una discendenza diretta da quelle divinità liminari in grado di transitare sulla soglia tra luce e ombra: come Ermete, che guida le anime dei defunti. Hanno un potere diabolico che la tradizione ermetica definisce *psicopompo* e vanno tenute a bada perché l'ordine iniziatico possa fluire secondo il protocollo.

Osserviamo la maschera. La capacità di catturare il transito tra luce e ombra è di certo il suo modo di esprimersi, in mancanza di tratti espressivi; ma forse è proprio il motivo della sua invenzione. Pensiamo alla comunità che, di notte, si raduna intorno al fuoco che disegna strani contorni sui volti spaventati dalle tenebre che li circondano e dalla minaccia che i defunti, la massa di coloro che sono spariti nel buio, ritornino. Allora per sconfiggere la paura, si fa tornare l'Antenato, il morto per antonomasia, attraverso lo sciamano che indossa una maschera parlante, perché torna per raccontare cosa c'è oltre la morte. Forse l'Antenato torna pure accompagnato! Ed ecco un corteo di defunti che seguono la maschera che ha aperto per loro la strada; e invadono la terra. Ebbene questa spaventosa immagine, nelle tradizioni nordiche pre-sassoniche, è descritta come il ritorno del bando di Re Herlas (*Herl-Koning* o *Hell-King*) il quale ingannato da un pigmeo, morì e trecento anni dopo, decise di ritornare con il suo lugubre corteo di spettri montati su cavalli scheletrici per rivendicare dai vivi ciò che gli era stato sottratto. Sarà casuale la coincidenza fonica tra i due nomi (Hell-King e Arlecchino)? Forse no, perché l'immagine del bando di spettri si ripete nell'iconologia

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

allegorica del Trionfo della Morte che, dopo la peste nera che si diffonde in Europa a partire dal 1346, viene frequentemente affrescata sui muri dei camposanti italiani, come quello di Pisa ma anche di palazzi nobiliari, come Palazzo Sclafani a Palermo⁹ (Fig. 10).



(fig. 10) Trionfo della morte (1446), affresco staccato da Palazzo Sclafani, attualmente nella Galleria Regionale di Palazzo Abbatellis, Palermo.

Si tratta di una danza macabra di demoni e dame, tutti agghindati ma guidati verso una fossa comune da uno scheletro montato su uno spettrale cavallo. Tra costoro s'intravede Arlecchino. Non resta che rammentare che Dante cita esservi un Alichino nella rumorosa banda di diavoli in cui s'imbatte nell'ottavo cerchio infernale, detto Malebranche (*Inferno*, canto XXI, vv. 118-140); e tra tutti è uno dei più litigiosi.

Pare dunque che Arlecchino sia psicopompo e vanti una genealogia infernale. Vediamolo meglio. Ha il muso di un animale, un ghigno infame, una specie di cornetto stroncato sulla testa come un residuo diabolico; in alcuni lazzi, come ricordato sopra, è già morto oppure minaccia gli spettatori d'esserlo. Il dialetto rustico e strambo che parla è cacofonico e la sua voce è un falsetto gutturale, a tratti intimidatorio; si presenta

⁹ L'etimologia del nome della maschera da quello del re della masnada di spettri fu inizialmente proposta da Toschi (1955, 196-208).

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

ambiguamente: *Mi son arlechin batocio, orbo de una recia e sordo de un ocio*¹⁰ e difatti porta sempre un bastone che a volte mostra; mentre altre volte mostra il membro, calandosi le braghe.¹¹ È sempre in preda ad una fame congenita ed insaziabile che lo fa ricorrere a trucchi disperati, come succhiare una briciola di pane dopo averla legata al filo per non ingoiarla; oppure mangiare la mosca cominciando dalle sottilissime ali (e si sa che anche il diavolo è un magna-mosche, da ciò che riportano i formulari degli scongiuri). Un simile soggetto può commettere nefandezze, fare scherzi paurosi e fingere per viltà d'essere un altro. In scena, d'abitudine non cammina, ma saltella, disegnando sul palcoscenico una specie di danza; eccolo (fig. 11) intento a esibirsi a testa



(fig. 11) *Recueil Frossard* (1584) ciclo di stampe di scene teatrali, apud FERRONE, 2006, figg. 5-19

in giù in uno dei suoi rarissimi ritratti. La posizione in sé è diabolica. Ancora Dante (*Inferno*, canto XXXIV, vv. 28-90) rappresenta capovolto nientemeno che il gran demonio Lucifero. Questi appare confitto all'altezza della cintola nel ghiaccio di Cocito e diviso quindi a metà, spenzolando le gambe per aria da una parte e dall'altra, divorando nelle sue tre bocche pelose i tre traditori (Bruto, Cassio e Giuda). Oltre che una bizzarra figura di stile, spericolata ai limiti dell'eresia (giacché analoga alla Trinità), il rovesciamento del corpo in quel buco che è rovescio del mondo (l'inferno come lo architetta Dante) sembra congiungersi a una figura (quella appunto dell'inversione) che è espediente abbastanza comune nella cultura popolare dell'Europa medievale. Esso si

¹⁰ “Sono Arlecchino bastonato, cieco da una orecchia e sordo da un occhio”

¹¹ Pare che il lazzo sia stato introdotto a fine seicento da un attore della Comédie italienne, Domenico Biancolelli per far piacere al Re Luigi XIV da cui era favorito e che, come lui, non era molto dotato.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

sviluppa specialmente nella tradizione del Carnevale; ispirando pure il moto collettivo di corteo cui (lo sappiamo) aderisce con entusiasmo Pulcinella; vediamo ora come potrebbe accodarsi anche Arlecchino.

Sono antichissimi i riti agricoli propiziatori della fecondità vegetale, ad ogni passaggio di stagione (FRAZER, 1980). Questi riti fin dal secolo XII si erano adattati allo spazio urbano in feste profane dal formato di corteo; tale formato riscattava la sfilata allegorica di carri (su ruote o natanti) dei trionfi imperiali (celebrando vittorie militari) e dei saturnali, quando a Roma per alcuni giorni era lecito darsi a sfrenatezze di ogni tipo. La parola “carnevale” (forse dal lat. *carrus navalis*) indica sia il corteo che seguiva il Re del Carnevale e sia le bisbocce che erano permesse solo il Martedì Grasso, ultimo giorno prima dell’astinenza quaresimale, quando sulla pubblica piazza di alcune città si teneva un finto processo al cui termine quel Re per un giorno era invariabilmente condannato a morte. La sentenza era eseguita simbolicamente su un fantoccio di cenci che veniva impiccato, fucilato e bruciato o anche tutte e tre le cose insieme. Il falò che celebrava la morte al culmine della festa sembra proprio un rituale apotropaico per scongiurarne gli effetti.

Dunque la licenza e il rovesciamento delle regole (i servi son padroni, anche solo per un giorno) che il carnevale erediterebbe dalle antiche cosmogonie sono funzioni liminari necessarie al transito delle anime tra cielo, terra e inferi; nell’immaginario popolare medievale, tale passaggio avviene nella forma di uno scanzonato corteo di defunti reincarnati in corpi mascherati. La figura primordiale di tale corteo nella mitopoiesi occidentale è il *komos* dionisiaco, così come appare per esempio raccontato nelle *Baccanti*, di Euripide, dal messo che preannuncia (con enorme spavento) l’irruzione del corteo a Tebe, portando il corpo smembrato del Re Penteo. Una comunità di soggetti esclusi, oppressi e messi al bando dalla città (in questo caso, donne) irrompe in essa minacciando di travolgerne le frontiere, sia quelle tra generi e classi e sia quelle tra controllo e follia, interne ad ogni individuo. La possessione dionisiaca è descritta come uno stato di delirio con disposizione a danze frenetiche e a comportamenti decisamente non umani, come (nel caso delle baccanti) l’allattamento di bestie e la violenza estrema che produce lo squartamento di Penteo. Il delirio grupPALE descritto da Euripide con la parola *entusiasmos* (*en + teos + ousia* ovvero l’essenza del dio in me) riguardava una alterazione di coscienza collettiva e come tale, sfocava i confini del privato, cancellando per esempio i legami famigliari ed espandendo i margini del

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

soggetto definiti dal corpo che, svuotato del carattere che lo occupava, prende ad agire nel vasto spazio delle potenzialità pre-formali. Pare ovvio che proprio alla mania dionisiaca si faccia risalire l'uso della maschera; non ancora indicando un personaggio ma l'ambigua versatilità dell'entità che possiede quel corpo.

Ecco il profondo nesso tra maschera e defunti, che nella loro immortale impersonalità perdono l'aspetto, la singolarità e perfino il nome d'individuo: sono maschere appunto, dietro alle quali non c'è più un volto. Quando un attore la veste, anche solo a scopo d'intrattenimento, riceve la potenza liminare ed oltrepassa una soglia: non solo quella (evidente, mentre non lo è per un attore senza maschera) tra finzione e realtà ma anche un portale più arcano, quello tra volontà ed involontarietà. In gergo, entra in azione l'istinto della maschera che prende a condurre il corpo dell'attore, invertendo il percorso ordinario e gettandolo in preda ad una specie di *trance*. Tale *trance* può essere controllata (con la respirazione e anche pratiche più esoteriche di training, come per esempio nel teatro delle maschere balinesi) ma in nessun caso l'attore può ignorare l'istinto della maschera. A conforto di tale affermazione, oltre alle molteplici testimonianze attuali che potrei citare, esiste un dato storico che mi pare corrobora questa idea dell'impersonalità pre-espressiva indotta dalla maschera. È il modo con cui firmavano i contratti, i commedianti dell'Arte che ne fecero uno strumento indispensabile alla professione, in molti casi specializzandosi in un solo ruolo: "Domenico Biancolelli detto Arlecchino"; una scelta stravagante e inaccettabile per qualsiasi altro attore uso a recitare in molti ruoli.¹² L'inversione suggerisce che sia la maschera a usare l'attore e non viceversa; che alla maschera siano da attribuire prestigio e fama; e ancora che la maschera sia alla fine inseparabile dal carattere reale dell'attore e quindi sia impossibile il gesto di toglierla. Dalla latinità a oggi, passando per i palchi della Commedia dell'Arte, gli attori in maschera non la tolgono mai in scena, talvolta neanche per gli applausi. Per scaramanzia, dicono senza che si sveli il motivo arcano di tale veto.¹³

¹² Per esempio: nonostante la protagonista dei *Casa di bambole*, di Ibsen fosse un cavallo di battaglia della Duse, essa mai avrebbe firmato "Eleonora Duse detta Nora".

¹³ Amleto Sartori, grandissimo *mascheraro*, giudicò "pericoloso" il gesto di levarsi la maschera in scena, compiuto dall'attore Bonavera per confessarsi, nello spettacolo *Arlecchino all'inferno*. La maschera era dello stesso Sartori.

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

Per finire potremmo addurre che l'etimo della parola "persona" rimette al latino *persona*; ma in latino tale parola indicava proprio la maschera e (*per* + *sona*, cioè per far risuonare, alludendo alle qualità amplificative delle maschere atellane). Fu il filosofo e traduttore Boezio ad attribuire alla parola il significato che le conosciamo, perché tra le equivalenti nel vocabolario latino non ne trovò una più appropriata per tradurre il greco *hipostasis* cioè le tre "persone" della divinità. Le divinità però non sono certo "persone" al modo delle persone, ma piuttosto al modo dei personaggi; per apparire (in scena o altrove) una divinità abbisogna di un attore possibilmente mascherato che, per l'appunto, la *impersoni*. Già il latino *larva* indicava sia la maschera come lo spettro; e qui risulta esplicita l'origine sciamanica dello strumento acquisito professionalmente dall'attore.

Pare dunque che non solo la mania dionisiaca e il corteo carnevalesco, ma il teatro stesso abbia a che vedere con il culto dei morti; poiché così come lo sciamano mascherato incarna l'anima dei defunti e ne gestisce il flusso dinanzi alla comunità, attraverso la maschera anche l'attore-sciamano impersona entità e fantasmi, il che fa della scena uno dei possibili portali attraverso cui il bando di spettri invade la città. La funzione è acquisita con esplicita evidenza dalla danza Butoh, creata in Giappone dopo le stragi di Hiroshima e Nagasaki, che raffigura i defunti nudi e interamente imbiancati. (fig. 12)



(fig. 12) Kazuo Ohno, danza Butoh.

Vannucci, Alessandra
Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

D'altronde il trucco come metonimia di mascheramento ed il gesto di truccarsi equivale, secondo Roland Barthes a "designarsi come un corpo vivo e morto allo stesso tempo: busto imbiancato nel teatro totemico, uomo dal volto dipinto nel teatro cinese, maschera del teatro Nô giapponese" (1981, p. 33).

Affastellando tutte queste associazioni, vorrei tornare alla scena-climax dello spettacolo quando, invasato da una forza inaudita dopo aver conquistato il trono di Belzebù, Arlecchino convocava i dannati (cioè gli spettatori) a ribellarsi alle rigorose leggi dell'aldilà e a seguirlo al suon di una tamorra in fragoroso corteo. Mentre postosi alla guida del corteo, Arlecchino correva freneticamente avanti e indietro per farlo procedere, il melanconico Orfeo restava indietro e non resisteva alla tentazione (proibita, come tutti sanno) di girarsi, per controllare la venuta dell'amata Euridice.

Come nel mito, ciò provocava una catastrofe e la dissoluzione del portale. Nel finale i due attori, rigettati nella città del mondo in cui lo spettacolo si trovava, nel corso della tournée, commentavano da buoni amici gli amori perduti e il menù della prossima cena, uscendo poi finalmente di scena.

Uno degli ultimi affreschi di Tiepolo (datato 1791, nel decennio cruciale che si apre con l'Assemblea Costituente a Parigi e si chiude con la caduta della millenaria Repubblica di Venezia assediata dall'armata napoleonica) ha per titolo *Mondo nuovo*.



(fig. 13) Tiepolo, *Mondo nuovo*, 1791.

In esso (fig. 13), il pittore si ritrae accanto al padre in mezzo ad una folla di ogni classe, genere ed età che osserva ciò che viene proiettato sull'orizzonte da un cosmorama (una macchina che potrebbe essere detta precursora del proiettore cinematografico). Tutti i

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

personaggi ci volgono affannosamente le spalle, guardando verso il mare; tranne un bambino, girato verso di noi come guardandoci dal futuro che gli appartiene; i due pittori che si guardano tra loro e Pulcinella, col suo immancabile gnocco infilzato in una forchetta e stranamente senza maschera, come mai lo avevamo veduto. Se dei due artisti ben si capisce il motivo del volger le spalle al nuovo che avanza impetuoso, per la paura che hanno della fine, della morte, della disgregazione di tutto un mondo, come mai si volge verso di noi Pulcinella, mostrandoci il suo impenetrabile e tristo viso da cadavere? Agamben (2016, p. 58) immagina che mormori una frase che sembra rivelare il famoso segreto di Pulcinella: *Lu munnu novo è cosa vecchia per me, cà l'aggio visto chiù de cientocinquanta vote.*¹⁴

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAMBEN, Giorgio. "Ontologia del gesto" in *Il giardino di studi filosofici*, materiali del primo seminario pubblico sul tema del gesto, svolto all'Università di Cagliari (29-30 giugno 2017). Quodlibet: e-book gratuito, 2018.

_____. *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*. Roma: Nottetempo, 2016 (2° ed.).

_____. *Karman*. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto. Milano: Bollati Boringhieri 2017.

ARISTOTELE. *Poetica*. <https://www.filosofico.net/poeticaristotele.htm>

BARTHES, Roland. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, 1981.

DERRIDA, Jacques. *La bestia e il sovrano*. Milano: Jacabook, 2009.

FERRONE, Siro. *Arlecchino*. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore. Bari: Laterza, 2006.

FRAZER, George. *Il ramo d'oro*. Studio sulla magia e la religione. Milano: Bollati Boringhieri, 1990 [orig. 1915]

PLATONE, *Repubblica*. Torino: Paravia, 1950 [orig. 390/360 a.C.].

TAVIANI, Ferdinando. *La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni, 1969.

TESSARI, Roberto. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*. Milano: Mursia, 1981.

¹⁴ "Il mondo nuovo è cosa vecchia per me, che l'ho visto più di centocinquanta volte".

Vannucci, Alessandra

Arlecchino e Pulcinella nel corteo dionisiaco

TOSCHI, Paolo. *Origini del teatro italiano*. Milano: Bollati Boringhieri, 1955.

TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1982.

ZORZI, Ludovico. *L'attore, la commedia, il drammaturgo*. Torino: Einaudi, 1990.

[Recebido em setembro de 2019; aceito em outubro de 2019.]