



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**L'OMBRA**  
a cura di Elena Mazzoleni  
aprile 2012

ELENA MAZZOLENI  
**Pierrot ombra**

Nell'epoca moderna il doppio è un tema ricorrente e si manifesta secondo molteplici declinazioni, dal vampiro, al sosia, passando per il duello, l'ermafrodito e i gemelli; ma è l'ombra a offrirsi quale immagine privilegiata in grado di esprimere il rapporto conflittuale dell'uomo con il mondo e, *in primis*, con se stesso e con la morte. Nell'Ottocento quando, di fronte al mondo borghese in costante mutamento, le certezze sociali, politiche e culturali vengono meno, l'ombra si trova al centro di intrecci letterari e visivi. Questo timore dell'uomo nei confronti del mondo e di se stesso trova sovente la sua cifra espressiva, nel corso dell'Ottocento, come conflitto tra l'uomo e la propria ombra, la parte aggressiva di sé. Sul piano della finzione ciò si traduce nella preoccupazione che l'ombra possa avere un'esistenza indipendente, fuori dal controllo del suo padrone.

Nel 1814 Adelbert von Chamisso pubblica un testo che si rivelerà fondativo per l'immaginario moderno dell'ombra, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Il protagonista, "che sembra aver incontrato il suo doppio proprio in lui [Diavolo]" (Chamisso 1992: 149), stringe un patto con il Diavolo e vende la sua ombra in cambio di denaro per poi rendersi conto, suo malgrado, che la sua vita gli sfugge dal controllo. Nella tradizione popolare tedesca, a cui fa costantemente riferimento l'autore, il Diavolo è privo d'ombra e ne è alla costante ricerca. "Schlemihl" rimanda etimologicamente a colui che reca in sé una sventura, in questo caso è il portatore di morte e di solitudine. Rinunciare all'ombra, come ha fatto Peter; significa rinunciare a vivere, a essere presenti nella società, non a ca-

so egli si trova a dover vivere una vita in morte. Il manque, di cui l'ombra assente è sinonimo, mentre suggerisce il destino del personaggio, è, più significativamente, interprete di una riflessione che Chamisso propone sulla società moderna. Il simbolismo dell'ombra, segno fluttuante per natura, esprime le caratteristiche di una società, quella borghese tedesca, in divenire, i cui valori sono ancora incerti e perciò difficili da decifrare. La cultura romantica si rivela particolarmente attratta da questa problematica come testimoniano *L'ombra* (1847) di Hans Christian Andersen (in questo caso è l'ombra a prendere il sopravvento sul legittimo proprietario, così da ridurlo a ombra della sua ombra) e *Donna senza ombra* (1911) di Hugo von Hofmannsthal.

Il racconto *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'Hoffmann* (1832) di Théophile Gautier, tutto incentrato sul tema del doppio e dell'ombra, assimila la condizione del protagonista a quella di Peter Schlemihl:

La storia di Peter Schlemihl, a cui il Diavolo aveva preso l'ombra; quella della notte di San Silvestro, quando un uomo perde il suo riflesso, gli ritornarono alla mente; egli si ostinava a non vedere la sua immagine negli specchi e la sua ombra sui muri; cosa del tutto naturale, dato che era una sostanza impalpabile... (Gautier 2008: 59)

Dopo esser stato preda di visioni demoniache durante una partita a scacchi, il pittore Onuphrius fugge spaventato nella notte, ed è in questa circostanza che si misura emblematicamente con il personaggio di Pierrot (la luna) interpretato sulle scene da Deburau. Mentre cavalca follemente in un bosco cercando di lasciarsi alle spalle l'ombra, scorge la luna che, tuttavia, gli appare deformata, non più rotonda ma ovale:

Considerandola più attentamente, Onuphrius vide che la luna portava un copricapo di taffetà nero, e che si era messa della farina sulle guance. I suoi tratti si disegnavano sempre più distintamente, tanto che egli riconobbe, senza poterne dubitare, il volto pallido e allunga-



Fig. 1: Gian Domenico Tiepolo, *Pulcinella sull'altalena*, 1791, Affresco su tela, Venezia, Ca' Rezzonico.

to del suo caro amico Jean-Gaspard Deburau, il grande pagliaccio dei Funambules, che lo fissava con un'espressione enigmatica, maliziosa e bonaria. (Gautier 2008: 37)

Come testimoniano in particolare le tele di Gianbattista Tiepolo [Fig. 1], l'immaginario tradizionale di Pierrot è da sempre associato al bianco, segno della celebre ingenuità del servo-fornaio della



Fig. 2: Antoine Watteau, *Pierrot, dit Gilles*, 1718-19, Olio su tela, Paris, Musée du Louvre.

Commedia dell'Arte. Nel Settecento il bianco della maschera troverà la sua espressione iconografica più alta in un'opera di Antoine Watteau, *Gilles* (1718) [Fig. 2]. Questo dipinto ci consegna un personaggio che veste completamente di bianco e il cui sguardo

è, tuttavia, perso, quasi inebetito. Il bianco dell'abito dice di più, si fa schermo della malinconia:

Gilles, personaggio del teatro della Foire, è l'occasione per Watteau di confessare la sua malinconia attraverso una figura esposta alla derisione. [...] Gilles è l'immagine della sobrietà silenziosa e dell'impotenza. (Starobinski 1964: 139)

Louis Péricaud, fra coloro che hanno maggiormente contribuito a ricostruire la storia del teatro dei *Funambules* di Parigi, dove grazie al mimo Jean-Gaspard Deburau nasce e si consolida il mito del Pierrot moderno, agli esordi della cronaca dell'anno 1857 registra un cambiamento radicale nella maschera, il suo passaggio al "nero":

Il firmamento funambulesco diventa sempre più scuro. Le stelle di prim'ordine si sono trasformate in comete, non lasciando alcuna traccia della loro luminosità. La figura di Pierrot ha risentito di questa oscurità. Diventa nera. Forse, l'aspetto stesso di questo volto è la causa di questo appesantimento generale. Il suo bianco non seduce più come un tempo. (Péricaud 1897: 413)

In ambito letterario e teatrale, Pierrot si misura per la prima volta con l'ombra nella pantomima *Marrchand d'Habits* (1842), commedia firmata Antoine-Emmanuel Cot d'Ordan ma attribuita a Théophile Gautier. Dopo aver ucciso un uomo nella speranza di arricchirsi, Pierrot è perseguitato dal fantasma nero del defunto, Banquo. Una messa in scena audace al centro della quale si pone un Pierrot nuovo, malinconico e che dialoga con la morte con la quale si unisce in una "danza infernale". Pierrot non rientra più nelle regole tradizionali del ruolo di spalla, il servo ingenuo, ingordo e sempre beffato; ora è espressione di una volontà ostile, è l'Amleto moderno che personifica il crimine. Jean Starobinski individua nel rapporto con il rimosso il valore simbolico della maschera che, in virtù di ciò, diventerà un emblema caro alla moder-



Fig. 3:  
Gustave Courbet,  
*Le Bras noir*, 1856,  
Matita su carta,  
Ottawa, National  
Gallery of Canada.

nità: "Pierrot diventerà un tema letterario, spesso impregnato di ironia funebre, un luogo comune poetico e un ruolo da ballo in maschera." (Starobinski 1984: 24) Pierrot che si misura con l'ombra, così come ci è stato consegnato dai resoconti giornalistici di Gautier l'indomani della pantomima, sarà fondativo in seno all'evoluzione e alla ricezione della maschera, da questo momento simbolicamente legata alla morte. Pierrot non è più lo zanni candido, vorace e furbo, ma è il dandy malinconico e malvagio.

Questa nuova identità di Pierrot, assai più complessa, si rivela anche maggiormente in grado di interpretare l'ambiguità delle pulsioni che animano la società borghese della seconda metà del secolo, e ne troviamo conferma in *Le bras noir* (1856), pantomima di Fernand Desnoyers, che testimonia dell'incontro tra Pierrot e l'ombra intesa come doppio pulsionale [Fig. 3]. Innamorato di Nini, Pierrot sfida a duello il prediletto della fanciulla, il moro Scapin. Benché durante lo scontro Pierrot perda un braccio, riesce comunque a ferire mortalmente il suo avversario colpendolo a sua volta al braccio che si spezza. Il braccio nero, metafora della sua coscienza, perseguita e segue Pierrot come un'ombra diventando

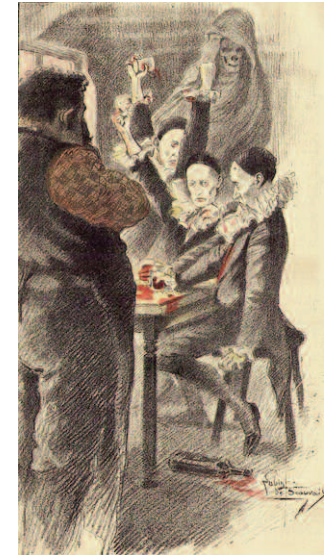


Fig. 4:  
Lubin Beauvais, *Pierrots deux fois noirs*, Illustrazione per la canzone di Saint-Gilles, *Ohé monsieur l'aubergiste*, in *Gil Blas*, 8 Agosto 1902.

causa delle sue sfortune. Sul modello proposto dal racconto di Chamisso e prendendo spunto direttamente da *Onuphrius*, in particolare dalla scena della partita a scacchi in cui il pittore vede sulla scacchiera l'ombra di una mano che muove le pedine contro di lui, il Pierrot di Desnoyers deve misurarsi con il fantasma dell'uomo che ha ucciso a duello. In questa pantomima Pierrot deve fronteggiare un *revenant* nero che lo tormenta facendone, peraltro, l'intermediario tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Nel 1860 Henri Rivière pubblica un romanzo, *Pierrot*, che riesce a dar voce alla nuova società borghese e ai suoi timori. In sintonia con l'immaginario dell'epoca, il Pierrot di Rivière è una figura d'ombra: sulla scorta di un percorso di radicale cambiamento che trova le sue origini nelle sollecitazioni romantiche, assume i tratti del doppio animato da un'aggressività che confina con la pulsione di morte. L'identificazione di Pierrot con l'irrazionale, con il gesto criminale, si è incontestabilmente compiuta: "Non ho più voluto essere quel Pierrot che trema davanti a un orribile e ingenuo diavolo con le corna e la coda rossa; ho voluto che il diavolo tremasse di fronte a me." (Rivière 2009: 42) [Fig. 4] La scrittura di Rivière

accoglie la prospettiva decadente fondata sul doppio e la morte declinandola come conflitto tra scena e realtà, tra maschera e persona. Siamo di fronte alla rivolta del personaggio contro l'individuo, di un Pierrot che convive con il suo attore, Charles Servieux, e lo tormenta fino ad annullarlo. Come Peter Schlemihl, Servieux dichiara l'esilio da sé e dal mondo, decide per una dissociazione simile a quella tra l'ombra e il suo proprietario. Non è un caso se nel romanzo di Rivière l'attore che interpreta Pierrot, è affetto da schizofrenia e, per vivere, deve uccidere la sua ombra, la parte di sé riconducibile a Pierrot. In questa logica perversa, l'ombra, la maschera, si sovrappone all'individuo e, preso il sopravvento, diventa un personaggio nuovo e ambiguo, Servieux-Pierrot. Il doppio, nel romanzo di Rivière, non è solo una semplice connotazione del personaggio, ma è un tema che attraversa il testo manifestandosi ora come decomposizione, ora come separazione e alienazione. La dissociazione si manifesta, *in primis*, nel corpo di Servieux che tende alla fragilità, all'evanescenza. Allo stesso modo, la dicotomia tra allucinazione e mondo reale che percorre il romanzo, suggerisce l'incertezza del protagonista, che confonde il teatro con la vita e porta in scena le sue pulsioni. Da qui, l'inevitabile associazione tra mimo e personaggio che trova ragione nella scissione del protagonista. Pierrot, il doppio, rappresenta i fantasmi che tormentano Servieux. La difficoltà del protagonista di esistere, confermata dalla sua scelta di essere mimo indossando i panni di Pierrot, è la prova che il tema del doppio e della morte sono all'origine della scrittura di Rivière.

Gli stessi argomenti fanno da sfondo allo scenario di una delle più celebri pantomime decadenti, incentrata sull'artificio e sull'evanescenza, *Pierrot sceptique* (1881) di Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans [Fig. 5]. L'interpretazione formulata da Pierre Jourde nella prefazione alla riedizione dell'opera potrebbe riferirsi anche al romanzo *Pierrot*:

Il mondo di Pierrot è un luogo aberrante, destrutturato, fatto di contenitori senza contenuti e di contenuti senza contenitori. La melan-



Fig. 5:  
Autore sconosciuto, Manifesto per *Pierrot sceptique* di Léon Hennique (1851-1935) e Joris-Karl Huysmans, 1881.

conia non trova il suo oggetto, soltanto sostituiti. La pantomima definisce un universo morto, privo di sostanza, privo dello spessore del corpo. La scena circoscrive sempre un mondo di automi animati in cui domina la carta pesta e la cera. Pierrot figura, come sempre, come un conglomerato di frammenti in contrasto con la tradizione. (Jourde 2003: 31)

A ispirare Joris-Karl Huysmans e Léon Hennique sono in particolare gli spettacoli degli acrobati inglesi Hanlon-Lees, che tra il 1878 e il 1879 calcano molte volte le scene delle Folies-Bergères. I ginnasti acrobati e mimi si presentano sul palco generalmente nei panni di Pierrot neri che, sul modello dei clown inglesi, si esibiscono in spettacoli macabri dai toni isterici (tra gli altri *Pierrot menuiser*, *Pierrot terrible*, *Le duel* ...) Nuova è la concezione dello spettacolo e dei contenuti delle pantomime, che sono completamente diverse da quelle che avevano reso celebre il mimo Deburau; il Pierrot è ora l'interprete nero della follia, della violenza e dello spleen inglese. In *Croquis parisiens* (1905) Huysmans offre la testi-



Fig. 6:  
Jules Chéret, *Pierrot Abducts a Mannequin*, Illustrazione J.-K. Huysmans- L. Hennique, *Pierrot sceptique*, 1881, Paris.

monianza di uno di questi spettacoli in cui Pierrot è incontestabilmente nero, perché rappresenta l'ombra. In un cimitero, di notte fanno la loro entrata due Pierrot vestiti di nero; uno è magro, alto, con il collo lungo, completamente infarinato, sul modello di Deburau, l'altro è più raccolto e ha un volto sinistro: "L'effetto comico tratto dall'opposizione dei due corpi neri e dai loro volti pallidi scompare; la sordida chimera del teatro non esiste più ormai" (Huysmans 1905: 21).

*Pierrot sceptique*, pantomima pubblicata il 15 luglio 1881 in pochi esemplari e concepita per restare sulla pagina senza essere rappresentata, è il frutto più emblematico del nuovo clima culturale decadente. Madame Pierrot è appena morta, al funerale Pierrot compare vestito di nero: "Il sipario si alza, la testa di Pierrot emerge da un sacco nero che lo avvolge dal collo alle ginocchia. L'invenzione è semplice! Ma occorre trovarla! Da un sacco nero un abito nero!" (Péricaud 1897: 256) Dopo essersi inebriato di spettacoli di cabaret, il vedovo s'innamora di un manichino intravisto nella bottega di un sarto; non riuscendo a ottenerne i favori, bru-

cia la casa e si getta all'inseguimento di una nuova conquista, Thérèse, un altro manichino [Fig. 6]. L'elaborazione grottesca del lutto culmina nella scena in cui Pierrot si fa cucire da un sarto un abito nero. Il vestito nero diventa il corpo e l'identità stessa della maschera vedova. Come testimoniano le illustrazioni di Jules Chéret, Pierrot indossa per la prima volta un costume nero, una redingote. Le parole di Chéret riportate in *Mimes et Pierrots. Documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime* (1889) di Paul Hugounet rimandano al volto di questo Pierrot inquietante:

Se realizzassi Pierrot, sarebbe un signore in abito nero, uomo di lettere e artista della nostra epoca. Questo tipo moderno, lanciato in una vita troppo larga per il suo cervello atavicamente ristretto e perso nell'immensità di un costume smisurato, solo Pierrot può renderlo. Si aggiungerebbe il mistero del suo personaggio, inquietando il pubblico con il solo bianco del suo volto. Il trucco che lo copre sarà la tenda ermetica dietro la quale si cercherà di vedere l'uomo. Sul suo volto, privato dei tratti naturali e perciò fuorviante, soltanto i tratti neri delle sopracciglia. (Hugounet 1889: 222-223)

Lo stesso anno in cui esce *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Louis Stevenson, Richepin pubblica il romanzo *Braves Gens. Roman parisien* (1886), il cui protagonista è un "Pierrot nuovo, quel Pierrot psicologico" (Richepin 1886: 61), un mimo cinico e crudele. Questo Pierrot rappresenta la sintesi del percorso verso l'ombra:

Sì, proprio quel volto sinistro, spettrale, senza capelli e senza barba, niente. Il Pierrot in nero. Basta con il Pierrot che fa ridere. Ora il Pierrot che fa tremare, e pensare. Pensare soprattutto. In una parola, il Pierrot-Ombra. (Richepin 1886: 79-80)

Il Pierrot moderno, dal temperamento aggressivo, è, ora più che mai, una figura d'ombra. Il protagonista del romanzo è Tombre, un mimo malinconico, il cui nome rimanda all'ombra e che si esibisce



Fig. 7:  
Aubrey Beardsley, *Masked Pierrot in black*, disegno, in John Davidson, *Plays*, Elkin Mathews and John Lane, London 1894, Fogg Art Museum, Massachusetts, Harvard University.

sulla scena soltanto con la sua opera il cui titolo è, non a caso, *L'âme de Pierrot*. Privato dell'anima, Pierrot è libero di vivere al di fuori della morale, ma al tempo stesso si sente incapace di godere anche dei propri crimini. Come Peter Schemihl, Pierrot ha barattato la sua ombra-anima in cambio del successo o del denaro ed è condannato ad andare alla sua ricerca.

Il nero di cui si veste Pierrot è il tentativo esplicito di sottrarre la maschera all'egemonia del bianco cui lo condannava la tradizione, per farla entrare nella modernità. Secondo le parole di Léon Bloy contenute in *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (1884), "Pierrot ha scambiato il suo sacco di farina con l'abito nero e, sopra quest'abito infame, ha messo il tessuto dell'inferno moderno" (Bloy 1925: 113). L'ingenuità del Pierrot della tradizione italo-francese diventa il nero dello spleen macabro e cinico della pantomima inglese [Fig. 7]. La componente istintiva, che sia nel segno dell'artificio o del crimine come forma d'arte, è il tratto distintivo di Pierrot. Nell'immaginario di Pierrot ora il bianco e il nero coesi-

stano alternandosi in una modulazione infinita di doppi. La maschera, nel duello tra bianco e nero, diventa l'immagine della dissociazione, della crisi della cultura di fine secolo. Le parole di Jean de Palacio in *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque* (1990) sono significative al riguardo:

Di volta in volta preso dal conflitto tra bianco e nero, tra dritto e rovescio, tra innocenza e esperienza, tra virtù e vizio, tra femminile e maschile, Pierrot è sempre sul punto perdere la propria identità, la sua anima, il suo corpo, la sua sessualità. L'inconsistenza del bianco non potrebbe trovare altra risposta se non nella colpa del nero. E moltiplicando i doppi all'infinito, la notte carnevalesca non fa altro che sottolineare questo incrociarsi dei due. (Palacio 1990: 157-158)

Il percorso di Pierrot verso il lutto, iniziato agli esordi del secolo, culmina nella messa in scena del doppio come possibilità di coesistenza tra bianco e nero. Ora il bianco e il nero si sovrappongono, determinando la dialettica tra bene e male, tra presenza e assenza. *C'est un conte blanc, c'est un conte noir* (1885) di Adolphe Willette [Fig. 8] e *Pierrot et sa conscience*<sup>1</sup> (1882, *Nuit de fête*, 1926) di Félicien Champsaur testimoniano di questa variazione di doppi che caratterizza l'immaginario fine secolo legato a Pierrot [Fig. 9]. Se Champsaur ricorre all'opposizione tra bianco e nero come segno del doppio; Willette mette, invece, in scena l'idea di colpa attraverso il passaggio da questi due colori. Il bianco è l'origine, lo stato d'innocenza originario, mentre il nero è il peccato originale. In principio Pierrot è un bambino bianco, che San Pietro battezza, adotta e invia sulla Terra mettendolo in guardia proprio dal diavolo: "[...] fai attenzione che il Diavolo non metta la sua mano nera sul tuo abito bianco [...]" (Willette 1885: 54) Qui incontra delle fanciulle che festeggiano insieme a dei bizzarri individui di colore

<sup>1</sup> La pantomima di Champsaur, pubblicata nel 1882 presso Dentu, è considerata un plagio del racconto di Alphonse Allais, *Une histoire parisienne*, apparso sulla rivista *Le Chat noir*. Si rimanda a Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, Champion, Paris, 1994.





Fig. 8, a sinistra:  
Marcellin Desboutin, *Adolphe Willette*, in *L'Artiste*, Maggio 1896.

Fig. 9, in basso:  
*Frontespizio Nuit de fête* di F. Champsaur,  
Dentu, Paris, 1926.

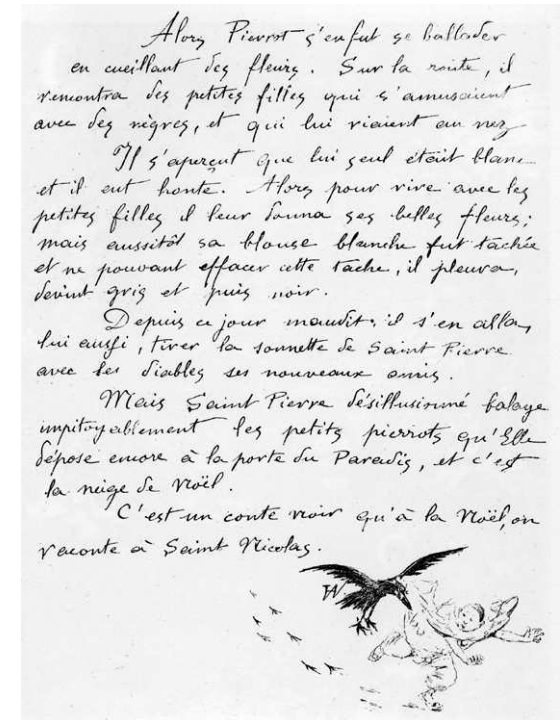


Fig. 10:  
*Adolphe Willette*, Illustrazione a *Pauvre Pierrot* di A. Willette,  
Albert Messein, Librairie-Éditeur, Paris,  
1926.

nero. S'unisce a loro e ben presto si rende conto di essere la sola creatura bianca. Comincia ad arrossire e decide di condividere l'allegria e l'ebbrezza della compagnia. Mentre regala fiori alle fanciulle, il suo vestito immacolato comincia a macchiarsi di nero. Pierrot cerca di pulirsi, ma diventa grigio e poi ancora, e per sempre, nero. L'ombra della colpa s'inscrive sulla sua coscienza. Il Pierrot bianco, dall'integrità morale e fisica sempre minacciata, ora è in costante conflitto con il bianco e il nero: è destinato a essere doppio [Fig. 10].

Anche Champsaur mette in scena attraverso la danza di Pierrot e Pierrette l'opposizione tra i due colori come caratteristica della maschera. Pierrot, il "morto fantastico" (Champsaur 1926: 148), esce di notte dalla sua tomba in compagnia di Pierrette, la sua coscienza vestita di nero che lo segue come un'ombra:



Fig. 11:  
Illustrazione *Nuit de fête* di F. Champsaur, Dentu, Paris, 1926.

Pierrot era tutto bianco. [...] Pierrette era simile al suo compagno, come una goccia d'inchiostro a una goccia d'acqua. Portava un costume di seta nera con grandi bottoni; il suo volto, malinconico e a disagio, s'intravedeva sotto il suo cappello che puntava verso le stelle. (Champsaur 1926: 148)

Per una notte Pierrot e Pierrette sono come fratello e sorella. Il nero è la coscienza di Pierrot, in altre parole la sua ombra: "questa è la storia di Pierrot bianco e di Pierrot nero, delle due anime che ognuno di noi porta in sé" (Champsaur 1926: 149). Il romanzo, in una prima versione *Pierrot et sa conscience* appunto, è la messa in scena dell'unione dei contrari che convivono in Pierrot. L'anima nera di Pierrot-bianco è Pierrette che, accanto a Pierrot durante una notte di carnevale, entra in Pierrot, lo abita. I due colori delle vesti rappresentano Pierrot come doppio, preso nel gioco dell'*entre-deux* del bianco e del nero, della virtù e del vizio, in questo caso del maschile e del femminile [Fig. 11].

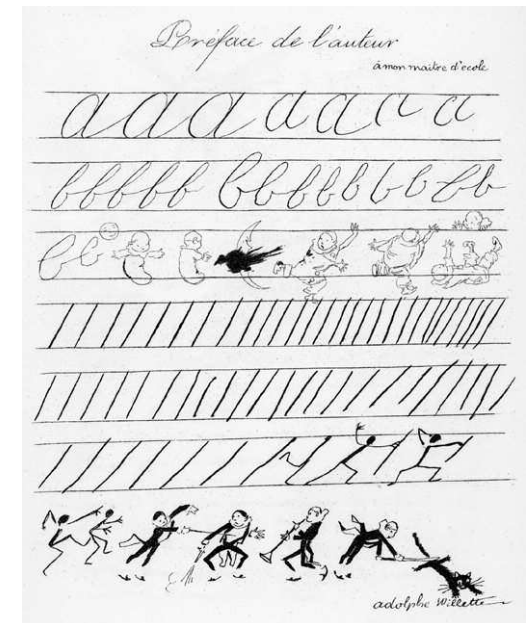


Fig. 12:  
Adolphe Willette, *Préface à Pauvre Pierrot* di A. Willette, Albert Messein, Librairie-Éditeur, Paris, 1926.

La prima illustrazione della celebre raccolta *Pauvre Pierrot* (1885) di Willette è significativa e s'intitola, *Préface de l'auteur*. Si presenta come una pagina di scrittura con l'alfabeto ed è proprio tra le parole che prendono vita un Pierrot bianco e un Pierrot nero. La compresenza del bianco e del nero in Pierrot è qui sintetizzata dall'alfabeto tracciato sulla pagina bianca. La scrittura che incorpora per sua natura due valenze, il bianco e il nero, rappresenta l'immagine più esplicita di Pierrot come doppio. Sullo stesso foglio convivono due Pierrot, uno è la rappresentazione dell'alfabeto, origine della scrittura, l'altro è l'emanazione della scrittura stessa. Una macchia d'inchiostro compare sulla pagina e, come un'ombra, si posa sul Pierrot appena nato. Da una malformazione del segno, una barra, si materializza il Pierrot nero che rappresenta la macchia [Fig. 12].

Intorno agli anni Ottanta il tema del doppio, che peraltro, come s'è visto, aveva caratterizzato la maschera di Pierrot fin dall'inizio del secolo, è ormai in grado di assumere declinazioni sempre più



Fig. 13:  
Adolphe Willette, *Pauvre Pierrot. Poèmes en images (Vision)*, Albert Messein, Librairie-Éditeur, Paris, 1926.

complesse, tuttavia sempre nel segno dell'ombra. Il dialogo con il doppio, che è per lo più un monologo, svela l'impossibilità dell'uomo moderno di relazionarsi con il mondo reale [Fig. 13]. L'amore impossibile tra Pierrot e la luna ne è una delle esemplificazioni più originali, come testimonia raccolta di versi *Pierrot lunaire: rondels bergamasques* (1884) di Albert Giraud. Di notte, i riflessi della Luna importunano Pierrot, il loro pallore si prende gioco di lui posandosi beffardamente sull'abito nero. Pierrot è intento a smacchiare l'abito da un pallido raggio lunare quasi a negare la sua origine "bianca": "Un pallido raggio di Luna / Sul suo abito nero / Pierrot-Willette esce di sera / Per cercare la fortuna / Ma la sua toeletta lo importuna / Si guarda, e finisce per vedere / Un pallido raggio di Luna / Sul suo abito nero [...]" (Giraud 1884: 32) Il tema del rispecchiamento ritornerà in un'altra opera dell'autore, *Pierrot*

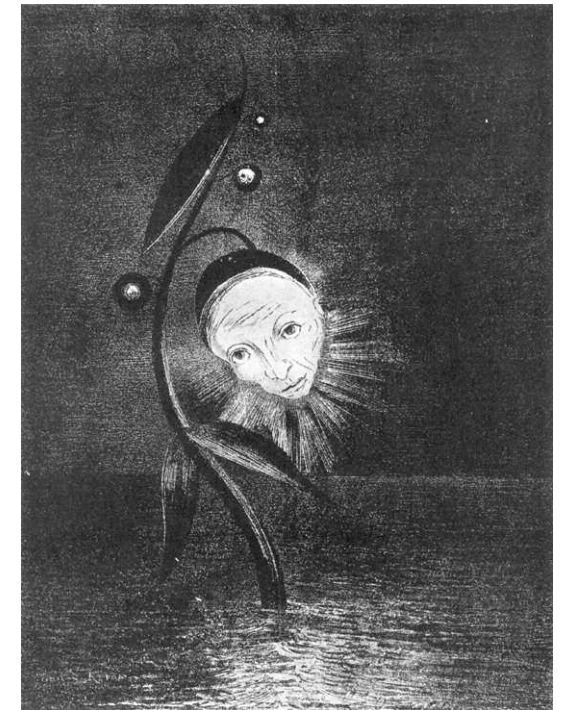


Fig. 14:  
Odilon Redon, *La fleur du marécage, une tête humaine et triste*, tavola 2 di *Hommage à Goya*, 1885.

*narcisse* (1887), un testo volutamente dedicato a "Pierrot vestito di bianco". Pierrot è pulsionale ma al tempo stesso malinconico, ripiegato su se stesso, prigioniero del bianco. Dopo il compiacimento nel vedere proiettata la sua immagine allo specchio, Pierrot ingaggia una furiosa lotta con se stesso, che lo conduce alla morte, al naufragio nel suo riflesso: si precipita contro lo specchio, che s'infrange, ed egli cade con il suo abito bianco, rosso di sangue [Fig. 14].

Nel 1896 Jean Richepin pubblica *Les noces de Pierrot*, una pantomima che, incentrata sull'impossibile rapporto amoroso tra Pierrot e la luna, testimonia ancora del conflitto tra la maschera e se stessa. Benché innamorata di Pierrot, la Luna decide di lasciarlo libero e di mandarlo sulla Terra. Prima di mettersi in viaggio, il Pierrot bianco lascia che le fate invisibili lo vestano di nero. Lontano

dalla Luna, il Pierrot è nero e corrotto. Disperato, si getta in uno stagno, dove fa naufragio nel riflesso lunare.

In entrambi i casi nella rappresentazione del doppio entra in scena un elemento nuovo, lo specchio; lo scenario del duello di Pierrot con se stesso è leggermente cambiato. Quando Freud ci presenta una società dominata dalla fascinazione dell'ombra, fornisce anche la chiave di lettura delle paure e dei bisogni di un'epoca, quella dell'Ottocento. Nel Novecento, invece, l'ombra non rappresenterà più un'immagine emblematica del doppio, che sarà assunta invece da un'altra figura in grado di interpretare il dialogo con l'inconscio, lo specchio. A sancire questo passaggio è ancora una volta l'immaginario legato a Pierrot. In una breve pantomima dei fratelli Paul e Victor Margueritte, *La peur* (1911), Pierrot si trova in una stanza dove si muove come un sonnambulo; è terrorizzato da se stesso, teme che qualcuno lo spii e sia in agguato. Ad un tratto si sorprende nel vedere la propria immagine riflessa nello specchio, un'immagine spettrale che sembra una pallida controfigura. L'ambiente, che dovrebbe essere quello familiare della sua abitazione, sembra invece ostile perché popolato da presenze impalpabili, come il vento che diventa una minaccia invisibile. In questa stanza, che riflette la coscienza di chi l'abita, prende forma la proiezione delle paure di Pierrot che, disperato, si barriera in una cassapanca e chiude il buco della serratura con della carta poiché convinto di essere spiato. In questo crescendo di angoscia Pierrot arriva persino a immaginare che, come un ragno, qualcuno possa scendere dal camino; gambe e braccia all'aria lo imita, ma il riflesso dello specchio lo sorprende di nuovo. Copre lo specchio e va a dormire per trovare un po' di calma, ma anche nel letto non c'è pace. Cerca di ribellarsi all'angoscia che lo possiede con un grido isterico, ma alla fine cade preda dell'Invisibile.

Personaggio principale delle pantomime di Deburau, delle prime fotografie,<sup>2</sup> delle pantomime luminose [Fig. 15], dei primi



Fig. 15: Jules Chéret, *Pantomime lumineuse*, Manifesto d'inaugurazione del teatro ottico Grévin, 1892, Paris, Musée Grévin.

cortometraggi cinematografici, delle illustrazioni e degli spettacoli del teatro d'ombra di Henri Rivière al cabaret *Chat noir*

---

posare per una quindicina di ritratti di Pierrot. Queste fotografie ipotecheranno l'immaginario della maschera fino ai nostri giorni; in particolare *Pierrot photographe* [Fig. 17] che è una *mise-en-abyme* dell'artista come saltimbanco; Pierrot mima un fotografo mentre sta per scattare una foto, Nadar stesso al lavoro. Il fotografo rappresenta se stesso e la sua arte come Pierrot.

<sup>2</sup> Nel 1855 i fotografi Adrien e Félix Nadar-Tournachon, che nel 1848 avevano scritto una pantomima, *Pierrot ministre*, per Charles Deburau, propongono a Legrand di

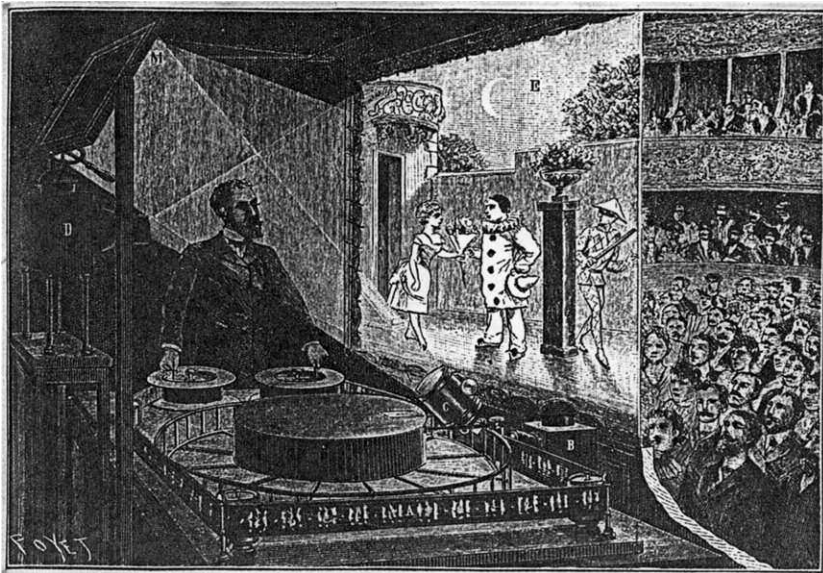


Fig. 16: Il teatro ottico di Emile Reynaud, *Pauvre Pierrot* (1891).

[Fig. 16],<sup>3</sup> Pierrot non è tanto uno spunto estetico quanto un'immagine che, identificandosi con il doppio e l'ombra, riesce a dar voce alla crisi di un'epoca. Se all'inizio dell'Ottocento Pierrot si faceva portavoce dell'emarginazione degli intellettuali romantici che lo consideravano – così come è testimoniato dai versi di *Odes funambulesques* (1857) di Théodore de Banville – come equivalente simbolico dell'atto poetico; verso la fine del secolo la maschera rappresenta la presa d'atto dell'illusione dell'unità dell'io [Fig. 21].

<sup>3</sup> Nel novembre 1881 Rodolphe Salis inaugura a Parigi il cabaret *Chat Noir* che diventerà luogo di ritrovo di intellettuali e artisti, tra i quali Jules Laforgues, Jean Richépin e Willette, autore tra l'altro dell'insegna e di una grande tela (*Parce Domine! Parce Polpulo tuo!* [Fig. 18] dedicata a Pierrot e posta all'ingresso del locale. Pierrot è protagonista di uno di questi spettacoli, *L'Age d'or*, proiettato nell'ottobre 1887 [Fig. 19]. L'intreccio e il titolo sono delle citazioni di un racconto illustrato di Willette [Fig. 20]. Pierrot è protagonista di un'altra celebre rappresentazione d'ombra, *Pierrot pornographe* (1893), di Louis Morin.



Fig. 17, a destra: Nadar (Gaspard Félix Tournachon), *Pierrot avec un appareil photographique*, 1854, Fotografia, Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 18, in basso: Adolphe Willette, *Parce Domine*, 1884, Paris, Musée du vieux Montmartre.





Fig. 19, in alto:  
Emile Reynaud, *Pauvre Pierrot*, Cartone preparatorio, 1892, Paris, Musée Grévin.

Fig. 20, nella pagina seguente:  
Adolphe Willette, *L'Age d'or*, in *Les premières illustrés: notes et croquis*, Hachette, Paris, 1888.

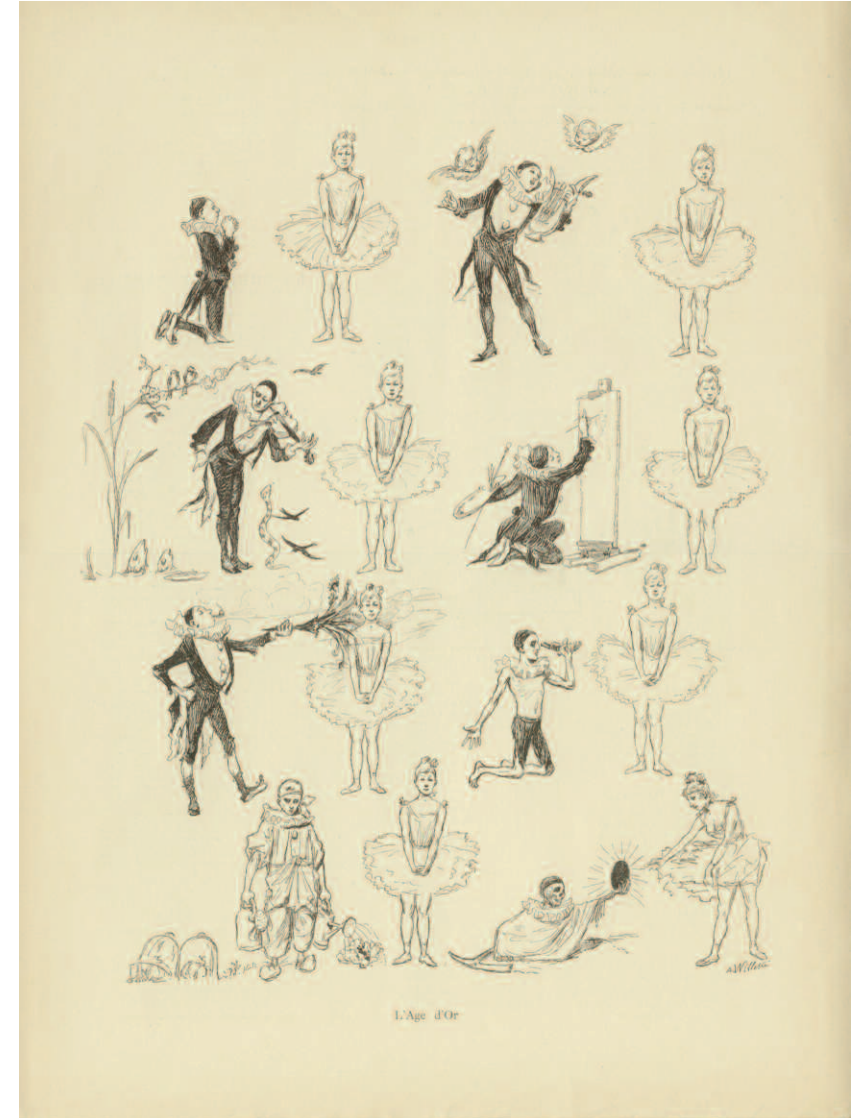




Fig. 21: Adolphe Willette, *Pierrot se déshabille*, Litografia, 1896, Paris, Musée du Louvre.

## BIBLIOGRAFIA

- BLOY L. (1884), *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Stock, 1925, Paris.
- CASTOLDI A. (1998), *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze.
- CASTOLDI A. (2008), *Anatomia del vuoto: Pierrot, Locus solus*, VI, Bruno Mondadori, Milano
- CHAMISSO von A. (1814), *La straordinaria storia di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio*, Garzanti, 1992, Milano.
- CHAMPSAUR F. (1926), *Pierrot et sa conscience, (Nuit de fête)*, Duntu, Paris.
- COT D'ORDAN A.-E. (1842), *Marrchand d'habits*, Dentu, Paris.
- DESNOYERS F. (1856), *Le bras noir*, Librairie théâtrale, Paris.
- GAUTIER T. (1832), *Onuphrius*, in *I Jeunes-France*, Garzanti, 2008, Milano.
- GIRAUD A. (1884), *Pierrot lunaire*, Lemerre, Paris.
- GIRAUD A. (1887), *Pierrot narcisse*, Lacomblez, 1891, Bruxelles.
- HUGOUNET P. (1889), *Mimes et Pierrots. Documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Fischbacher, Paris.
- HUYSMANS J. K.-HENNIQUE L. (1881), *Pierrot sceptique*, La Chasse au Snark, 2003, Paris.
- JOURDE P. (2003), *Préface à Pierrot sceptique (1881) de Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans*, La Chasse au Snark, Paris.
- MARGUERITTE P.-MARGUERITTE V. (1911), *La peur*, Fischbacher, Paris.
- PALACIO J. (1990), *Pierrot fin-de-siècle*, Séguier, Paris.
- PALACIO J. (2003), *Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Peeters, Paris.
- PERICAUD L. (1897), *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes*, Ed. Louis Sapien, Paris.
- RICHEPIN J. (1884), *Les noces de Pierrot*, in BONNET G. (a cura di), *Pantomimes fin de siècle*, Kimé, 2008, Paris, pp. 123-127.
- RICHEPIN J. (1886), *Braves gens. Roman parisien*, Dentu, Paris.
- RICHEPIN J. (1896), *Théâtre chimérique*, Ed. Fasquelle, Paris.
- RIVIERE H. (2004), *Les détours du chemin*, Equinoxe, Saint-Rémy de Provence.

RIVIERE H. (1860), *Pierrot*, Coll. L'envers du miroir, Sestante-L'Harmattan, 2009, Bergamo.

STAROBINSKI J. (1964), *L'Invenzione della libertà. 1700-1789*, Abscondita, 2008, Milano.

STAROBINSKI J. (1970), *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève.

WILETTE A. (1885), *Pauvre Pierrot*, Messein, 1926, Paris.