

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

Ritratto dell'artista da Arlecchino: i versi di Raffaele Carrieri per Pablo Picasso

Portrait of the Artist as Arlequin: Raffaele Carrieri's verses for Pablo Picasso

SIMONE GIORGINO

ABSTRACT

Nell'intervento mi soffermo sul rapporto di amicizia e di collaborazione artistica sviluppatosi nel tempo fra lo scrittore, poeta e critico d'arte Raffaele Carrieri (1905-1984) e Pablo Picasso (1881-1973). Il giovane Carrieri incontrò Picasso a Parigi negli anni Venti e posò per lui come modello a pagamento. Da lì si sviluppò un lungo sodalizio, destinato a durare nel tempo e a lasciare una traccia decisiva nella produzione letteraria di Carrieri, come dimostrano, in particolare, numerose poesie dedicate al grande artista spagnolo e perfino una raffinata plaquette edita da Vanni Scheiwiller nel 1963, Arlecchini di Picasso, di cui propongo un approfondimento.

PAROLE CHIAVE: Raffaele Carrieri, Pablo Picasso, Arte e letteratura, Arlecchino, poesia italiana contemporanea.

In this paper I focus on the friendship and artistic collaboration that developed over time between the writer, poet and art critic Raffaele Carrieri (1905-1984) and Pablo Picasso (1881-1973). The young Carrieri met Picasso in Paris in the 1920s and posed for him as a paid model. From there, a long partnership developed, destined to last over time and to leave a decisive mark on Carrieri's literary production, as demonstrated, in particular, by numerous poems dedicated to the great Spanish artist and even a refined plaquette published by Vanni Scheiwiller in 1963, Arlecchini di Picasso, which I propose to examine in more depth.

KEYWORDS: Raffaele Carrieri, Pablo Picasso, Art and Literature, Harlequin, Contemporary Italian Poetry.

AUTORE

Simone GIORGINO è Ricercatore universitario (RtdB) nel settore LICO 01/A (Letteratura italiana contemporanea) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. È presidente del Centro Studi Phoné e coordinatore scientifico del Centro Studi Vittorio Bodini. Oltre a vari saggi in riviste e miscellanee su scrittori italiani del Novecento, ha pubblicato le monografie: Antonio L. Verri. Il mondo dentro un libro (Lupo, 2013), L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene (Milella, 2014), Poeti in rivolta. Poesia e indu-

stria nella letteratura italiana contemporanea (Sinestesie, 2018), Carta poetica del Sud. Poesia italiana contemporanea e spazio meridiano (Musicaos, 2022), Eretico barocco. Una linea meridiana nella poesia italiana del Novecento (Carocci, 2024), La parola paesaggio. Scritture del Finisterre (Milella, 2025).

simone.giorgino@unisalento.it

Subrisio Saltat
Rainer Maria Rilke, *Die Fünfte Elegie*

1. Raffaele Carrieri tra leggenda e oblio

Raffaele Carrieri (1905-1984) era un tempo un autore molto noto nel panorama letterario e artistico del Novecento (non solo) italiano; oggi però, a quarant'anni dalla scomparsa, il suo nome è quasi del tutto dimenticato, anche se due recenti iniziative editoriali hanno rimesso in circolazione alcuni dei suoi testi più rappresentativi: il racconto autobiografico *Fame a Montparnasse (Ultime scene della Bohème)*, a cura di Antonio Lucio Giannone (Musicaos, 2022), e l'antologia *Un doppio limpido zero. Poesie scelte 1945-1980*, a cura di Stefano Modeo (Interno Poesia, 2023). Eppure quella di Carrieri è stata una figura molto importante, per certi aspetti leggendaria – come ha più volte ribadito uno dei suoi lettori più partecipi, Giancarlo Vigorelli –¹ di scrittore, critico d'arte e soprattutto di poeta, autore, fra il 1946 e il 1980, di ben dieci raccolte pubblicate nella prestigiosa collana mondadoriana dello «Specchio»: *Lamento del gabelliere* (1946), *La civetta* (1949), *Il trovatore* (1953, Premio Viareggio), *Canzoniere amoroso* (1958, Premio Chianciano), *La giornata è finita* (1963), *Io che sono cicala* (1967, Premio Tarquinia-Cardarelli), *Stellacuore* (1970, Premio Taormina), *Le ombre dispettose* (1974), *Fughe provvisorie* (1978) e *La ricchezza del niente* (1980).

¹ Si veda, per esempio, il seguente intervento di G. VIGORELLI, *I 60 anni di Carrieri*, in «Tempo», 3 novembre 1965, riportato in G. CARRIERI, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri. Una bio-bibliografia*, In-kline, Taranto 2001, p. XII: «Se c'è un poeta tra noi senza intervallo fra la vita e la poesia è proprio e soltanto Carrieri, nella leggenda della sua vita, nella realtà degli amori e dei dolori, nella perpetuità della passione critica per le forme, le arti, la civiltà, sino a sembrare un edonista e un esteta, mentre ne è unicamente il rapsodo più geniale, più disinteressato, più solitario». Vigorelli ritorna sull'argomento anche nell'intervento confluito nel volume *Le persone che hanno fatto grande Milano* (Comune di Milano, 1980), anch'esso riportato in G. CARRIERI, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri* cit., p. 84: «Ho scritto più volte che la sua poesia da noi non assomiglia ad altre ed anzi può vantarsi di distinguersi [...] constatare quale e quanta segreta unicità organica, nell'apparente improvvisazione cantabile, corra dentro alla sua poesia: che, quanto più è ridotta all'osso, all'avorio, tanto più rinnova il miracolo del suo sangue vivo. Tutti i suoi libri di quarant'anni di poesia formano un canzoniere delirante e tuttavia esattissimo, che ne fa un poeta moderno ma già classico: benché la sua poesia, a volte e per ora, piaccia poco a certi palati difficili, o guasti, di oggi. Qualche critico storca la bocca. Ma, allora, perché non la storcono quando leggono Apollinaire, o Cendrars, o Jiménez, o lo stesso Lorca cantabile? E perché non arricciano il naso, quando ascoltano venire da lontano i versi di Esenin, di Hikmet, di Saba? Certo, Carrieri non è né Mallarmé, né Eliot, né Montale; non può, non vuole essere un "poeta difficile". Alla incomunicabilità altrui, così diffusa, preferisce se mai la poesia onesta, appunto, di Saba, magari la sua canzonetta, pur che venga dal cuore e vi ritorni, e vi rimanga. La poesia di Carrieri vive, opera, dura su un continuo miracolo, quello d'essere una poesia continua, che è tutt'uno con la sua vita, con la sua leggenda; è poeta in tutto, perpetuamente. Carrieri ha l'intelligenza poetica. Ha sempre saputo vivere secondo le leggi della poesia, che oltretutto sono leggi semplici, non complicate».

La poesia di Carrieri, oltre a essere immediatamente riconoscibile per il suo stile semplice, la cantabilità, i raffinati cromatismi, l'icasticità epigrammatica, la postura anti-intellettuale, è anche una poesia, si potrebbe dire, *en plein air*: e questo non solo per la sua contiguità con le arti visive (sono molto frequenti, nei suoi testi, omaggi e 'traduzioni' in versi di opere di pittori e scultori) ma anche per il suo modo caratteristico di ritrarre – dal vero e all'aperto, appunto – la multiforme varietà della vita con un'innocente, adamitico stupore; è poi una poesia esperienziale e autobiografica; una poesia, potremmo anche dire, gitana,² sempre in movimento, viaggio o fuga che sia. Secondo Giuliano Gramigna, che ha curato l'antologia mondadoriana del 1976, «La poesia di Carrieri costituisce davvero un mezzo di locomozione; essa 'viaggia' non soltanto attraverso il mondo (geografico e culturale) e attraverso il suo autore ma, ciò che più conta, attraverso se stessa».³

Una stazione importante di quello che potremmo definire, ancora con Gramigna, il «Carrieri Express»,⁴ è rappresentata dalla Spagna: riferimenti al suo territorio, alle sue tradizioni, ai suoi poeti e ai suoi artisti sono disseminati in tutte le raccolte di Carrieri. È la Spagna descritta in alcune istantanee, quasi delle cartoline, che arrivano da Gerona o dalla Costa Blanca o da Siviglia. Per esempio, in *A Siviglia, una colomba*, componimento confluito in *Io che sono cicala*, si legge:

Nel meriggio di fuoco
Dava cornate il sole
E mi strappava
Senza sangue il cuore.
Fuggevole un'ombra,
Una sola colomba
Muovendo appena le ali
Fresco rifece amore
Coi suoi aliti.⁵

è la Spagna della plaquette *El cigarrillo. Viaggio in Spagna*, un raro e prezioso volumetto pubblicato da All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller nel 1956

² Cfr. M. PELLICANI, *Quando l'ho conosciuto*, in L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri. Una vita per la poesia*, Rusconi, Milano 1978, p. 455: «Quando l'ho conosciuto, quarant'anni fa, Raffaele mi fece pensare subito a un romanzero gitano. Aveva del gitano la statura e lo scatto; gli occhi i capelli la pelle; gli slanci e la fantasia infuocata. Ma, insieme, l'eleganza e la munificenza dell'hidalgo. Un incrocio unico. Forse, pensai, discende da un nobile guerriero al seguito di Consalvo di Cordova che nel 1500, conquistata Tarranto, s'invaghì di una tzigana la cui migrazione dai Balcani alla Spagna era stata bloccata sul mar Piccolo appunto dalla guerra che il re cattolico mosse a Federico. Forse...».

³ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in R. CARRIERI, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1976, p. XXI.

⁴ *Ibid.*

⁵ R. CARRIERI, *Poesie scelte* cit., p. 170.

che, come ha scritto Giuseppe Sciortino, si configura come un'«immersione nel clima storico, leggendario, artistico e a volte anche folcloristico» di quel Paese;⁶ è la Spagna di Federico García Lorca, che rappresenta per la ricerca espressiva di Carrieri un punto di riferimento imprescindibile;⁷ è la Spagna dei suoi amici artisti, come Antonio Saura, José Ortega e soprattutto Pablo Picasso.

2. Picasso e Carrieri

Picasso e Carrieri si incontrano a Parigi nei primi anni Venti. Il giovanissimo Carrieri accetta di posare come modello (a pagamento!) per Picasso: secondo Leonardo Sinisgalli basterebbe «sfogliare l'album dei disegni del grande pittore spagnolo per trovarlo nudo alla tavola xv: – *Jeune homme au boumerang* –».⁸ La prima pagina di *Fame a Montparnasse* permette di ricostruire il clima di effervescenza culturale e creativa che si poteva respirare in quel periodo nella *Ville lumière*:

A quel tempo Max Jacob non si era ancora ritirato nel deserto per sfuggire le tentazioni. Sotto la volta affumicata del *Lapin Agile*, da un pezzo non si sentivano più le canzoni della Legione Straniera, accordate a dieci dita sulla fisarmonica olandese di Pierre Mac Orlan [...]. Un anno prima, Picasso, Zborowski, Salmon, Kisling, Blaise Cendrars e Francis Carco, avevano portato a spalla, nell'atrio dell'Ospedale della

⁶ G. SCIORTINO, *El cigarrillo*, in «La Fiera Letteraria», 27 gennaio 1957. Per un approfondimento della plaquette mi permetto di rinviare a S. GIORGINO, «Bell'azzurro dei giorni facili». *Incontri e itinerari spagnoli nella poesia di Raffaele Carrieri*, in *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di G. Bonifacino, S. Giorgino, C. Santoli, La Scuola di Pitagora, Napoli 2022, pp. 739-751.

⁷ Sul lorchismo di Carrieri si è soffermato Franco Manescalchi, spiegandolo, quasi antropologicamente, come «un affine contesto etnico di base. La Puglia, il sud-orientale d'Italia e l'Andalusia, il sudgitano di Spagna. Se poi si evidenzia il gitanismo di Carrieri che è proprio del poeta-apolide surrealista ma che, alla fine, diviene fatto concreto, reale sradicamento dalla propria geografia senza con ciò che la propria geografia sia sradicata dall'anima, ecco che si individuano altre connessioni con la grande lezione lorchiana» (F. MANESCALCHI, *L'influenza di Lorca sui poeti italiani del secondo Novecento (1945/75)*, in *Federico García Lorca: materiali*, a cura di U. Bardi e F. Masini, Libreria Tullio Pironti, Napoli 1979, p. 256). Sull'assimilazione di Lorca da parte di Carrieri si veda anche F. FLORA, *Prefazione*, in R. CARRIERI, *Lamento del gabelliere*, Mondadori, Milano 1946, pp. 19-20: «I poeti che Carrieri palesemente predilesse furono Apollinaire [...], Essenin [...] Ungaretti [...] magari Éluard, Fargue, e finalmente, con maggiore consanguineità, F. García Lorca: quello che in New York sente nel cuore di bambine il canto del lombrico: quello della profezia "Un día los caballos vivrán en las tabernas", quello che vede lo sforzo del cavallo per esser cane e dell'ape per esser cavallo; quello che in *Caracola* sente il canto del mare di mappa: "Mi corazón se llena de agua / con pececillos de sombre y plata"; quello infine del *Llanto por I. Sánchez Mejías* con le ripetute note di timpano: "a la scinco de la tarde". Ma indicare queste affinità è soltanto un modo di rilevare il gusto europeo in cui la tendenza di Carrieri spontaneamente si iscrive: e resta inteso che il *Lamento del gabelliere* vale per quanto è in esso di nuovo e genuino».

⁸ L. SINISGALLI, *Corriera da Milano: Raffaele*, in «L'Italia Letteraria», Roma, 10 dicembre 1933.

Carità, la bara di Amedeo Modigliani. Gli ultimi *montmartrois*, insieme alla povera spoglia di Modì, in quel gelido giorno, seppellivano sotto la cenere di Parigi la propria giovinezza.⁹

Carrieri scrive, nel tempo, numerose poesie su Picasso, fra cui segnalo le notevoli *Tauromachia*, confluita nella raccolta *La giornata è finita* (trascrivo solo l'inizio):

Se sei schifiltoso o prudente
E hai paura del sangue
Allontanati da queste pagine:
Tieniti fuori tiro
E non guardare
Il limpido occhio taurino
Che colpisce il centro
Di ciascun bersaglio [...];¹⁰

e *Frammento di un'ode a Picasso*, in *Io che sono cicala* (anche in questo caso riporto solo i primi versi):

L'arte è una vecchiona e tu sei nuovo
Come nuovo è il canto del gallo
E la cornetta del soldato
Che luce fanno prima del giorno.
Nuova è l'erba che spinge il verde
Nuova l'acqua
Che rompe la montagna [...].¹¹

Nel 1952, Carrieri, assieme ad Antonello Trombadori, è incaricato di concordare con Picasso la scelta delle opere per la sua mostra antologica organizzata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Dieci anni più tardi esce a Milano, a sua cura, il volumetto d'artista *Incontri con Picasso* (Studio editoriale d'arte Perna, 1962), con note critiche di Franco Russoli e trentadue composizioni litografiche a colori di Picasso, risalenti al periodo 1900-1962, selezionate da Carrieri, che include anche due sue poesie dedicate all'artista. In una prosa autobiografica del 1950, *Brogliaccio*, possiamo leggere un esempio dello stile profondamente empatico e coinvolgente, *en artiste*, con cui Carrieri si accosta all'opera del pittore spagnolo:

⁹ R. CARRIERI, *Fame a Montparnasse (Ultime scene della Bohème)*, a cura di A.L. Giannone, Musicaos, Neviano (Lecce) 2022, p. 5.

¹⁰ ID., *Poesie scelte* cit., p. 141.

¹¹ Ivi, p. 171.

La mano di Picasso è come una rivoltella carica senza sicura: si vedono uno dopo l'altro i bersagli centrati ma non si avverte il rumore dei colpi. Picasso muta sempre posto nell'idea che ci facciamo o stiamo per farci di lui. Non si espande: si leva. È sempre più su del nostro sguardo, della nostra idea e della nostra aspettativa. L'occhio non ne può contenere che una parte. La parte di cui l'animo del riguardante dispone. Il margine dei suoi quadri è un baratro: ci attira. Si continua a cadere, a cadere. La vertigine è Picasso. I colori nei suoi dipinti non si divorano a vicenda perché in mezzo c'è lui. Dov'è Picasso è vietato morire. Non fa parte della memoria. Non è scomponibile. Non si assimila. Non si deposita. Ci attraversa: brucia. Ogni colore nella sua tavolozza tenta di fare una festa per conto proprio. Una festa con sparatoria. I veri contemporanei di Picasso saranno i figli dei nostri figli. Noi non siamo che spettatori.¹²

Torneremo più avanti su quell'inciso: «Dov'è Picasso è vietato morire». Intanto però vorrei ricordare – anche come segnale di un'amicizia e di un affetto evidentemente ricambiati – i numerosi disegni e le dediche autografe che Picasso dona nel tempo a Carrieri (alcune delle quali sono riprodotte nella ricca biografia curata da Luigi Cavallo), come per esempio quella che appare sul frontespizio di una copia del libretto sul quale ho intenzione di soffermarmi più approfonditamente, *Arlecchini di Picasso* (Fig. 1).

¹² Id., *Brogliaccio*, prefazione di M. Praz, Sera Editrice, Milano 1950, pp. 115-116.

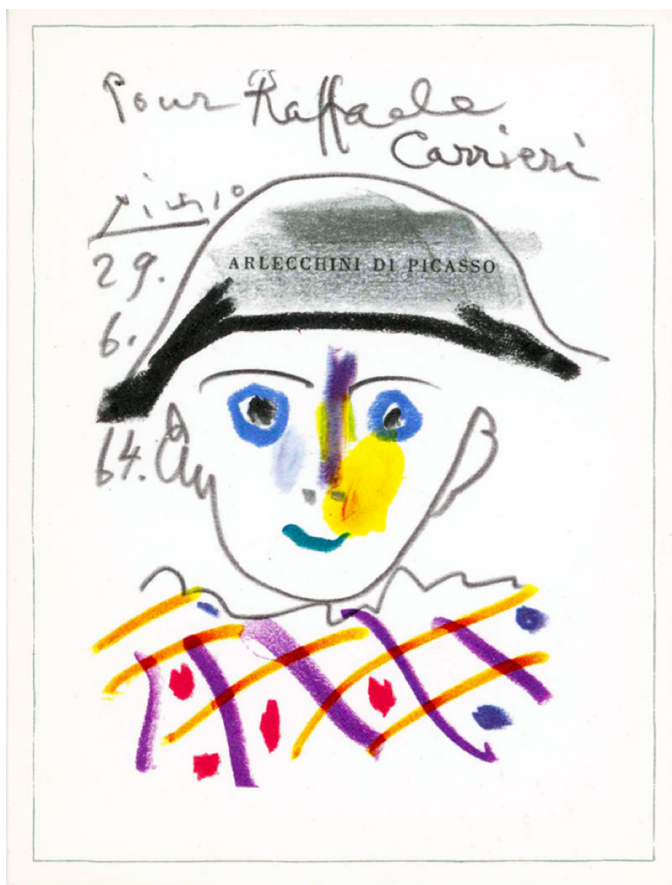


Fig. 1 Frontespizio di *Arlecchini di Picasso* con disegno e dedica autografa di Picasso a Carrieri, 29 giugno 1964.

Si tratta di un'agile plaquette di piccolo formato comprendente sei poesie di Carrieri e venti tavole di Picasso (quattordici dipinti e sei incisioni) stampata in 1000 copie numerate nel dicembre 1963 da All'Insegna del Pesce d'Oro. Delle sei poesie inserite nel volumetto, due, *Ci siamo infine riconosciuti* e *Ballata per il saltimbanco cieco*, erano già state precedentemente pubblicate nella raccolta *Il Trovatore*; le altre erano all'epoca inedite, e cioè le tre poesie brevi *Ai rapaci saltimbanchi*, *Arlecchino mio buon principe*, *Qualcuno suonava*, oltre alla più complessa e articolata *Compianto per la morte di un Arlecchino*. Nella *Nota dell'editore* posta alla fine della plaquette si legge: «Questo volumetto vuole essere un omaggio di un poeta a Picasso: da più di trent'anni Raffaele Carrieri scrive in versi e in prosa di Picasso. Sfogliando un suo *Nuovo brogliaccio inedito*, leggo questa nota: "Ho impiegato venticinque anni per i

primi nove versi del *Compianto per la morte di Arlecchino*. E una notte per gli altri ultimi ottanta”». ¹³

3. Artisti e arlecchini

Arlecchino e le altre figure analoghe e spesso sovrapponibili del clown, dell'acrobata, del saltimbanco, hanno conosciuto, nel tempo, un'attenzione crescente da parte di pittori e letterati, tanto da diventare, specie fra Otto e Novecento, un topos molto diffuso. Come ha spiegato magistralmente Jean Starobinski nel suo *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), queste maschere sono diventate «le immagini iperboliche e volontariamente deformanti che agli artisti piacque dare di sé stessi e della condizione dell'arte. È, insomma, un autoritratto camuffato [...] è una derisoria epifania dell'arte e dell'artista», ¹⁴ che veicola, si capisce, anche una severa critica all'utilitarismo e, più in generale, al sistema di valori su cui si fonda la società borghese. Il saltimbanco, secondo Starobinski, «attinge il significato supremo di contraddittore: nega tutti i sistemi di affermazione preesistenti e introduce nella massiccia coerenza dell'ordine costituito il vuoto grazie a cui lo spettatore, staccato finalmente da se stesso, può ridere della propria pesantezza». ¹⁵

Come è noto, nemmeno Picasso sfugge al fascino di Arlecchino: ne disegnerà decine nel corso della sua attività creativa, in particolare nel torno d'anni che segna il passaggio dal periodo Blu al Rosa, che alcuni esperti definiscono appunto periodo «degli Arlecchini» ¹⁶. La rappresentazione di questo personaggio-alter ego si intensifica in particolare nel 1905 ¹⁷ che, non a caso, è l'anno sul quale Carrieri si concentra quasi

¹³ V. SCHEIWILLER, *Nota dell'editore*, in R. CARRIERI, *Arlecchini di Picasso*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1963, p. 69. La frase di Carrieri sembra peraltro ricalcare la struttura di un celebre aforisma di Picasso: «A quattro anni dipingevo come Raffaello, poi ho impiegato una vita per imparare a dipingere come un bambino».

¹⁴ J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Abscondita, Milano 2018, p. 14.

¹⁵ Ivi, p. 120.

¹⁶ Per un approfondimento della vera e propria ossessione di Picasso nei confronti della maschera di Arlecchino cfr. N. FANO, *La tragedia di Arlecchino. Picasso e la maschera del Novecento*, Donzelli, Roma 2012. Riporto qui di seguito alcuni passaggi salienti tratti dal primo capitolo: «dal 1901 al 1936 Pablo Picasso ha dipinto – tutti, rigorosamente, senza maschera sul viso – decine e decine di Arlecchini blu, rosa, cubisti, neoclassici; ha ritratto se stesso, suo figlio, i suoi amici e i suoi nemici come Arlecchino» (p. 4); «Arlecchino è l'ultimo individuo prima dell'esplosione della massa nella quale si perderà il Novecento; è il comico che, senza più la forza della maschera – dovrà riassumere sulla propria faccia nuda tutti i guai del mondo perché, non potendo più piangere, i suoi spettatori possano almeno liberarsi dal dolore ridendo. Picasso se ne era reso conto per tempo, beato lui!» (p. 7).

¹⁷ Cfr. ivi, p. 6: «in un anno per lui cruciale, il 1905, Picasso dipinse se stesso come Arlecchino in uno struggente *Autoritratto da Arlecchino al caffè* (il caffè Lapin Agile dove passava molte serate,

esclusivamente per allestire la sua personalissima 'mostra'¹⁸ – potremmo anche definirla così – degli *Arlecchini di Picasso*, il cui 'catalogo' consiste nelle venti tavole riprodotte nella seconda parte del libretto, diciotto delle quali risalgono appunto al 1905 (che tra l'altro è anche l'anno di nascita dello scrittore tarantino) mentre l'immagine d'apertura, l'*Arlecchino pensoso*, è datata 1901, e la seconda, *Clown a cavallo*, è del 1904. Carrieri, insomma, si sofferma sul periodo della più intensa e frenetica bohème parigina di Picasso, che ha come teatro il Bateau-Lavoir di Montmartre, distante solo pochi passi – è opportuno ricordarlo – dalla sede fissa, in muratura, del Circo Medrano, irresistibile polo d'attrazione per tutta la «banda Picasso». Fernande Olivier, all'epoca compagna dell'artista, ha scritto in un suo libro di memorie del 1933:

all'epoca) e diede il suo profilo anche all'Arlecchino che chiude la parata de *I giocolieri*, il primo dipinto-monstre (è bellissimo e misura quasi sei metri quadri) della sua vita».

¹⁸ Alcuni anni fa è stata organizzata una mostra itinerante sui saltimbanchi di Picasso. Nella quarta di copertina del catalogo (P. PICASSO, *I saltimbanchi*, a cura di M.S. EREMITA, C. ZAPPÀ, Gli Ori, Pistoia 2010) si legge: «Il volume propone, in una veste grafica piuttosto originale, la serie completa di 15 incisioni originali, acqueforti e puntesecche che Pablo Picasso dedicò al mondo dei saltimbanchi tra il 1904-05 e che furono edite da Ambrose Vollard a Parigi nel 1913. Le rare e prestigiose opere, appartenenti a una collezione privata, raffigurano una serie di ritratti di personaggi circensi realizzati da Picasso nella fase di passaggio dal periodo blu al periodo rosa del maestro, personaggi diventati in seguito protagonisti di alcune tra le più famose tele dell'autore e ospitate nei musei di tutto il mondo. Le incisioni di Picasso, assiduo frequentatore del circo Medrano nella Parigi d'inizio secolo, raffigurano clown e acrobati, avventurieri affamati e dagli amori facili, come i poeti e gli artisti di Montmartre. Un tema a lui caro è quello della famiglia, figure di girovaghi su cui grava l'angoscia della povertà ma che testimoniano le gioie della vita domestica. I circensi sono ritratti in momenti di riposo, isolati o in gruppo, lontani dalla dimensione scenica e concentrati su una quotidianità a tratti malinconica ma affettiva, in cui le donne accudiscono bambini, in cui Arlecchino – alter ego dell'artista nel suo essere simbolo di miseria e di intelligenza – riesce a regalare una intensa immagine di paternità». Trascrivo qui di seguito, per completezza, l'*Indice delle tavole* di Picasso così come riportato nella plaquette di Carrieri: «Quadri: 1 *Arlequin accoudé*. 1901. New York. Collezione privata. 2 *Clown à cheval*. 1904. Parigi. Collezione M. Level. 3 *Famille d'arlequin*. 1905. Colonia. Collezione privata. 4 *Arlequin au verre*. 1905. Parigi. Collezione Rolf de Maré. 5 *Etude pour "Les bateleurs"*. 1905. New York. Collezione Chester Dale. 7 *Le fou*. 1905. 8 *Bateleur à la nature morte*. 1905. New York. Collezione Chester Dale. 9 *Comédien et enfant*. 1905. New York. Collezione Clark. 10 *Acrobate et jeune arlequin*. 1905. Elderfeld. Museo di Belle Arti. 11 *Femme à la toilette et arlequin à la toilette*. 1905. New York. Collezione Samuel R. Lewisohn. 12 *Famille d'acrobates avec singe*. 1905. Göteborg. Museo di Belle Arti. 13 *Saltimbanque au chien*. 1905. Parigi. Collezione M.G. Gompel. 14 *Comédiens*. 1905. Westfalia. Collezione privata. Incisioni: 15 *Planche de dessins de Max Jacob et Picasso*. 1905. Puntasecca su rame. 16 *Les saltimbanques*. 1905. Puntasecca su rame. 17 *Les saltimbanques au repos*. 1905. Puntasecca su rame. 18 *La famille des saltimbanques au macaque*. 1905. Puntasecca su zinco. 19 *Le bain*. 1905. Puntasecca su rame. 20 *La toilette de la mère*. 1905. Acquaforse su zinco».

Le sere al circo Medrano, dove ci ritrovavamo tutti, Picasso restava al bar in quell'odore di scuderia, caldo, un po' nauseabondo. Restava là, come Braque, a chiacchierare tutta la sera con i clown. Si divertiva della loro aria impacciata, del loro accento, delle loro battute, del resto assai banali quando non erano sul palcoscenico. Li ammirava e provava per loro una simpatia sincera [...]; il Medrano divenne così una meta obbligatoria, ci andavamo anche tre o quattro volte a settimana. Non ho mai visto Picasso ridere così di cuore come al Medrano.¹⁹

Assimilati a fondo i motivi del 'clown tragico' di Baudelaire e dei Pierrot malinconici e «lunari» dei poeti simbolisti,²⁰ Picasso carica di significati ulteriori la densità semantica di questa maschera, introducendovi inquietudini più sottili e più complessi riferimenti antropologici e culturali. Oltre al tema ovviamente ancora dominante dell'emarginazione sociale dell'artista e della sua irriducibilità al sistema borghese, Picasso lavora, più in profondità, sul nesso sincretico, sulla 'consanguineità' che permette di collegare Arlecchino a Hermes – il dio-messaggero-*trickster* che oltrepassa con scaltrezza il confine fra la terra e il cielo, fra ciò che è umano e cioè che è divino – attraverso la maschera medievale del demone Hellekin (etimologicamente: *Herla* – o *Hell* – *King*, cioè 'Re degli Inferi') alla guida di una masnada di defunti, o piuttosto attraverso un altro suo progenitore, l'Alichino della schiera delle Malebranche, rappresentato da Dante con quei tratti comico-grotteschi che diventeranno, nel tempo, preponderanti nel personaggio. Percorrendo a ritroso l'asse Arlecchino-Hellekin-Hermes, Picasso può così puntellare il profilo di un personaggio sospeso – o meglio in equilibrio, come del resto lo sono tutti gli acrobati – fra due mondi, fra il regno dei vivi e quello dei morti, fra realtà e sogno, fra verità e finzione.

Proprio per questa ragione, gli arlecchini disegnati da Picasso, tutti rigorosamente spogliati della maschera che li caratterizzava nell'iconografia tradizionale, e resi perciò infinitamente più umani, abitano una dimensione metafisica, un non-luogo, una soglia o *limen* preclusa alla gente comune (ma non agli artisti). Essi appaiono, pur se rappresentati spesso in coppia o in famiglia o in gruppi, come delle monadi incapaci di comunicare o condividere con gli altri il loro segreto, la loro pena. Gli

¹⁹ F. OLIVIER, *Picasso e i suoi amici*, Donzelli, Roma 1993, p. 66.

²⁰ Cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* cit., p. 108: «Che singolare spettacolo vedere la serie dei *Saltimbanchi* del periodo blu di Picasso emergere lentamente dall'atmosfera di stanchezza e di cupa rassegnazione in cui il pittore li aveva relegati in origine, per non entrare forse nella gioia solare, ma entrare almeno in una sorta di grave e misteriosa serenità. È evidente che Picasso fu tentato in primo luogo dall'immagine pittorica e letteraria del clown-vittima. Prima di tutto sulla lettura passò l'ombra del Vecchio Saltimbanco baudelairiano, e i Pierrot lunari del simbolismo popolarono certamente per un poco la sua immaginazione. Ma Picasso aveva ben altro da dire. E ciò che aveva da dire avrebbe destato straordinari echi nella lingua degli scrittori».

sguardi serrati, privi di espressione, forse memori degli orrori della Storia, sembrano allo stesso tempo già al di là della Storia stessa: provengono da un altrove intestimoniabile, da cui forse la contemplanò sbiadirsi, svuotarsi di senso, nell'intervallo, chissà quanto largo, che separa il tonfo sordo della caduta, cioè il peso e il dolore dell'essere (dell'esserci, del *Dasein*) e il gesto che sono chiamati a compiere per esorcizzarlo, cioè l'aperta e libera espressione della loro arte, le simmetrie aeree delle prossime acrobazie. Sono tutti elementi, questi, che ritornano, sia pure con sfumature differenti, nei poeti più sensibili e dotati che si accostano, negli anni, agli arlecchini di Picasso. Per esempio in Apollinaire, che già in un suo articolo del 1905 aveva descritto in questi termini i disegni dell'amico artista che avevano come soggetto personaggi circensi: «Sotto gli orpelli chissà dei saltimbanchi snelli che egli dipinge si avvertono indubbiamente i giovani del popolo, ingegnosi, maliziosi, furbi, poveri e bugiardi»;²¹ e in un altro articolo dello stesso anno, tornando su quelle opere, il poeta francese racconta un sapido aneddoto:

arlecchini taciturni con gote e fronti avvizzite per morbose sensibilità: non è possibile prendere per istrioni questi saltimbanchi usi agli spettatori più dei loro riti muti, celebrati con scabrose agilità [...]. Sandricourt accennò col dito a un considerevole quadro ricoperto di colori piatti e quasi spenti (sulle pareti del "Lapin Agile"), e lo commentò: «Quell'Arlecchino e quella Colombina hanno fame: osservate gli occhi... ma non possiedono neanche un soldo, e quindi niente mangiare; perciò bevono. Non si guardano nemmeno, eppure si capisce che si amano. Quell'imbrattatele che li avrà messi giù in un paio d'ore diventerà un genio, se Parigi non l'ammazza». Dovetti protestare, perché avevo subito riconosciuto la mano dalla quale erano state intonate le losanghe gialle rosse e verdi dei maglioni di quei due corpi macilenti: «Caro signore, l'autore di quell'Arlecchino è già piuttosto noto e fra poco... Per ricordarvelo in qualche modo, potete chiamarlo il Callot dei saltimbanchi. Ma fareste meglio a impararne il nome: Picasso».²²

Una poesia di Alcool (1913), *Crépuscule*, si conclude con l'inquietante apparizione/dilatazione di un «arlequin trismégiste», attributo ovviamente riconducibile a Hermes, collocata in un paesaggio livido e grottesco. Trascrivo qui di seguito il testo integrale:

Frôlée par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'exténue
L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps

²¹ G. APOLLINAIRE, *Picasso peintre et dessinateur*, in «La Revue Immoraliste», Parigi, aprile 1905. Il brano citato si può leggere ora in *Picasso. 1881-1914*, presentazione di A. Moravia, Rizzoli, Milano 2004, p. 182.

²² ID., *Les jeunes: Picasso peintre*, in «La Plume», Parigi, 15 maggio 1905. Anche questo brano è riportato in *Picasso. 1881-1914* cit., p. 184.

Un charlatan crépusculaire
 Vante les tours que l'on va faire
 Le ciel sans teinte est constellé
 D'astres pâles comme du lait

Sur les tréteaux l'arlequin blême
 Salue d'abord les spectateurs
 Des sorciers venus de Bohême
 Quelques fées et les enchanteurs

Ayant décroché une étoile
 Il la manie à bras tendu
 Tandis que des pieds un pendu
 Sonne en mesure les cymbales

L'aveugle berce un bel enfant
 La biche passe avec ses faons
 Le nain regarde d'un air triste
 Grandir l'arlequin trismégiste²³

Alcuni anni più tardi, nel 1922, un altro grande poeta europeo, Rainer Maria Rilke, scrive la quinta delle *Elegie duinesi*, direttamente ispirata alla *Famiglia di saltimbanchi* (*Les bateleurs*) di Picasso, dipinto che il poeta ebbe modo di ammirare di persona dapprima durante un suo soggiorno parigino e in seguito nella casa della poetessa e collezionista tedesca Hertha Köning, dedicataria del componimento. Anche nella

²³ ID., *Alcool. Calligrammi*, trad. di L. Frezza, Giovanni Raboni, Vittorio Sereni, Sergio Zoppi, Mondadori, Milano 1996, pp. 54. Qui di seguito la traduzione in italiano di Luciana Frezza (p. 55): «Sfiorata dalle ombre dei morti / Sull'erba dove s'offusca la luce / L'arlecchina s'è spogliata nuda / E nello stagno rimira il suo corpo // Un crepuscolare imbonitore / Vanta i giochi che verranno fatti / È costellato il cielo incolore / D'astri pallidi come il latte // Ecco saluta l'arlecchino livido / Di sul palco gli spettatori / Stregoni venuti di Boemia / Qualche fata e gli incantatori // Staccata una stella abilmente / La palleggia col braccio teso / Mentre con i piedi un impiccato / Suona i cimbali ritmicamente // La cieca culla un bel neonato / La cerva passa con la sua nidiata / Il nano guarda con aria triste / Crescere l'arlecchino trismegisto». Per un approfondimento del testo cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* cit., pp. 110-111: «In una delle poesie di *Alcools* ispirate dai saltimbanchi di Picasso e dalla pittura di Marie Laurencin (*Crépuscule*) Apollinaire situa la schiera dei guitti in un luogo vago che sta fra la vita e la morte, la notte e il giorno, la menzogna e la verità, la terra e il cielo: alla fine della poesia, l'«Arlecchino trismegisto» cresce sotto lo sguardo triste di un nano. Ci troviamo una volta di più su una soglia temibile, ove però i contrari tendono a conciliarsi [...]. Staccando una stella, avvicinando il cielo e la terra, Arlecchino riunisce per vie soprannaturali ciò che naturalmente è disgiunto. Si annuncia un ritorno magico all'unità cosmica...».

Fünfte elegie gli acrobati appaiono come sospesi, collocati in un «mühsamen Nirgends», in un «affannoso non-luogo»²⁴; sono rappresentati come mediatori ai quali, attraverso la loro arte, è permesso di vincere miracolosamente la morte – «*Madame Lamort*» è la prosopopea adoperata da Rilke –²⁵ cioè di rovesciare il negativo (la gravità, il peso che li respinge in basso) in positivo, nelle «alte figure loro ardite dello slancio del cuore», come si legge nella memorabile chiusa:

Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehrenden Leitern, bebend, - und *könntens*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?²⁶

²⁴ Cfr. R.M. RILKE, *Poesie*, prefazione e scelta di P. Capriolo, Rizzoli, Milano 2004, p. 172: «Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt –, umspringt / in jenes leere Zuviel. / Wo die vielstellige Rechnung / zahlenlos aufgeht». Qui di seguito la traduzione in italiano di Anna Lucia Giavotto Künkler (p. 173): «E d'un tratto, in questo affannoso non-luogo, d'un tratto / indicibile il punto dove senza sapere / il puro troppo-poco si trasforma –, trapassa / in quel vuoto troppo. / Dove il conto dalle molte cifre / torna senza numero».

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 172: «Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz, / wo die Modistin, *Madame Lamort*, / die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder, / schlingt und windet und neue aus ihnen / Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte –, alle / unwahr gefärbt, – für die billigen / Winterhüte des Schicksals». Trad. it. (p. 173): «Piazze, o piazza di Parigi, scena interminabile / dove *Madame Lamort* fa la modista / e i cammini inquieti della terra, nastri senza fine / intreccia e avvolge e nuovi / fiocchi inventa, gale, fiori, coccarde, finti frutti –, sempre / in colori falsati, – per gli scadenti / cappellini invernali del destino».

²⁶ *Ivi*, pp. 172-175: «Angelo! Se ci fosse un luogo che noi non sappiamo, e là / su un tappeto indicibile, mostrassero gli amanti, che / qui alla riuscita mai non giungono, le alte / figure loro ardite dello slancio del cuore, / del desiderio le torri, le scale loro, / poggianti già da tempo, dove mai non vi fu suolo, / l'una all'altra soltanto, tremanti, – e lo *potessero* / dinanzi ai loro spettatori, i morti silenziosi e senza numero. / Non getterebbero questi le monete allora, le ultime / che noi non conosciamo, risparmiate e nascoste, / i ducati del vivere felice, di valore eterno, alla coppia / che sorride infine di un sorriso vero sul tappeto / placato?».

4. *Arlecchini di Picasso*

Potremmo dire, con Rilke, che gli arlecchini di Picasso vincono la morte; o piuttosto, tornando alla prosa di Carrieri precedentemente citata, «Dov'è Picasso è vietato morire». È forse, questo, il messaggio più profondo e sconcertante delle poesie confluite nella plaquette *Arlecchini di Picasso*, a partire dal testo collocato in apertura, *Ci siamo infine riconosciuti* (pp. 7-8), che trascrivo integralmente qui di seguito:

Ci siamo infine riconosciuti
Nei grilli caduti
Dal cielo d'estate.
Come gli zingari rovinati
Da un medesimo editto
Abbiamo salvate
Le donne e i loro capelli
Che ci fanno ombra
Sulla pianura.
Abbiamo tolto il lutto
A specchi e campanelli
Per divertire l'anima scura.
Commedianti e mendicanti
Ci siamo riconosciuti
Come l'uva
Di una medesima pergola.
Ci siamo messi a cantare
E a ballare
Al suono dei tamburi
Ciascuno con una cicala
In quadriglia.
Ah occhi duri
Che ci invidiate l'allegria
Le donne e i dadi
Nella dolce terra di nessuno.
Per fare freschi sguardi
Ci son voluti millenni di digiuno.

Il componimento inaugura la suite di Carrieri all'insegna di un'agnizione – «Ci siamo infine riconosciuti / Nei grilli caduti / Dal cielo d'estate» (vv. 1-3) – un riconoscimento che avviene anche attraverso la sovrapposizione e la sintesi di due attributi apparentemente contraddittori del personaggio: da una parte la pesantezza, la ca-

duta; e dall'altra la leggerezza, l'acrobazia (e potremmo anche includere il canto, elemento più consona, come Carrieri sa bene, a un altro tradizionale alter ego di Arlecchino, il poeta). Da una parte la pienezza, la flessuosità della vita; dall'altra il vuoto, il nulla, la rigidità della morte. Ma è una morte, si badi bene, solo transitoria, reversibile, da commedia dell'arte: «Abbiamo tolto il lutto / A specchi e campanelli / Per divertire l'anima scura» (vv. 10-12), si affretta a scrivere Carrieri, che in questo primo testo colloca i suoi saltimbanchi «Nella dolce terra di nessuno» (v. 25), in quella soglia accessibile esclusivamente a chi riesce a oltrepassare con agilità i confini imposti dalla fisica, dalla politica, dalla morale, dalla razionalità, e cioè proprio ai mercuriali arlecchini-artisti che pure sono indelebilmente segnati dalla sofferenza dell'esserci (e dagli agguati della Storia: «Come gli zingari rovinati / Da un medesimo editto», è scritto ai vv. 4-5), da loro immediatamente trasformata in clownerie, in incontenibile allegria, come si legge negli ultimi due versi, sapientemente calibrati, nei quali un cantabilissimo settenario, reso ancora più 'leggero' dall'allitterazione in *f* e in *r* e dalla ricorsività delle vocali 'aeree' *e* ed *a*, introduce e fa quasi da contrappunto all'estenuata, gravosa andatura dell'ipermetro conclusivo, accentuata peraltro dagli innesti delle vocali 'cupe' *o* ed *u*: «Per fare freschi sguardi / Ci son voluti millenni di digiuno» (vv. 26-27).

L'antitesi principale morte/vita, declinabile anche in altre coppie oppostive secondarie, peso/leggerezza, infermità/salute, rigidità/flessuosità ecc., è alla base anche delle poesie seguenti, in cui Carrieri propone ai lettori un'immagine crepuscolare di Arlecchino, ormai malato, stanco, prossimo alla fine: «La vita del saltimbanco / Era simile al bengala / Che si sta per spegnere», leggiamo nella poesia dal titolo significativo *Ballata per il saltimbanco cieco* (pp. 11-12); oppure ancora: «Steso sulla paglia / Come la canna / Che il vento abbandona / Declinava Arlecchino / Fra decotti e infusi» (p. 16); e «Come un vecchio stanco cigno / Si lasciava andare Arlecchino / Sulle acque di un lago notturno / Alla sfuggente luce / Di un'unica stella», versi tolti dal *Compianto per la morte di un Arlecchino* (p.18); ma si potrebbero fare tanti altri esempi ancora. Questa prossimità, questa confidenza con la morte – che Arlecchino conosce intimamente, perché, per quanto si è detto sopra, la morte è parte integrante del suo essere e della sua personalità anfibia – è però sempre controbilanciata da una vitalità debordante, oltre che dalla certezza di aver svolto la propria missione – che potremmo anche considerare salvifica, redentrice – fino alla fine, cioè di aver disseminato per il mondo, attraverso la propria arte, libertà, estro, avventura, sensualità, gioia, in una parola: bellezza. E forse è per questo che Arlecchino in realtà non può morire; al limite recita, simula la propria morte: «Di nuovo muore Arlecchino / E la scimmia Zemira / Piange come una madre», è scritto nei versi conclusivi di *Ballata per il saltimbanco cieco* (p. 12). È proprio l'uso straniante della locuzione avverbiale «Di nuovo», oltre al grottesco lamento funebre della bestia, che

ci fa capire che siamo evidentemente di fronte a una pantomima; e infatti, per Arlecchino, pronipote di Hermes, come leggiamo nei versi di taglio epigrammatico che concludono la poesia, «La morte è cosa di tutti i giorni / Come cantare o fare sogni» (p. 12).

Il tema della morte ritorna anche nell'ultima poesia della serie, *Compianto per la morte di un Arlecchino*, che già nel titolo sembra parodiare il celebre *Llanto* di Lorca. La sensazione di assistere a un'ulteriore pantomima, o a una parodia di una sacra rappresentazione, è data anche dalla personificazione – come già nella «*Madame La-mort*» di Rilke – della morte («Prima commediante / Recitava la Morte / La sua parte», p. 16), oltre che dal ruolo che ricoprono, in questo stralunato teatrino, molto simile a quello che abbiamo già incontrato nel *Crépuscule* di Apollinaire, le bestie ammaestrate e antropomorfe e i guitti circensi che accompagnano Arlecchino in processione:

Per non vedere la Morte
L'orso chiuse gli occhi
E la testa nascose fra le zampe.
Sospese il cartomante
Il gioco delle carte
[...]
Fatima la cagna bastardella
Più non scrisse numeri sulla lavagna
E i pappagalli sul trespolo
Non fiatavano.
Nessuno dei saltimbanchi
Sapeva pregare
[...]
Le foglie smisero di cadere
E gli uccelli di cantare.
Da lontano il mesto piangere
Dei nani
Sospinse nuvole nere
Intorno alla luna nascente (pp. 19-20).

La cupa veglia funebre, però, anche questa volta, non può che tramutarsi in farsa. Arlecchino non può morire. «Dov'è Picasso è vietato morire». Arlecchino, che è un *revenant*, uno spirito che torna, vince la morte, la esorcizza, e la rovescia nel suo contrario: è appunto in questo gesto che si manifesta tutto il suo «prestigio», il suo «onore» – così lo definisce Carrieri – cioè nel passaggio dal negativo al positivo, dal vuoto al pieno, dalla rigidità all'acrobazia, dall'assordante silenzio della morte alla vitalità dell'espressione artistica:

Tutto finisce in niente
Quando l'anima si spegne:
L'ordine il disordine
Saggezza follia
E l'onore dell'acrobata
Per l'ultima simmetria (pp. 18-19).