

Le figure dense in Vittore Carpaccio

di Renzo Carli*

Come si manifesta l'inconscio

Il modo d'essere inconscio della mente è la funzione mentale che organizza la nostra esperienza emozionale; è la "vera realtà psichica", come soleva affermare Freud; può essere considerato quale costruttore delle nostre relazioni con gli oggetti della realtà, in quanto modulatore delle nostre simbolizzazioni emozionali. La relazione con gli oggetti, a partire dalle figure significative delle nostre prime esperienze di vita sino alla complessa articolazione delle relazioni sociali e organizzative, è mediata dalla funzione di simbolizzazione affettiva che rappresenta l'elemento più rilevante del modo d'essere inconscio della mente. L'inconscio ha una sua logica, che Freud sintetizzò entro la nozione di *processo primario* e che, quasi un secolo dopo, Matte Blanco riprese con la proposta dei principi di *generalizzazione* e di *simmetria*. Il modo inconscio della mente, entro una proposta teorica del mio gruppo di ricerca, fonda le relazioni sociali grazie al processo di *collusione*; la collusione organizza la dinamica sociale inconscia, tramite la condivisione emozionale delle simbolizzazioni affettive nei confronti degli oggetti presenti entro il contesto comune. Nella nostra esperienza di relazione sono costantemente attivi, anche se con modalità di interazione diverse, sia il modo cosciente della mente che quello inconscio. Grosso modo si può dire che il pensiero dividente, capace di porre relazioni "logiche" tra gli eventi e gli oggetti del reale, corrisponde al modo d'essere cosciente della mente; mentre il pensiero emozionato, volto a sintetizzare e semplificare¹ il reale in grandi categorie affettive quali amico/nemico, dentro/fuori, alto/basso, davanti/dietro, corrisponde al modo d'essere inconscio della mente. Più specificamente, il modo inconscio tende a espandersi entro processi di generalizzazione e simmetrizzazione sempre più ampi; è il modo cosciente che può "addomesticare" la dinamica inconscia e restringerla entro aree più ristrette, integrandola nel proprio funzionamento. La nostra mente è un "compromesso" derivante dall'integrazione dei due modi d'essere.

Ciò che interessa studiare in questo lavoro è la duplice presenza, entro il linguaggio, del pensiero dividente e di quello inconscio. Usualmente pensiamo al linguaggio quale superamento del modo inconscio della mente, in quanto la costruzione linguistica è fondata su assiomi "dividenti" ed "eterogenici" per eccellenza, in una costruzione che sembrerebbe essenzialmente volta a stabilire relazioni. Va rilevato, d'altro canto, che il linguaggio è stato utilizzato da Freud quale elemento di base per l'analisi dei sogni, per l'analisi dei lapsus, della psicopatologia della vita quotidiana e più in generale per la conduzione della cura psicoanalitica: una pratica, la cura psicoanalitica, che Franco Fornari soleva definire come "una cosa di parole", quindi strettamente coniugabile con il linguaggio. Questo sembra un intrico concettuale interessante; da un lato il linguaggio si propone, per eccellenza, quale strumento per stabilire relazioni: appartiene, quindi, al modo d'essere dividente ed eterogenico della mente, per dirla con Matte Blanco; dall'altro, è attraverso il linguaggio che ci si può avvicinare all'inconscio: i sogni, ad esempio, non li conosciamo direttamente, nemmeno i "nostri" sogni, ma li possiamo conoscere e analizzare solo attraverso la mediazione linguistica.

Un esempio, tratto da un evento raccontato in psicoterapia, potrà orientare questa tematica: una signora con gravi problemi di bulimia, obesa sotto un profilo clinico medico, racconta di un episodio sgradevole che le è occorso; la signora, ed è l'antefatto che consente di comprendere l'evento, è riuscita assieme al marito, sia pur con notevoli sacrifici, a riscattare da un ente pubblico la casa in cui vive da vari anni nel centro storico di una cittadina dell'alto Lazio. E' contenta d'aver contribuito a questa "impresa", per lei e il marito importante viste le precarie condizioni economiche della

* Professore ordinario di Psicologia Clinica presso la Facoltà di Psicologia 1 dell'Università "Sapienza" di Roma, membro della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association.

¹ Sottolineiamo l'imprecisione di questi termini: la semplificazione o la sintesi fanno parte del pensiero dividente, quindi della coscienza "scientifica". Per il modo d'essere inconscio la realtà è "in sé" semplice, tendenzialmente dicotomica, fondata sulle dicotomie emozionali del tipo, appunto, amico - nemico. Il manicheismo può essere inteso quale modo di costruzione del reale, organizzato tendenzialmente dal pensiero inconscio.

coppia, dovute a salari molto bassi e al continuo aumento del costo della vita. La signora invita parenti e amici ad una bicchierata per festeggiare l'evento; un nipote l'avvicina e le dice, sorridendo: "zia, ora che sei ricca dovrai far testamento e lasciare qualcosa a noi parenti, così numerosi". La signora è presa da una rabbia improvvisa verso il nipote, una rabbia fortissima, incontenibile, che la porta a mettere in atto una delle sue solite abbuffate. Parlando dell'episodio durante una seduta psicoterapeutica, si mostra indignata, offesa, arrabbiata per la sgradevole e maleducata frase del nipote. S'arrabbia ancora di più quando le si dice che, probabilmente, il nipote voleva ironicamente e bonariamente sottolineare la "ricchezza" da lei raggiunta con il riscatto della casa; una ricchezza che "meritava" un testamento, per lei cosa nuova visto che sino a quel momento non aveva posseduto beni materiali da "tramandare ai posteri". Il senso ironico della frase "incriminata" è parso chiaro anche agli astanti, al momento dell'episodio, dice con dispetto la signora; così come le sembrò incongrua, almeno nel giudizio formulato da una "parte" di sé, la propria reazione violenta.

Vediamo i possibili motivi della rabbia. Un primo elemento potrebbe risiedere nell'espressione infelice del nipote, che parla di testamento e quindi di morte. Questo, d'altro canto, non giustificerebbe l'intensità della rabbia quanto invece una deplorazione, un rimprovero: "Che stai dicendo?". No, la rabbia "infinitamente" intensa si può comprendere solo se si guarda all'elaborazione emozionale di specifiche "stimolazioni". La frase, nel suo senso compiuto, narrativo, non giustifica la rabbia. Ma se guardiamo alle due parole *dense*² di significato emozionale "testamento" e "lasciare", forse ci si può avvicinare al senso della reazione emozionalmente intensa. Testamento rimanda a un documento redatto con dei testimoni (dal verbo latino *testari*), quindi ad un documento che avrà valore dopo la morte. Lasciare, dal latino *laxus* (vale rilassato, sciolto, disteso), rimanda al perdere, al non poter trattenere, ad esempio quando gli sfinteri sono rilasciati. La donna ha appena acquistato qualcosa, con il riscatto della casa, e si trova confrontata con la paura di perdere, quindi di morire nella perdita; un perdere, vissuto come dover lasciare ad altri; di qui la rabbia e il bisogno compulsivo di "mettere dentro" il cibo, come atto apotropaico, volto a scongiurare la perdita attraverso un'acquisizione. Ma paura di perdere è anche "paura di perdere peso" o di perdere parti del proprio corpo, visto che la casa può essere simbolizzata come il corpo che contiene. Le due parole, emozionalmente dense, evocano una risposta emozionale che non ha a che vedere con il senso compiuto della frase pronunciata dal nipote, quanto con le fantasie associate dalla donna alle due parole emozionalmente rilevanti. Questa ricostruzione è possibile se si tratta la frase del nipote come un sogno; ascoltando le reazioni della donna, nel parlare della propria rabbia e delle emozioni evocate dalla frase, come associazioni ad un episodio onirico. Episodio onirico che si organizza quale emozionalità fantasmatica, evocata dalle parole emozionalmente dense presenti nella frase del nipote. Le associazioni della donna si sono polarizzate, di fatto, sulle due parole ora ricordate. Parole che sono trasformate in una relazione doverosa, costrittiva ove il nipote assume le vesti di tutti coloro che disapprovano l'obesità della donna e che la vogliono costringere a perdere peso, a perdere parti di sé, a lasciar andare quanto possiede per essere ancora attraente e farsi possedere da altri, in particolare dal marito. L'obesità della donna ha avuto inizio con la regolarizzazione del rapporto clandestino che, per lunghi anni, ha intrattenuto con l'uomo che poi ha sposato. Nella clandestinità, la propria bellezza attraente era vissuta dalla donna come potere di seduzione, quindi come potere di tener legato a sé l'uomo con cui intratteneva il rapporto clandestino. Quando, per ragioni di convenienza sociale, la relazione si regolarizzò con il matrimonio, la donna visse un profondo cambiamento: dalla seduttività attiva e sempre nuova, si sentì precipitata entro il dovere coniugale, una sorta di obbligo cui era tenuta per soddisfare il desiderio del marito. Di qui la fantasia di un rapporto nel quale l'attività seduttiva (dal latino *secum ducere* che vale condurre con sé) si era via via trasformata nella passività del lasciarsi possedere. Di qui, anche, la risposta difensiva dell'abboffarsi come "trattenere" dentro di sé, quale risposta di segno contrario al sentire di "perdere" parti proprie, nel lasciarsi possedere. Gli inviti a dimagrire, reali o metaforici come quello rivoltole dal nipote con la richiesta scherzosa di un testamento, sono vissuti dalla donna come inviti ad accettare senza remore quella passività alla quale, nel vissuto della donna, il matrimonio la

² Il termine "parola densa" è stato proposto entro una teoria della tecnica finalizzata all'Analisi Emozionale del Testo (AET). Si veda al proposito: Carli R. & Paniccia R.M. (2002), *L'analisi emozionale del testo*, FrancoAngeli, Milano

“condanna”. Di qui la rabbia e la risposta difensiva, agita con l’abboffata. Senza una analisi della relazione con il proprio uomo e con familiari e amici, senza una analisi delle simbolizzazioni emozionali che tali relazioni comportano, è difficile cogliere il senso del problema posto dalla donna, in psicoterapia, con il racconto dell’accaduto.

Più in generale, si può pensare al linguaggio come ad un compromesso tra dinamiche emozionali inconscie e costruzione di un insieme linguistico volto a comunicare un senso, comprensibile anche da altri, alle proprie emozioni. La parola quale espressione di emozioni, ad esempio, è propria del linguaggio connotativo; mentre le parole organizzate in costruzioni di senso sono proprie del linguaggio denotativo, quindi di un processo di comunicazione narrativa. Con le parole si possono comunicare emozioni personali, idiosincratice, derivanti da un vissuto incomunicabile ad altri e poco chiaro anche per se stessi; ciò può succedere con il linguaggio, al pari di un qualsiasi altro comportamento, ad esempio di rabbia o di gioia. Con le parole si possono comunicare narrazioni, che hanno ancora a che fare con le proprie emozioni; ma qui si associano le emozioni ad un costrutto di eventi, ad un resoconto, ad un racconto di senso compiuto capace di evocare consenso sulla relazione tra eventi raccontati ed emozioni ad essi associate. Il linguaggio possiede queste due funzioni, nel suo rapporto con le emozioni. Da un lato, nella narrazione, assume valenza di racconto socialmente condivisibile, al fine d’evocare emozioni consensuali, coerenti con la struttura del racconto stesso; dall’altro, con le singole parole dense, ha la capacità di contagiare emozioni, di evocare associazioni e universi simbolici polisemici in una trasmissione di emozioni che mostrano la loro efficacia in modo scisso dalla struttura del racconto, dalla trama della narrazione.

Un esempio di quanto affermato si può ritrovare in molti testi, non solo letterari ma di semplice valenza comunicativa. Un esempio, tra gli infiniti possibili, lo tratto da un *blog* che parla di insetti, incontrato per caso su Internet.

“Qualche giorno fa passeggiando in un prato alla ricerca di insetti inconsueti da fotografare, mi sono imbattuto in una mantide che avevo visto in qualche rara foto, ma che non avevo mai supposto essere presente in Italia e in particolare nelle mie zone. Questi i fatti: ho chiamato prato questo appezzamento di terreno per gentilezza, in effetti è una landa riarsa con vegetazione spontanea, totalmente incolto in cui dominano in questo periodo i residui secchi delle piante dell’anno precedente. In anni ed anni di ricerche ho imparato a notare i movimenti della vegetazione non dovuti al vento, uno scatto, un’oscillazione prolungata o troppo uniforme in un area altrimenti immobile attraggono immancabilmente il mio sguardo. Mentre “grufolavo” in un grosso ciuffo d’erba da cui sveltava un ramo quasi ligneo e secco di una precedente infiorescenza, provavo uno strano senso di *inquietudine*³, sentivo che qualcosa non andava. Alzato lo sguardo mi sono trovato di fronte un mucchietto di sterpi che mi “guardava” *minaccioso* oscillando a destra e a sinistra. Sul momento non ho capito, soffro di allergia ai pollini per cui ogni volta che mi trovo in un prato gli occhi mi lacrimano offuscandomi la vista. Mi sono stropicciato gli occhi con un fazzoletto e tornato a guardare mi accorsi che il “coso” era ancora lì. Guardando meglio ho capito che si trattava di una *mantide* che seppure solleticava un remoto angolo della mia memoria, non faceva scattare alcun abbinamento con un nome scientifico. Infilato *l’alieno* in una scatoletta mi sono diretto di corsa verso casa, felice come un bambino alla vigilia di Natale⁴.”

Ecco il racconto di un incontro inconsueto e interessante: quello con la mantide, tra l’erba di un prato. Un racconto ove vengono messi in rilievo l’interesse per l’insetto, la novità di un incontro che il narratore considera “raro” e fortunato, il *qui pro quo* tra sterpi e mantide, dovuto al mimetismo di cui è capace la mantide, sino alla realizzazione dell’incontro e il sequestro della mantide, quasi un possesso predatorio simile a quello di cui è capace l’insetto. Ma anche la felicità, il non credere ai propri occhi, l’euforia che l’incontro suscita. Si tratta esplicitamente di un insieme di emozioni che denotano, nel loro insieme, ambiguità⁵. Se guardiamo, d’altro canto, alle parole dense, emerge la sequenza: inquietudine – minaccioso – il “coso” era ancora lì – mantide – alieno. Una serie di parole dense che possono associare la mantide a un pericolo, una minaccia, una presenza incombente e inquietante perché sconosciuta. Questa dinamica emozionale, evocata dalla

³ I corsivi sono miei e servono per suggerire le parole dense del testo.

⁴ http://www.amiciinsoliti.it/artropodi/mantidi/e_pennata.html

⁵ Si veda, per un approfondimento sull’ambiguità emozionale, il lavoro: Carli R. (2007), Pulcinella o dell’ambiguità, *Rivista di Psicologia Clinica*, 3, 382-396.

mantide, è presente solo in parte nel racconto socialmente condiviso dall'autore del *blog*; ma è ben evidente nella sequenza delle parole dense che "attraversano" la narrazione.

Vengono alla mente gli stereotipi sull'insetto, la brutta fine del partner nell'accoppiamento, la crudeltà della femmina, volta a garantire la riproduzione della specie, il senso di "estraneità" dovuto ad una sin troppo forte somiglianza con l'uomo, con la parte aggressiva e crudele della specie umana; somiglianza che è anche nelle forme: la mantide, contrariamente agli altri insetti, ha la capacità di girare il capo, di guardare muovendo lo sguardo, ed al contempo di assumere la "stazione eretta". Ed è, nella ricorsa agli insetti presenti in natura che quotidianamente possiamo frequentare, un incontro singolare, anche per chi scrive fonte di emozioni spesso intense.

Ecco due fotografie: la prima è una mantide religiosa (*mantis religiosa*); la seconda fa parte di una seconda famiglia, sempre appartenente all'ordine Mantodea, quella delle *empusidae*: si tratta, in particolare, di un giovane esemplare della specie *empusa pennata* (la stessa individuata dall'autore del *blog*): sono state scattate nel mese di luglio del 2008, in un prato della Val di Comino.



Le immagini possono evocare nei lettori le emozioni più diverse, in alcuni casi simili a quelle dell'autore del *blog*; emozioni che il racconto non prevede esplicitamente, ma che sono rintracciabili entro le parole emozionalmente dense che organizzano la componente inconscia dello scritto.

L'immagine, d'altro canto differisce profondamente dallo scritto: è la fotografia di un insetto insolito, quanto lo sono gli insetti che frequentano abitualmente i nostri prati e che siamo poco abituati a "vedere", perché usualmente poco interessati a questi "strani" abitanti di un territorio per noi usuale, quale il prato che attraversiamo in una gita in campagna o i bordi di una strada sterrata che percorriamo per raggiungere una vicina trattoria o per raccogliere more all'inizio dell'autunno. Solitamente tendiamo a servirci più delle immagini che delle parole, per evocare emozioni del modo d'essere inconscio della mente; mentre utilizziamo la narrazione linguistica per raccontare storie. Così non era nel passato, ove alla pittura veniva affidato il compito di tramandare narrazioni, solitamente religiose: narrazioni facilmente comprensibili da chi, scarsamente aduso alla lettura di testi scritti, aveva poche possibilità di accedere alle vicende della Bibbia, del Vangelo o della vita dei Santi. Viene alla mente il Duomo di San Geminiano, con le pareti affrescate che raccontano vicende del Vecchio e del Nuovo Testamento, una vera e propria catechesi illustrata per le persone illetterate. Ci si può chiedere se, anche nelle narrazioni "illustrate", sia presente una comunicazione simbolica riferibile al modo d'essere inconscio della mente.

Perché Carpaccio

Ritengo che nelle pitture di Carpaccio sia rintracciabile questa con-fusione tra narrazione e presenza di elementi inconsci.

Qualche motivo a giustificazione di questa affermazione. Svetlana Alpers, in una sua importante opera⁶ contrappone, nell'arte figurativa dei secoli XV, XVI e XVII, la finalità del descrivere praticata nel nord d'Europa, a quella del narrare sviluppata al sud, in particolare entro l'arte italiana. L'Autrice, rifacendosi alla definizione di Leon Battista Alberti, ricorda che un quadro, nel Rinascimento italiano, era una superficie o una tavola incorniciata, posta a una certa distanza da un osservatore che intende guardare, attraverso di essa, un mondo altro o sostitutivo. Nel Rinascimento questo mondo era un palcoscenico su cui figure umane recitavano azioni significanti, basate su testi di poeti. Si tratta di un'arte narrativa. La tesi dell'Autrice è che la pittura olandese, ma più in generale la tradizione della pittura del nord Europa nel periodo che abbiamo tracciato, sia un'arte descrittiva, ove le immagini non nascondono o mascherano significati che gli iconologi possano poi decifrare. Con la pittura del nord si descrive il mondo esistente, quale via sicura per una conoscenza del mondo stesso. Interessante notare come un grande iconologo, Ernst H. Gombrich, nel recensire⁷ il lavoro della Alpers, attacchi duramente questa tesi della studiosa della Harvard University che pur era stata sua allieva: se per la Alpers nell'arte olandese importa proprio ciò che l'occhio vede, Gombrich sostiene che nella raffigurazione artistica si cela più di quanto l'occhio veda. Gombrich, a sostegno della sua critica alla posizione "descrittiva", fa ricorso all'estetica, quindi alla trasformazione poetica che una pittura comporta: non solo nella pittura ove vengono rappresentate figure umane, ma persino nelle opere cartografiche. Diatriba interessante, che peraltro lascia qualche perplessità. Perplessità evocata dalla contrapposizione tra descrivere e narrare. L'ipotesi di questo lavoro è che una contrapposizione ci sia, ma concerna altri elementi della raffigurazione pittorica. La mia analisi si orienta su alcune opere di Vittore Carpaccio: l'ipotesi che mi propongo è quella di evidenziare una compresenza, in tali opere, di una dimensione narrativa e di una dimensione perturbante e estraniante; comunicata, quest'ultima, tramite l'assenza di quella reciprocità che si vorrebbe entro una narrazione, per confermarne l'intento narrativo.

Muraro, nel suo lavoro su Carpaccio⁸ ricorda come a Venezia incontrò forti resistenze la diffusione dell'arte rinascimentale di marca fiorentina. "Se l'idea di Roma, più che gli insegnamenti di Firenze, contribuì a rinnovare l'architettura veneziana, si deve dire che il rinnovamento della pittura ebbe origini del tutto diverse, e particolarmente si ispirò all'esempio dei fiamminghi. Non vi era nobile casa che non conservasse, fra i suoi oggetti più preziosi, qualche dipinto di *Ruggero* o "*Memlino*", di *Alberto* o *Giovanni da Brugia*. Pochissimi, invece, i dipinti di maestri fiorentini."⁹ (p. 14, op. cit.). Interessante, inoltre, che la pittura fiamminga sia considerata, anche da Svetlana Alpers, il precursore dell'arte olandese del "secolo d'oro". Carpaccio, quindi, cresce e lavora in una Venezia attenta al gusto dei fiamminghi, quindi all'arte "descrittiva", più che alla narrazione del Rinascimento italiano.

L'estraniamento di Vittore Carpaccio

Se guardiamo alla pittura di Vittore Carpaccio (1460?-1525) ed in particolare ai nove teleri delle Storie di Sant'Orsola, dipinti per l'omonima "scuola" veneziana¹⁰ tra il 1490 e il 1495, ed ora

⁶ Alpers S. (1983), *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. it., 1984, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel seicento olandese*, Torino).

⁷ Gombrich E.H. (1987), *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Phaidon, Oxford (trad. it., 1991, *Riflessioni sulla storia dell'arte; opinioni e critiche*, Torino)

⁸ Muraro M. (1966), *Carpaccio*, Il Fiorino, Firenze

⁹ L'Autore, facendo riferimento a Marcantonio Michiel, ricorda le pitture di Roger van der Weiden, Jean Memling, Alberto Outwater, Jean van Eyck.

¹⁰ Le "Scuole" erano istituzioni tipicamente veneziane: sodalizi a carattere benefico che riunivano lavoratori della stessa professione (*tiraoro* e *battiloro*, *calegheri* che vale calzolari), abitanti di una specifica zona cittadina che si riconoscevano nella devozione di un Santo (San Rocco, San Giovanni Evangelista) o cittadini stranieri di una determinata "nazione" (albanesi, dalmati). Le Scuole erano costruzioni utilizzate

raccolti nella loro interezza in una delle stanze dei Musei dell'Accademia a Venezia, ci possiamo rendere conto di una loro caratteristica importante: i personaggi rappresentati nelle scene della storia che racconta le vicende della Santa e del suo martirio, *non reciprocano mai il loro sguardo*. Non si tratta di una peculiare specificità di questi teleri, lo sottolineo; qui, peraltro, l'assenza di reciprocità dello sguardo è marcata, ben diversa ad esempio da alcuni dipinti coevi di Giovanni Bellini o di Andrea Mantegna, ove la reciprocità dello sguardo organizza la tessitura delle relazioni rappresentate e del percorso visuale suggerito a chi guarda il dipinto.

Ecco un esempio di quanto stiamo dicendo a proposito di Carpaccio. La scena rappresenta l'arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del Re di Borgogna. Lo scopo della visita è quello di chiedere che Orsola¹¹, figlia del Re bretone, sposi Ereo figlio del Re d'Inghilterra.



Guardiamo alla scena, nella sua *struttura narrativa*, quale è visibile nella disposizione dei personaggi e nell'insieme dei loro gesti. Ebbene, ad uno sguardo d'insieme si può vedere il Re di Bretagna seduto nello scranno più alto, con quattro personaggi della corte che siedono ai suoi due lati, mentre l'ambasciatore gli porge un foglio scritto, presumibilmente il messaggio del Re d'Inghilterra. Dietro stanno altri personaggi dell'ambasciata; alcune persone assistono alla scena dietro alla cancellata che delimita la sfilata degli ambasciatori davanti al re e alla sua corte. Sullo sfondo compaiono ancora delle figure che dialogano tra loro in foggie e vesti meravigliose; a segnare la parte più profonda della scena, un tempio esagonale e scorci suggestivi della città di Venezia. La tessitura narrativa della scena è mirabilmente costruita e, al di là del significato che la scena vuol rappresentare, la narrazione è chiara: un gruppo "dotato di potere", con al centro il personaggio più importante, riceve un gruppo di persone inginocchiate, in atto di deferenza; il primo personaggio del gruppo inginocchiato porge un documento scritto alla persona centrale del

come punti di riunione, luoghi di iniziative benefiche verso gli aderenti o verso il prossimo. Erano confraternite che offrivano anche un luogo in cui gli aderenti "si possono ridur e far le sue divotioni". Pietro Zampetti (il curatore e organizzatore della mostra su Carpaccio del 1963) ci ricorda che le Scuole raggiunsero, nel periodo di maggior splendore della Repubblica, una notevolissima importanza, anche per il decoro, anzi la magnificenza delle sedi. Carpaccio è il pittore delle "Scuole". Ben quattro (Sant'Orsola, degli Albanesi, Santo Stefano, San Giorgio degli Schiavoni) furono completamente ornate dai suoi 'teleri'. Per la Scuola di San Giovanni Evangelista dipinse la "Guarigione dell'ossesso" che, secondo Giovanna Nepi Scirè, rappresenta uno dei più straordinari 'ritratti di città' di tutta la pittura rinascimentale, una particolareggiata sequenza di vita veneziana, ufficiale e quotidiana, in cui Carpaccio si è ricordato anche delle due fantesche in cuffia bianca che battono i tappeti e stendono guide, al sole, su di un'altana.

¹¹ La leggenda di Sant'Orsola e le undicimila vergini è tratta dalla *Legenda aurea o Legenda sanctorum* di Jacopo da Varagine, scritta tra il 1255 e il 1266.

gruppo seduto. La conoscenza del *contesto* entro il quale la narrazione si dispiega, vale a dire i dipinti di Carpaccio, il tema della storia di Sant'Orsola e il fatto che i teleri fossero destinati all'omonima Scuola veneziana, completano il senso narrativo del dipinto. Riproduciamo ora un particolare della scena, quello del gruppo regale e dell'ambasciatore che porge il documento scritto, con alle spalle alcuni degli astanti. Guardiamo nei particolari la scena. Possiamo vedere un elemento curioso del dipinto, che la scena nel suo insieme non consentiva di cogliere: nessuno dei personaggi rappresentati reciproca lo sguardo, nessuno incrocia lo sguardo con un altro, tutti sembrano orientare lo sguardo verso punti diversi. Ciò sembra conferire al dipinto un sentimento di "estraniamento": ci si trova confrontati con una scena ove manca, con la reciprocità degli sguardi, la relazione tra le perone; quella relazione che la struttura narrativa del dipinto, di contro, sembra ben rappresentare.



Ecco una contraddizione interessante, sia sotto il profilo pittorico che dal punto di vista psicologico clinico. Pittoricamente, la scena sembra costruire emozioni diverse se vista sotto il profilo narrativo da un lato, se considerata dall'altro entro l'ambito delle emozioni suscitate nel guardare, nei particolari, il dipinto. La narrazione, si potrebbe dire, è il pretesto che dà la linea al pittore, che ne organizza il percorso strutturale. Entro la dimensione narrativa, ci si aspetta una serie di relazioni ad organizzare la scena: ad esempio ci si può attendere che il Re guardi all'ambasciatore o al documento che questi gli porge, così come ci si può attendere che i dignitari di corte siano interessati a concentrare la loro attenzione sull'ambasciatore in prima fila, o a scambiare sguardi tra loro, magari di sfuggita; ci si può attendere uno sguardo d'intesa, di compiacimento, di disapprovazione, di perplessità. La scena che conclude sulla destra il telerò di Carpaccio, ci informa dei motivi di questa possibile perplessità nell'ambito della corte: in un interno viene rappresentato il dialogo tra il Re di Bretagna e la figlia Orsola; il Re appare perplesso, abbattuto, perché la figlia sta opponendo qualche resistenza al matrimonio che sta per essere "combinato". Nulla di tutto questo trapela dalla scena in questione. Le espressioni dei visi sono, tutte, emozionalmente coinvolgenti: perplessità, stupore, curiosità, noia, sufficienza. Ma si tratta di emozioni consumate all'interno di ciascun personaggio, in una assenza di relazione che sembra separare l'uno dall'altro, sprofondando ciascuno entro una solitudine senza ritorno.

Già nel 1990 mi occupai del problema¹²; riferivo di un lavoro di Ludovico Zorzi¹³ ove lo storico dello spettacolo giungeva ad una conclusione interessante e nuova: Carpaccio, nei suoi teleri, non intendeva rappresentare la storia di Sant'Orsola e del suo martirio, quanto riprodurre sulla tela specifiche "sacre rappresentazioni" o comunque rappresentazioni spettacolari, quali venivano messe in scena in particolari occasioni della vita veneziana del tempo. Attraverso i dipinti di Carpaccio, sostiene Zorzi, siamo confrontati con scene veneziane di spettacolo, che hanno quale spazio di rappresentazione luoghi deputati della città o manufatti d'apparato appositamente costruiti. In particolare, Zorzi distingue tre fasi nei dipinti:

a – gli ultimi teleri della storia (i primi ad essere eseguiti dal pittore in ordine temporale) "ricalcano" sacre rappresentazioni

b – i teleri intermedi (partenza dei fidanzati, arrivo a Roma, sogno di Sant'Orsola) fanno riferimento a varie "parate" e cerimonie di vita veneziana. Qui compare per la prima volta un riferimento ai "Fratelli Zardinieri", una delle più potenti Compagnie della Calza¹⁴

c – i teleri iniziali o "diplomatici" (gli ultimi, nella sequenza d'esecuzione) riproducono delle vere e proprie *momarie* di carattere civile, anche se inserite entro un contesto religioso. Le *momarie* sono delle vere e proprie rappresentazioni sociali.

Con Zorzi ricordo come le *momarie*, pur proponendosi quali rappresentazioni spettacolari, non siano riconducibili a una modalità teatrale modernamente intesa, uno spettacolo fondato su interazione tra "parti" rappresentative di personaggi specifici. Le *momarie* si differenziano dal teatro, propriamente definito, per lo scopo della rappresentazione: erano rappresentazioni pantomimiche di carattere profano, spesso mitologico, accompagnate da musiche e danze; specie di processioni mascherate, utilizzavano ricchissimi costumi e si svolgevano lungo i canali dove venivano rappresentate vicende a sfondo moralistico, ad esempio battaglie fra Vizi e Virtù.

Si può pensare alla *momaria* come a un'interazione scenica fondata sull'accordo implicito dei suoi partecipanti; interazione che non richiede verifiche dell'azione teatrale di una storia, attraverso lo scambio e la reciprocità degli sguardi. Si può far riferimento al genere del *mumming* diffuso in Inghilterra dal Medio Evo sino al termine del XV secolo (ma alcuni spettacoli di *mumming* continuano ad essere rappresentati anche ai giorni nostri), ove lo svolgimento processionale, il travestimento sfarzoso e la rappresentazione della lotta tra il Bene e il Male presentano specifiche affinità con lo spettacolo rappresentato da Carpaccio. Lo scopo dimostrativo della *momaria* (ma anche del *mumming* inglese) si rileva dal fatto che l'azione scenica è affidata prevalentemente alla coreografia e all'apparato, piuttosto che al testo. Maschere analoghe sono quelle del *momme* francese e del *momo*¹⁵ iberico.

Una notazione particolare merita la funzione del *pubblico*, dipinto da Carpaccio in varie scene delle storie di Sant'Orsola. Se consideriamo la *momaria* come il "doppio" della storia della Santa, allora la rappresentazione della rappresentazione della storia, tramite la costruzione pittorica, è di fatto un "doppio del doppio"; noi che assistiamo alla rappresentazione, tramite la pittura di Carpaccio, vediamo quindi la storia della santa attraverso un duplice "doppio". Anche nei dipinti ci sono spettatori, disposti specularmente a chi guarda i teleri, messi in fila lungo l'intero fronte della rappresentazione; si tratta, evidentemente, di *spectatores in scaena*. Ci sono, d'altro canto, momenti di cesura in questa sorta di complessità della narrazione: si tratta di un tipo particolare di pubblico, personaggi che "si sforzano" d'incontrare il nostro sguardo, di intercettarlo per formulare una sorta di invito a partecipare alla scena riprodotta nella tela. Ci sono altri personaggi che guardano intensamente verso "chi guarda il quadro" e indicano, con gesti della mano, alcune figure

¹² Carli R. (1990), Il processo di collusione nelle rappresentazioni sociali, *Rivista di Psicologia Clinica*, 3, 282-296.

¹³ Zorzi L. (1988), *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, Einaudi, Torino.

¹⁴ Le Compagnie della Calza erano una sorta di "associazione" di giovani nobili di Venezia, dedicate all'organizzazione della vita spettacolare della città: dal Carnevale alla festa della *Sensa* (Ascensione), dalle feste in occasione della visita a Venezia di sovrani dei vari paesi europei, alle *momarie* delle quali parleremo più avanti.

¹⁵ Tutti termini derivanti chiaramente dallo stesso etimo: il termine greco *mimos* vale mimo, attore comico o, più genericamente, attore; il verbo *miméomai*, con la stessa radice, significa imitare, rappresentare, riprodurre imitando.

centrali della storia rappresentata nel dipinto. Si tratta, secondo gli storici dello spettacolo, di personaggi con la funzione del *festaiolo*, di chi si prende cura della manifestazione; o del *maneur de jeu* vicino all'attuale direttore di scena o, per altri versi, all'esperto in Public Relations.



I festaioli, quindi, invitano ad addentrarci entro un quadro che è caratterizzato da assenza di reciprocità; non possiamo sottrarci, anche grazie a questi inviti che catturano lo sguardo di noi che “guardiamo il quadro”, ad entrare in questo luogo di relazioni scisse, di personaggi chiusi in se stessi, di storie organizzate dalla narrazione ma al contempo destrutturate dall'assenza di reciprocità.

Conclusioni

Uno sguardo d'insieme al telerio con l'arrivo degli ambasciatori di Vittore Carpaccio ci parla chiaramente dell'episodio e del suo senso, in una narrazione che deriva dall'insieme della scena rappresentata. Si tratta di un testo narrativo figurato, ove la struttura della rappresentazione visiva è del tutto simile a quella di una narrazione scritta, presa nel suo insieme. Le singole figure, grazie all'assenza di reciprocità derivante dall'assenza di scambio degli sguardi, costituiscono una sorta di “figure dense”, del tutto assimilabili alle “parole dense” di un testo narrativo. Si tratta di immagini che, prese a se stanti, appaiono estranee al tempo e allo spazio della narrazione, proponendosi in modo emozionalmente implicante solo al di fuori dell'implicazione emozionale della narrazione. A volte si sente dire che il pittore ha rappresentato, con quelle immagini, dei “ritratti” di figure realmente esistenti, quasi fossero tutti dei committenti di una galleria ritrattistica estesa alle moltissime figure rappresentate nei teleri. Ma il ritratto rimanda al singolo ed alla sua infinita connotazione emozionale, ben più implicante del personaggio che viene rappresentato nella momaria. Un singolo che si svincola dal personaggio della rappresentazione e dai suoi limiti

narrativi, per evocare un'immagine individuale e individuata, con la sua storia e le sue vicende emozionali personali, irriducibili al personaggio rappresentato.

Nel lavoro del 1990 avevo ipotizzato che l'assenza di reciprocità negli sguardi fosse un esempio di collusione, vale a dire di reciprocità emozionale indipendente dal rapporto consapevole tra i personaggi della rappresentazione sacra; collusione dovuta alla dimensione teatrale della scena, individuata sulla base del lavoro di Ludovico Zorzi. Oggi sono in grado d'approfondire quella proposta interpretativa del telero e della sua caratteristica fondata sull'assenza dello scambio di sguardi. Si può guardare al telero come a un testo narrativo e alle parole dense che lo caratterizzano. Il pittore, sembra lavorare su due piani, nel coinvolgere lo spettatore entro la scena della vita di Sant'Orsola (in particolare nei teleri iniziali o "diplomatici" che, come sappiamo, sono stati dipinti per ultimi nella sequenza d'esecuzione): Carpaccio propone il piano narrativo, coerente con la committenza e il luogo ove i dipinti dovevano essere posti; propone, in connessione con il piano narrativo, anche un espediente per far entrare lo spettatore "dentro" il telero, per evocare emozioni che non hanno a che fare con la narrazione ma con il doppio che il quadro rappresenta, attraverso la rappresentazione di una rappresentazione della momaria: chi guarda il quadro è preso dalle singole emozioni delle figure rappresentate, veri e propri "buchi neri" ove è possibile precipitare in un'identificazione con le singole "figure dense", nell'immedesimarsi con espressioni emozionate scisse e fini a se stesse, prive di un nesso narrativo. Allora i festaioli che ci invitano ad addentrarci nel telero, invitano a confonderci con le singole figure, con la loro emozionalità confusa e separata dal contesto, più che a cogliere l'insieme della dimensione narrativa. E' quanto abbiamo proposto di fare con i testi letterari, analizzando con l'Analisi Emozionale del Testo la tessitura che organizza il messaggio emozionale inconscio che attraversa la struttura narrativa dei testi stessi. Sembra che Vittore Carpaccio abbia colto le potenzialità d'evocazione emozionale che la dinamica inconscia consente, se svincolata dal pensiero cosciente, volto a stabilire relazioni e a costruire storie. Proponendo, intersecato con questo proposito narrativo, la dinamica emozionale del pensiero inconscio omogeneo e indivisibile, racchiuso nelle singole "figure dense". Questa implicazione emozionale entro le figure dense, d'altro canto, può apparentarsi con quella funzione di descrizione, contrapposta a quella di narrazione, della quale si parlava a proposito di Svetlana Alpers.

Bibliografia

Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press (trad. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984).

Carli, R. (1990). Il processo di collusione nelle rappresentazioni sociali, *Rivista di Psicologia Clinica*, 3, 282-296.

Carli, R., & Paniccia, R.M. (2002). *L'Analisi Emozionale del Testo: Uno strumento psicologico per leggere testi e discorsi*. Milano: FrancoAngeli.

Carli, R. (2007). Pulcinella o dell'ambiguità, *Rivista di Psicologia Clinica*, 3, 382-396. Consultato il 18 settembre 2008 su <http://www.rivistadipsicologiaclinica.it>.

Gombrich, E.H. (1987). *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. Oxford: Phaidon (trad. it., *Riflessioni sulla storia dell'arte; opinioni e critiche*, Einaudi, Torino, 1991).

Muraro, M. (1966). *Carpaccio*. Firenze: Il Fiorino.

Zorzi, L. (1988). *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*. Torino: Einaudi.