

Pulcinella o dell'ambiguità

di Renzo Carli*

1 – Premessa

La relazione con gli “oggetti” simbolizzati emozionalmente, che fonda il nostro rapporto con la realtà, è connotata dall'ambiguità¹: una difficile e quotidiana commistione di emozioni che portano a vivere l'altro come amico e *al contempo* nemico; come potente e *al contempo* debole; come appartenente, interno a noi, e *al contempo* estraneo, fuori di noi. Potremmo continuare a lungo.

L'ambiguità, o meglio ciò che corrisponde emozionalmente a quanto chiamiamo ambiguità, è la modalità originaria con cui il modo inconscio della mente vive la relazione. Amico e nemico, fuori e dentro, potente e debole, presente e assente, d'altro canto, sono categorie descrittive che ci aiutano a parlare, sia pur approssimativamente, di eventi emozionali che siamo “costretti” a comunicare, anche in questo scritto, tramite il linguaggio; definizioni, già organizzate e orientate emozionalmente, di quanto si vive entro la “logica delle emozioni”², ben lontana dalla logica che organizza e intenziona il linguaggio. L'originaria ambiguità può indurre ansia; giustifica la propensione a “risolvere”, in un modo o nell'altro, la relazione ambigua e quindi non definita emozionalmente, con gli oggetti. L'agito emozionale serve allo scopo: quando si agiscono le emozioni, l'oggetto che è il destinatario dell'agito diviene univocamente “amico” o “nemico”, se l'ambivalenza originaria concerne questo primitivo “schema” di simbolizzazione. Soluzione dell'ambiguità e agito emozionale sono sincrone, temporalmente: non c'è soluzione dell'ambiguità senza agito emozionale; l'agito emozionale implica, sempre, una soluzione dell'ambiguità insita nella simbolizzazione dell'oggetto a cui l'agito è rivolto. Se, di contro, la simbolizzazione emozionalmente ambigua viene “pensata”, allora è possibile elaborare l'ambiguità originaria, è possibile coglierne le motivazioni, districarne le contraddizioni, costruire un pensiero “dividente” che stabilisce rapporti tra i vari aspetti dell'oggetto originariamente ambiguo.

Seguendo queste brevi note, si può affermare che il modo inconscio della mente si manifesta tramite l'ambiguità emozionale, intesa come configurazione emozionale contraddittoria e indefinita degli oggetti con i quali si entra in rapporto. E' l'agito da un lato, il pensiero che organizza e prelude all'azione dall'altro, che portano alla definizione emozionale degli oggetti e quindi ad una relazione organizzata con loro. Va anche ricordato che l'originaria ambiguità è una risorsa per la nostra conoscenza della realtà oggettiva, per un adattamento non stereotipale e capace di una relazione con l'oggetto ambiguo, quindi estraneo. La soluzione dell'ambiguità comporta la trasformazione dell'oggetto in un interlocutore definito emozionalmente, ma viene pagata con la

* Professore ordinario di Psicologia clinica presso la Facoltà di Psicologia 1 dell'Università “La Sapienza” di Roma, presidente del corso di laurea “intervento clinico per la persona, il gruppo e le istituzioni”, membro ordinario della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association.

¹ Utilizzo questo termine, al posto di “ambivalenza” che è il termine più frequentemente usato per indicare una simile modalità di rapporto emozionale con gli oggetti della realtà esterna a noi; ritengo, infatti, che nella sua vera accezione l'ambivalenza indichi già un modo per “risolvere” l'ambiguità. Parlo di quell'insieme infinito di emozioni che Matte Blanco chiamava “sacche di simmetria” e che corrispondono alla polisemia con cui viene investito, originariamente, l'oggetto: un oggetto che è ancora confuso con il nostro mondo interno e che, per acquisire una connotazione “realistica”, ha bisogno di veder risolta, appunto, l'ambiguità: connotandosi emozionalmente entro schemi emozionali più definiti, quale lo schema amico-nemico, quello dentro-fuori o altri di simile funzione.

² Il modo d'essere inconscio della mente è, con Matte Blanco (1975), omogeneo e indivisibile; si differenzia dal modo d'essere della mente che utilizziamo per pensare, parlare, percepire e dare significato agli oggetti della realtà, che l'Autore chiama eterogenico e dividente. Quest'ultimo ha la funzione di stabilire relazioni tra gli oggetti, mentre il modo d'essere inconscio della mente fonde tra loro gli oggetti, entro *classi di generalizzazione* sempre più ampie; al contempo destruttura le asimmetrie della relazione, per formare *classi di simmetria* ove scompare ogni differenza e ogni relazione tra differenze. Se il modo eterogenico e dividente può separare e distinguere tra i differenti aspetti della realtà, la contemporanea presenza attiva del modo d'essere omogeneo e indivisibile conferisce agli stessi aspetti della realtà una confusa connotazione emozionale, che connota ad esempio uno specifico oggetto come “amico” e contemporaneamente “nemico”.

perdita della possibilità di scambio con l'estraneo. La soluzione dell'ambiguità comporta la trasformazione dell'estraneo in un oggetto che si può possedere, quindi il passaggio dallo scambio al possesso³.

La tolleranza dell'ambiguità originaria, associata agli oggetti della relazione, è difficile. Comporta la mancata soluzione dell'indefinitezza emozionale dell'oggetto, comporta quindi la capacità di stabilire relazioni con oggetti che non siano definitivamente configurati, sotto il profilo emozionale, come "buoni" o "cattivi", come "amici" o "nemici". Le componenti rituali delle culture possono essere intese quali modi per dare all'ambiguità una soluzione rassicurante e canalizzata entro linee di relazione usuali, ad esempio di relazione amica. La difficoltà di tollerare l'ambiguità è ben nota nella relazione psicoterapeutica ad orientamento psicoanalitico, dove il silenzio dell'analista può essere mal tollerato dal paziente che *vuole* configurare lo psicoterapista, fin dai primi momenti della relazione, entro lo schema amico-nemico. L'erotizzazione della relazione, ad esempio, può essere un modo per dare una soluzione emozionale all'ambiguità dell'oggetto entro la psicoterapia. In una lettura che utilizzi le categorie in analisi, la psicoterapia può essere vista quale storia delle diverse soluzioni dell'ambiguità, agite entro la relazione analitica. Ma anche l'esperienza quotidiana di ciascuno di noi entro la relazione sociale può essere letta attraverso la categorizzazione delle diverse soluzioni dell'ambiguità emozionale incontrata nei nostri rapporti usuali. Le regole del gioco entro le relazioni, i ruoli sociali, le configurazioni del potere entro i rapporti, le categorie di conoscenza dell'altro sono tutte modalità volte a dare una soluzione sufficientemente stabile all'ambiguità emozionale, *inevitabile* entro ogni esperienza relazionale. Se, ad esempio, l'ambiguità viene risolta con una lettura del tipo amico-nemico, allora ci si potrà mettere in relazione con l'altro, l'estraneo fonte di ambiguità, tramite modalità di attacco-fuga, di dipendenza o di accoppiamento, per seguire il modello degli assunti di base proposti da Bion. Se di contro si tollera l'originaria ambiguità dell'estraneo, si potrà vivere un'esperienza di scambio ove la soluzione dell'ambiguità sarà, via via, l'esito elaborato entro lo scambio stesso. Si pensi, ad esempio, alla relazione ambigua con il cibo in un paese estraneo a noi, quale l'India. Ci sono persone che risolvono l'ambiguità verso un cibo sconosciuto con una categoria ripetitiva e semplice: speziato significa nemico. Di qui la ricerca di cibi "non speziati" nella patria delle spezie. Di qui, anche, l'impossibilità di conoscere un universo culinario complesso e variegato, con il solo obiettivo di evitare un aspetto dell'estraneità (l'uso delle spezie, il sapore delle spezie) simbolizzato come nemico. Questi processi di drastica e pragmaticamente violenta riduzione dell'ambiguità, d'altro canto, accompagnano quotidianamente l'esperienza di relazione sociale in tutte le culture. Sino al punto da far sembrare *utopica* l'accettazione dell'ambiguità, la sua "tolleranza" entro la relazione.

Con questo scritto intendo esplorare la figura dei Pulcinella, disegnati da Domenico Tiepolo, come espressione artistica dell'ambiguità che caratterizza il modo d'essere inconscio della mente.

Ritengo che i Pulcinella di Domenico Tiepolo siano, di fatto, "oggetti" indefiniti emozionalmente, capaci di rappresentare quell'ambiguità, quell'indefinitezza emozionale propria dell'inconscio. Penso anche che molte opere d'arte possono essere viste quali tentativi di dare una soluzione emozionale chiara e esplicita all'ambiguità emozionale; molte altre, di contro, possono rappresentare l'espressione dell'ambiguità che sospende, in chi ne fruisce, il prendere parte entro le dicotomie emozionali amico-nemico, dentro-fuori, sopra-sotto, davanti dietro; vale a dire entro quelle dicotomie emozionali che organizzano le più primitive soluzioni all'ambiguità. Esempi della prima funzione, attribuita all'arte, si possono ritrovare nelle opere di divulgazione religiosa; un esempio lo si può trovare negli affreschi, concepiti per divulgare la conoscenza del nuovo o del vecchio testamento al popolo dei fedeli, dipinti sulle pareti del duomo di San Geminiano. Ma anche le opere "didascaliche" e predicatorie di certa arte contemporanea: un esempio su tutti, la spazzatura eretta ad oggetto da contemplare e meditare. Esempi della seconda funzione si hanno in proposte artistiche che non danno soluzioni emozionali esplicite od implicite, quali l'arte astratta nelle sue espressioni più alte, ad esempio di un Kandinskij e di un Mondrian; il suprematismo di Malevich; ma anche il *nouveau réalisme* di Arman nei suoi *assemblages* di violini spaccati, di

³ Si veda al proposito: Carli, R. & Paniccia R.M. (2003), *Analisi della domanda: Teoria e tecnica dell'intervento in psicologia clinica*. Bologna, Il Mulino.

pennelli, di orologi o di tubetti di colore. Quell'Arman caro ad Umberto Eco, che di lui ebbe a dire "trasforma la monodia dell'identico in sinfonia dell'eterogeneo"⁴.

2 – Divertimento per li ragazzi di Domenico Tiepolo

Giovanni Domenico Tiepolo (1727 – 1804) è figlio capace del più celebre Gianbattista Tiepolo (1690 – 1770); pittore, quest'ultimo, di tele, affreschi e incisore raffinato, culmine della grande pittura settecentesca veneziana. Giambattista dipinse, celebre in tutt'Europa, a Venezia, Milano, Würzburg, Madrid dove è sepolto. Ma torniamo a Domenico: accompagnò spesso il padre, assieme al fratello Lorenzo, quale validissimo aiuto nelle sue imprese pittoriche. Visse, si può dire, all'ombra del padre; si conoscono poche opere, tutte di sua mano: importante la via Crucis che ancora oggi si può ammirare nell'Oratorio del Crocefisso, a fianco della Chiesa di San Polo a Venezia. Attento ai particolari della vita quotidiana, rappresentò scene di vita raffinate in disegni e incisioni di vario soggetto. A settantanni si accinse ad un'opera che, ancora oggi, possiamo definire "strana" per il soggetto che rappresenta e per la dedica che la caratterizza; un'opera che occupò gli ultimi sette anni della sua vita e l'accompagnò sino alla morte: i centoquattro disegni ad acquerello che trattano della vita di Pulcinella. Nel 1921, al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, l'opera di Domenico fu smembrata e i disegni vennero venduti separatamente. Adelheid Gealt ha riunito le riproduzioni di settantasette dei centoquattro fogli, con un commento approfondito e interessante, nel volume "Domenico Tiepolo – I disegni di Pulcinella"⁵.

La figura di Pulcinella era ben presente nella Venezia del settecento; Venezia, città di maschere dove il Carnevale durava sei mesi, dove molti uscivano in maschera per conservare la *privacy*, diremmo oggi; dove l'intrigo e il travestimento esercitavano un fascino curioso e ambiguo sui veneziani e i moltissimi *foresti* (forestieri) che popolavano la città. Pulcinella, d'altro canto, non era una "maschera" come le altre. Hetty Paerl⁶, nel suo interessante volume sulla maschera che con nomi diversi popola l'intera Europa, ne traccia le origini recuperando un racconto tradizionale napoletano: Pulcinella sta ballando e è allegro quando incontra una gallina, Cicerenella. Pulcinella la seduce e la monta, poi la arrostitisce e sta per mangiarsela. Arriva Chirichichì, il gallo, che riconosce la sua amata e vuole vendicare la sua miserevole fine. Chiama il suo amico Farfariello (che in napoletano è il diavolo); questi fa una "diavoleria" contro il responsabile Pulcinella. Quando Pulcinella mangia la gallina Cicerenella, la pancia gli si gonfia all'inverosimile. Il dottore, prontamente accorso, libera da sotto la camicia di Pulcinella un grande uovo che Pulcinella si mette a covare. Il guscio si apre e ne esce un Pulcinellino, poi un altro... sono cinque i nuovi nati che, appena fuori dall'uovo, già vestiti e con le sembianze identiche a quelle del padre (che è al contempo loro madre) si buttano voraci su un piatto di maccheroni. A Venezia, i maccheroni diventano gnocchi. L'alto cappello a cono tronco del Pulcinella veneziano, altro non è che la pentola per cuocere gli gnocchi, rovesciata e indossata a mò di copertura del capo, e sempre pronta per la bisogna.

Pulcinella genera Pulcinella, ne è padre e madre; lo genera montando una gallina e poi mangiandola. Quello che Hetty Paerl chiama "il mondo a testa in giù", nel commentare questa leggenda sulla nascita di Pulcinella, altro non sembra che una rappresentazione della simmetria del modo inconscio della mente.

Pulcinella, si diceva, è un personaggio presente nelle tradizioni popolari di molti paesi: è l'inglese Punch, il francese Polichinelle, lo spagnolo Don Cristobal, il russo Petruska, il turco Karaghoz, come ricorda la Paerl.

La figura della maschera, le sue origini, le vicende della sua vita rimandano ad un mondo che potremmo definire onirico, ove vigono le leggi della generalizzazione e della simmetria, ove gli elementi che vengono descritti con il linguaggio conservano le connotazioni emozionali dell'ambiguità sconcertante o, per dirla con Freud, perturbante.

⁴ Eco U. (2005), *Arman e l'elenco*, <http://espresso.repubblica.it/dettaglio-archivio/1166852>

⁵ Gealt, A. (1986), *Domenico Tiepolo. The Punchinello Drawings*, George Braziller Inc., N.Y. (trad. it. *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, Mondadori, Milano 1986)

⁶ Paerl H. (2002), *Pulcinella. Het mysterieuze masker van de Europese cultuur*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam (trad. it.: *Pulcinella. La misteriosa maschera della cultura europea*, Apeiron 2002)

3 – Il Mondo Novo

Pulcinella compare, tra le altre opere di Domenico, anche nel *Mondo Novo*.



Fig. 1 - Il *Mondo Novo* La figura è tratta dal sito: Web Gallery of Arts; <http://www.wga.hu>

È un affresco che Domenico ebbe a dipingere per se stesso, sulle pareti della sua villa di Zianigo. Raffigura un gruppo di persone viste da dietro, affaccendate a raggiungere un casotto ove, da un pertugio, è possibile vedere il modellino di qualcosa, una città, un'illusione ottica, forse uno dei primi esempi di diorama. Si tratta di personaggi curiosi: un donnone gigantesco, che comparirà anche in un foglio dei suoi *Pulcinella*, al circo⁷; un signore di profilo, con l'espressione altera che deriva dal suo rango, uomini e donne persi nella curiosità per la macchina, un *Pulcinella* sulla sinistra. Personaggi che sembrano destinati al nulla, al vuoto dell'ignoto racchiuso entro un artefatto deformante. Persone che voltano le spalle all'osservatore, al pittore che le crea, al reale, alla loro realtà. Il ricordo corre ai ciechi di Brueghel, a Capodimonte; ma qui il grottesco sarcastico si trasforma in ironia, nell'ironia di chi cerca nella macchina il "*mondo novo*" e non lo vede attorno a sé.

L'affresco è dipinto e firmato nel 1791. Di lì a poco la Serenissima cadrà, vedrà una fine senza ritorno. Il 12 maggio 1797 le truppe napoleoniche entrano a Venezia. Il Doge Ludovico Manin è costretto ad abdicare, il Maggior Consiglio è sciolto e, sotto l'egida di Napoleone Bonaparte, viene proclamato il Governo Provvisorio della Municipalità di Venezia.

Con la fine della Serenissima sarebbe caduto un mondo, una concezione del mondo. Ne sarebbe nato un altro. Il *mondo novo*.

Il *Mondo Novo* rappresenta simbolicamente l'incoscienza con cui i veneziani si avviano alla decadenza e alla fine di un'istituzione, la Repubblica Serenissima, che si era sviluppata nell'arco di più di mille anni. Qui il tema è la ripetitività che nega il tempo della storia, che ignora fatti incombenti e tragici.



⁷ tav. 31 del *Divertimento*: Pulcinella trapezista

4 – La soluzione dell'ambiguità nell'arte

Nei Pulcinella, di contro, Domenico sembra utilizzare la maschera che copre emozioni, che “maschera”, appunto, ogni rispondenza emozionale con il contesto, per illustrare un mondo senza tempo e senza organizzazione strutturale degli eventi. Sappiamo quanto sia importante la connotazione emozionale delle rappresentazioni figurali.

Vediamo tre esempi che possiamo indicare quali modi “estremi” di una connotazione emozionale della rappresentazione figurale. Si tratta di tre opere di Quentin Metsys (o Massys, od ancora Matsys) , pittore fiammingo che operò a cavallo tra '400 e '500.

Qui le espressioni figurali non sono mascherate e l'emozionalità che esse intendono suscitare, almeno ad una lettura superficiale e immediata, sono chiare. L'ambiguità è stata risolta, nei primi due esempi, con la *bruttezza* della Duchessa della National Gallery o con l'espressione di *violenza rabbiosa* dell'Ecce Homo di Palazzo Ducale.



Fig. 2 - La Duchessa brutta, National Gallery, London (1525-30). La figura è tratta dal sito: Web Gallery of Arts; <http://www.wga.hu>

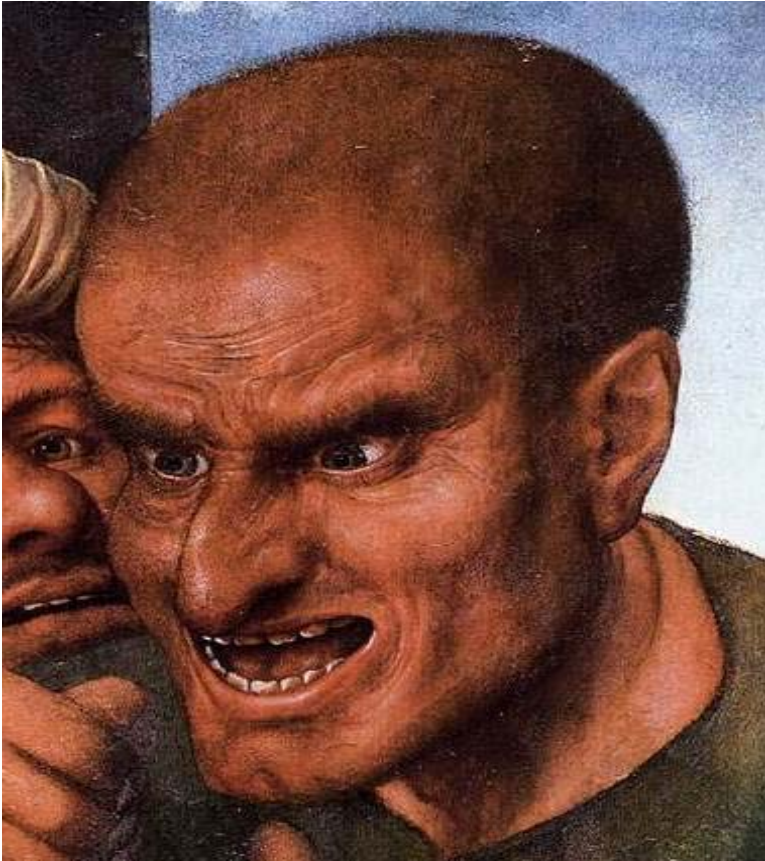


Fig. 3 - Ecce Homo, Palazzo Ducale, Venezia (1526) particolare. La figura è tratta dal sito: Web Gallery of Arts; <http://www.wga.hu>

Vediamo, nel terzo esempio, il ritratto che lo stesso Metsys fece ad Erasmo da Rotterdam nel 1517; un ritratto che doveva essere inviato a Tommaso Moro, grande amico e sodale di Erasmo nella costruzione dell'utopia. Riporto, a questo proposito, l'interessante dedica dell'"Elogio della follia" che Erasmo fece a Tommaso:

"da Erasmo da Rotterdam al suo Tommaso Moro

Alcuni giorni fa, tornando dall'Italia in Inghilterra, per non sprecare in chiacchiere banali il tempo che dovevo passare a cavallo, preferii riflettere un poco sui nostri studi comuni e godere del ricordo degli amici tanto dotti e cari, che avevo lasciato qui. Fra i primi che mi sono tornati alla mente c'eri tu, Moro carissimo. Anche da lontano il tuo ricordo aveva il medesimo fascino che esercitava, nella consueta intimità, la tua presenza che è stata, te lo giuro, la cosa più bella della mia vita. Visto, dunque, che ritenevo di dover fare ad ogni costo qualcosa, e che il momento non sembrava adatto a una meditazione seria, mi venne in mente di tessere un elogio scherzoso della Follia. "Ma quale capriccio di Pallade - ti chiederai - ti ha ispirato un'idea del genere?" In primo luogo, il tuo nome di famiglia, tanto vicino al termine moria, quanto tu sei lontano dalla follia. E ne sei lontano a parere di tutti. Immaginavo inoltre che la mia trovata scherzosa sarebbe piaciuta soprattutto a te, che di solito ti diletta in questo genere scherzi, non privi, mi sembra, di dottrina e di sale, perché nella vita di tutti i giorni fai in qualche modo la parte di Democrito. Sebbene, infatti, per singolare acume d'ingegno tu sia tanto lontano dal volgo, con la tua incredibile benevolenza e cordialità puoi trattare familiarmente con uomini d'ogni genere, traendone anche godimento. Quindi, non solo accoglierai di buon grado questo mio modesto esercizio retorico, per ricordo del tuo amico, ma anche lo prenderai sotto la tua protezione; dedicato a te, non mi appartiene più: è tuo. E' probabile, infatti, che non mancheranno voci rissose di calunniatori ad accusare i miei scherzi, ora di una futilità sconveniente per un teologo, ora di un tono troppo pungente per la mansuetudine cristiana; e grideranno che prendo a modello la commedia antica e Luciano, mordendo tutto senza lasciare scampo. Vorrei però che quanti si sentono offesi dalla scherzosa levità del mio tema, si rendessero conto che non sono l'inventore del genere, e che già nel passato molti grandi autori hanno fatto lo stesso. Tanti secoli fa, Omero cantò per scherzo "la guerra dei topi con le rane", Virgilio la zanzara e la focaccia, Ovidio la noce. Policrate incorrendo nelle critiche di Ippocrate fece l'elogio di Busiride, Glaucone quello dell'ingiustizia, Favorino di Tersite, della febbre quartana, Sinesio della calvizie, Luciano

della mosca e dell'arte del parassita. Sono scherzi l'apoteosi di Claudio scritta da Seneca, il dialogo fra Grillo e Ulisse di Plutarco, l'asino di Luciano e di Apuleio, e il testamento – di cui ignoro l'autore - del porcello Grunnio Corocotta menzionato anche da san Girolamo. Lasciamo perciò che certa gente, se crede, vada fantasticando che, per svago, a volte, ho giocato a scacchi o, se preferisce, che sono andato a cavallo di un lungo bastone. Certo, è una bella ingiustizia concedere a ogni genere di vita i suoi svaghi, e non consentirne proprio nessuno ai letterari, soprattutto poi quando gli scherzi portano a cose serie, e gli argomenti giocosi sono trattati in modo che un lettore non del tutto privo di senno può trarne maggior profitto che non da tante austere e pompose trattazioni. Come quando con mucchi di parole si tessono le lodi della retorica o della filosofia, o si fa l'elogio di un principe, o si esorta a fare la guerra ai Turchi, mentre qualcuno predice il futuro, o va formulando questioncelle di lana caprina. In realtà, come niente è più frivolo che trattare in modo frivolo cose serie, così niente è più gradevole che trattare argomenti leggeri in modo da dare l'impressione di non avere affatto scherzato. Di me giudicheranno gli altri; eppure se la presunzione non mi acceca completamente, ho fatto sì l'elogio della Follia, ma non certo da folle. Quanto poi all'accusa di spirito mordace, rispondo che si è sempre concessa agli scrittori la libertà d'esercitare impunemente la satira sul comune comportamento degli uomini, purché non diventasse attacco rabbioso. Per questo mi meraviglia tanto di più la delicatezza delle orecchie d'oggi, che riescono a sopportare ormai solo titoli solenni. In taluni, anzi, trovi una religione così distorta che passano sopra alle più gravi offese a Cristo prima che alla minima battuta ironica sul conto di un pontefice o di un principe, soprattutto poi se entrano in gioco i loro privati interessi. D'altra parte, uno che critica il modo di vivere degli uomini così da evitare del tutto ogni accusa personale, si presenta come uno che morde, o non, piuttosto, come chi ammaestra e educa? E, di grazia, non investo anche me stesso con tanti appellativi poco lusinghieri? Aggiungi che, chi non risparmia le sue critiche a nessun genere di uomini, dimostra di non avercela con nessun uomo, ma di detestare tutti i vizi. Se, dunque, ci sarà qualcuno che si lamenterà d'essere offeso, sarà segno di cattiva coscienza o per lo meno di paura. Satire di questo genere, e molto più libere e mordenti, troviamo in san Girolamo, che talvolta fece anche i nomi. Io non solo non ho mai fatto nomi, ma ho adottato un tono così misurato che qualunque lettore avveduto si renderà conto che mi sono proposto la piacevolezza piuttosto che l'offesa né ho seguito l'esempio di Giovenale: non ho mai smosso l'oscuro fondo delle scelleratezze; ho cercato di colpire quanto è risibile piuttosto che le turpitudini. Se poi c'è ancora qualcuno che nemmeno così è contento, ricordi almeno questo: che è bello essere vituperati dalla Follia e che avendola introdotta a parlare, devo rimanere fedele al personaggio. Ma perché dire queste cose a te, avvocato così straordinario da difendere in modo egregio anche cause non egregie? Addio, eloquentissimo Moro, e difendi con zelo la tua Moria.

Dalla campagna, 9 giugno 1508⁸

Ecco le tracce di una relazione tra persone colte e pervase da interessi umanistici. Di persone intelligenti e capaci; persone buone, ove la bontà deriva dalla competenza ironica. Il ritratto di Erasmo, dipinto da Metsys, si prova in questo compito, con grande efficacia. Qui l'equilibrio e la serenità, la bontà d'animo e l'arguzia, la profondità dello spirito e il coraggio che nasce dalla competenza e dalla conoscenza, sembrano trasfusi nello sguardo di Erasmo e nel contesto entro il quale l'umanista è iscritto. Un contesto fatto di frugalità e di libri, che rimanda a luoghi analoghi presenti nella pittura: il San Gerolamo nello studio, di Antonello, alla National Gallery; il Sant'Agostino nello studio, di Carpaccio, nella veneziana Scuola di San Giorgio agli Schiavoni; ancora il San Gerolamo nello studio, di Colantonio, a Capodimonte. Tutte opere pittoriche che non lasciano spazio all'ambiguità, che orientano ad un'emozione specifica, intensa e serena al contempo.

⁸ Testo tratto dal sito: www.liberliber.it/biblioteca/e/erasmus_roterodamus/elogio_della_follia/; edizione elettronica a cura di V. Guagliardo e G. Cacciotti.



Fig. 4 – Erasmo da Rotterdam, Palazzo Barberini, Roma (1517). La figura è tratta dal sito: Web Gallery of Arts; <http://www.wga.hu>

5 – Pulcinella e l'ambiguità

Torniamo ai nostri Pulcinella e a Domenico Tiepolo. Qui l'ambiguità regna sovrana, e questo effetto è ottenuto con una strategia precisa e ripetuta, che Domenico utilizza per dare ai suoi disegni una atmosfera emozionale sospesa e perturbante al contempo.

Tutto questo si ritrova in alcune affermazioni e in alcuni giudizi che la massima studiosa dei Pulcinella di Domenico, Adelheid Gealt, riporta nella sua introduzione a "I disegni di Pulcinella". Vediamoli assieme:

"egli è allo stesso tempo personaggio ordinario e straordinario"

"appare fondamentalmente umano, anche se si lascia andare ad eccessi bizzarri"

"il personaggio si avvicina alla realtà, ma non la riproduce mai esattamente"

"succedono cose simili e allo stesso tempo così diverse da noi... "

Il mondo di Pulcinella: *"così diverso dal nostro e allo stesso tempo così familiare"*

"è quasi impossibile ricostruire l'ordine nel quale si sviluppa la storia"⁹

⁹ Tutte queste citazioni sono a pag. 15 op. cit.

“Domenico è riuscito a creare uno dei suoi più grandi paradossi, poiché ogni disegno è così specifico da assorbire completamente la nostra attenzione, e allo stesso tempo ci sfugge”

“... tutti i Pulcinelli hanno lo stesso aspetto, dandoci poche possibilità di individuare un personaggio centrale”

“Domenico lavorò in un periodo e all'interno di una tradizione per i quali un significato preciso non veniva considerato sempre necessario e desiderabile”

“E' possibile che Domenico abbia voluto creare più di un intreccio e lasciare che lo spettatore consultasse questi fogli sciolti, cambiandone l'ordine a piacimento, in modo tale che potessero assumere un significato diverso in ogni nuovo contesto? Nel nostro zelo di scoprire un unico intreccio narrativo, abbiamo forse trascurato l'intenzione molto più audace e originale dell'artista, di lasciare che il *Divertimento* raccontasse una serie infinita di storie? Non possiamo che avanzare delle ipotesi, tuttavia la serie ha indubbiamente queste potenzialità”¹⁰

Pulcinella: “maschera al tempo stesso più grande e più umile di un uomo”¹¹

Queste citazioni sembrano parlare, esplicitamente e diffusamente, delle caratteristiche proprie del sistema inconscio: quell'inconscio che rimanda alla *coincidentia oppositorum* di Nicola Cusano, l'autore del *De docta ignorantia*, che dice:

“La verità non ha né gradi, né in più né in meno, e consiste in qualcosa di indivisibile. [...] Perciò l'intelletto, che non è la verità, non riesce mai a comprenderla in maniera tanto precisa da non poterla comprendere in modo più preciso, all'infinito”

Il riferimento della Gealt all'“infinita” serie di storie, che si possono infinitamente riorganizzare, sembra esplicitamente ricordare quanto viene detto a proposito della struttura polisemica dell'attività onirica, in psicoanalisi.

Forse inizia a chiarirsi la tesi che voglio proporre circa i Pulcinella di Domenico: si tratta, nella mia ipotesi, di figure e storie che non hanno risolto l'ambiguità entro una dimensione precisa dello schema amico – nemico. Si tratta di rappresentazioni del modo inconscio della mente. Come tali sfuggono ad una precisa identificazione e ad un univoco e condiviso riferimento emozionale.

La lettura delle citazioni, tratte da Adelheid Gealt, sembra confermare questo assunto: la ripetitività di elementi, che peraltro non sono mai “eguali”, rimanda all'emozione disorientante e spaesante che viene suscitata, ad esempio, dagli angeli della *Maestà* di Duccio, nel Museo dell'opera del Duomo a Siena; ma anche dal movimento delle lance nella *Battaglia di San Romano*, di Paolo Uccello agli Uffizi. In quest'ultimo caso, il movimento delle lance è curiosamente vicino a quello dei cappelli-pignatte delle tavole di Pulcinella.

Perché i disegni di Pulcinella rimandano a qualcosa che sentiamo così vicino a noi, e al contempo così lontano? Non è la stessa emozione che proviamo quando ricordiamo, sia pur a vaghe linee, un sogno? O quando parliamo di emozioni vivide e confuse, vicine e lontane allo stesso tempo?

Guardiamo alcune tavole del *Divertimento* di Domenico (riportate nella numerazione originale):

¹⁰ Tutte queste citazioni sono a pag. 16 op. cit.

¹¹ Citazione a pag. 21 op. cit.



Tav. 16 del *Divertimento*: Pulcinella impara a camminare



Tav. 76 del *Divertimento*: La sepoltura di Pulcinella



Tav. 30 del *Divertimento*: La gabbia del leopardo

Ebbene, colpiscono alcune caratteristiche di queste e di altre tavole del *Divertimento*: vediamole assieme.

Un primo elemento è il numero elevato dei Pulcinella presenti nelle tavole, spesso dislocati in una sorta di serialità ripetitiva ove sono le differenti inclinazioni del cappello-pentola ad articolare la scansione delle figure entro lo spazio della tavola. Ciò è particolarmente evidente ne “La gabbia del leopardo”, ma si può osservare anche nelle altre due tavole presentate.

Un secondo elemento è dato dall’assenza di un’espressione dei visi; i volti coperti dalla maschera sono ripetuti, eguali, in tutte le figure di Pulcinella.

L’espressività emozionale è affidata ai gesti delle mani e delle braccia di alcuni. Altri sembrano presenziare senza un’emozione definita, con le braccia conserte.

Ci sono, in ogni tavola del *Divertimento*, alcuni Pulcinella che compiono gesti “utili” al senso della scena, ma ci sono sempre altri Pulcinella che assistono alla scena, che fungono da spettatori di se stessi, in una sorta di scomposizione della propria funzione emozionale.

C’è una forte differenza tra l’emozione espressa dalle figure “umane” delle tavole, quali il vecchio sulla destra della “sepoltura” (tratto peraltro da un dipinto del padre Gianbattista), e l’anafettività dei Pulcinella. Questi ultimi sembrano configurare una sorta di “commedia dell’arte” ove a chi guarda le tavole è affidata la soluzione emozionale dei gesti ripetitivi e espressivi univocamente di stupore, di fronte alle situazioni più diverse e emozionalmente implicanti nei modi “umanamente” più diversi. Si potrebbe dire che la risposta emozionale dei Pulcinella, lo stupore, sia sostanzialmente eguale, che si tratti di assistere ai movimenti di un grosso granchio, alla fucilazione di Pulcinella, alla sua impiccagione, alla sua nascita, ad un corteggiamento o all’abbattimento di un albero, al lavoro nei campi.

Nel nostro linguaggio, potremmo dire che la grande “scoperta” di Domenico sia quella di *non dare una soluzione emozionale specifica e agita all’ambiguità che permea tutte le sue scene*. Scene a volte mutate ironicamente da quadri noti, del padre (“Pulcinella ritrattista”, che rifà il verso al quadro di Giambattista “Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle”; “Il banchetto nuziale” che richiama “Il banchetto di Antonio e Cleopatra” sempre di Giambattista). Ma anche scene che si

riferiscono ad opere di Goya, rifacendone alcune figure od anticipando situazioni drammatiche, ad esempio nella tavola "Il plotone d'esecuzione".

Pulcinella, nella sua serialità ripetitiva sembra inverare le caratteristiche di generalizzazione e di simmetria che Matte Blanco riferisce al modo inconscio della mente. Sembra, soprattutto, sospendere quella separazione tra amico e nemico, tra buono e cattivo che organizza l'agito emozionale volto a risolvere l'ambiguità. Si pensi ad esempio a "Il plotone d'esecuzione".



Tav. 71 del *Divertimento*¹²: Il plotone di esecuzione

Si è detto come questa scena, creata da Domenico alla fine del '700 od ai primi anni dell'800, anticipi il Goya dell'opera "Il tre maggio 1808 o Los fusilamientos".

Domenico sembra aver disegnato la sua tavola quale commento a come venivano trattati i patrioti italiani, dai francesi, durante l'occupazione iniziata nel 1797.

L'opera di Goya, commissionata dal governo spagnolo, intendeva celebrare l'eroica resistenza del popolo di Madrid contro le truppe Napoleoniche.

Il tema sembra analogo, come le circostanze che hanno motivato i due artisti.

Nella tavola di Domenico, d'altro canto, sono gli stessi Pulcinella che fucilano Pulcinella, ed è un Pulcinella che comanda il plotone d'esecuzione, in un rispecchiamento di ruoli. I Pulcinella a terra, già fucilati, ricordano la posizione del Pulcinella sazio di gnocchi, anch'esso steso a terra, in una posizione di riposo, perché il troppo cibo e la pancia gonfia non gli consentono di reggersi in piedi. Si veda al proposito "La partenza di Pulcinella", affresco staccato dalla Villa di Zianigo, oggi al Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico.

¹² Le quattro tavole sono state fotografate dall'Autore, dal volume di A. Gealt, nell'edizione italiana.



Fig. 5 – La partenza di Pulcinella La figura è tratta dal sito: Web Gallery of Art; <http://www.wga.hu>



Fig. 6 – Goya, Il 3 maggio 1808 o Los fusilamientos. La figura è tratta dal sito Web gallery of Art; <http://www.wga.hu>

Ben diversa è la scena rappresentata da Goya, ove persecutori e perseguitati sono figurativamente diversi, e l'emozionalità differenzia tra chi uccide e chi è ucciso.

Si potrebbe ancora parlare del sentimento di estraniamento che le tavole di Domenico suscitano in chi le guarda. Perché *Divertimento per li ragazzi*? Perché una dedica ai più giovani? A ben guardare, nelle scene rappresentate da Domenico non sembra esserci molto di divertente, soprattutto per giovani di età infantile o preadolescenziale. Ciò che sembra "divertente", può essere colto se si guarda al termine nella sua etimologia: *de* che indica allontanamento e *vertere* che vale volgere. Divertimento, quindi, significa letteralmente andare da un'altra parte. Da una parte diversa da quella rappresentata dalla "realtà", potremmo dire. Divertirsi e trasgredire hanno origini etimologiche simili: si tratta di andare oltre, di non prendere la strada diritta e scontata. Si può allora capire perché Domenico parli di *Divertimento*. I suoi Pulcinella non stanno nella realtà, in quella realtà ove l'amico e il nemico sono separati e definiti, riconoscibili e suscitatori di emozioni lontane dall'originaria ambiguità. Il *Divertimento* contiene una serialità, senza ordine né senso, di "sogni" ad occhi aperti, di eventi che stanno a mezzo tra dimensioni conoscibili e complessità emozionale.

Non è certamente possibile stabilire un "ordine", una "sequenza" negli episodi rappresentati nelle tavole, e i commentatori se ne accorgono, anche se spesso riferiscono tutto questo alla "stranezza" dell'artista. Stranezza: rimanda ad estraneo, all'estraneità che sembra evocata, nello scorrere delle tavole, in chi le guarda.

Viene alla mente che Domenico, ormai alla fine della vita, della sua vita e di quella della Serenissima, abbia realizzato la *coincidentia oppositorum* sentendosi un ragazzo, lontano dalle emozioni dividenti e eterogenee, dall'ansia per il nemico, confondendo vita e morte, gioia e tristezza, vecchiezza e giovinezza. E allora quei *ragazzi* ai quali dedica il *Divertimento* è lui stesso, moltiplicato in tanti ragazzini quanto è moltiplicato Pulcinella nelle tavole. L'artista si sente un vecchio che è anche un ragazzino, proprio come Pulcinella.

6 – Congedo

Sono uno psicologo clinico. Non sono, lo si coglie benissimo, uno "storico dell'arte".

Appassionato di cose da vedere, sono rimasto colpito dalle tavole di Domenico, sin dalla prima volta che ebbi l'occasione di vederne alcune, molti anni fa, ad una mostra della Fondazione Giorgio Cini, a Venezia.

Con questo lavoro propongo anch'io un "divertimento".

Propongo, anche, una categoria di lettura "psicologica" di alcune opere d'arte; nella speranza che la dicotomia "soluzione dell'ambiguità emozionale - sospensione dell'ambiguità emozionale" possa orientare nella comprensione della rispondenza emozionale che alcune opere evocano in chi le guarda.

Bibliografia

Carli., R. & Paniccia, R.M. (2003). *Analisi della domanda: Teoria e tecnica dell'intervento in psicologia clinica*. Bologna: Il Mulino.

Erasmus, D. (1549). *In praise of folly* (Erasmus da Rotterdam, *L'elogio della follia*, edizione italiana a cura di Gagliardo, V. & Ciccotti, G., Testo tratto dal sito: www.liberliber.it/biblioteca/e/erasmus_roterodamus/elogio_della_follia/).

Eco, U. (2005). *Arman e l'elenco* [Electronic Version]. Retrieved from: <http://espresso.repubblica.it/dettaglio-archivio/1166852>.

Gealt, A. (1986). *Domenico Tiepolo: The Punchinello Drawings*. NY: George Braziller Inc. (trad. it. Domenico Tiepolo: *I disegni di Pulcinella*, Mondadori, Milano, 1986).

Matte Blanco, I. (1975). *The Unconscious as Infinite Sets. An essay in Bi-Logic*. London: Gerald Duckworth & Company Ltd (trad. it.: *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1981).

Paerl, H. (2002). *Pulcinella: Het mysterieuze masker van de Europese cultuur*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland (trad. it.: *Pulcinella. La misteriosa maschera della cultura europea*, Apeiron, Roma, 2002).