

*l'instabilità
dell'accesso al valore*

pagna è in fase distensiva, mentre il suo valore (in senso assiologico) non è rimesso in discussione. In fondo, dietro a questi due diversi rifiuti della passione si ritrova la stessa ragione: l'instabilità dell'accesso al valore, secondo il modo del presentimento, la sottomissione a uno stile tensivo le cui modulazioni non sono controllate dal soggetto, ma al contrario ne modellano il percorso, tutte ragioni che fanno credere e di perdere il sonno e di vedersi dissolvere tra le dita il simulacro passionale e le ombre emozionanti alla quali ci si era attaccati.

Omar Calabrese

Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione

1. Problemi generali

L'obiettivo di questo articolo è duplice. In primo luogo, tenterò infatti di trattare il tema delle passioni da un punto di vista semiotico osservando dei casi di rappresentazione passionale figurativa che intendono il termine «passione» in un modo etimologicamente «originario» (ovvero: la passione come «sofferenza» fisica o morale). In questo modo, sarà possibile vedere se per caso questo significato primo di «passione» non costituisca una estensione strutturale importante per l'analisi di qualunque «passione» (stavolta nel senso esteso di «movimento dell'animo»).

In secondo luogo, proverò ad avvicinare una seconda questione, stavolta più interna alle pratiche figurative di cui qui mi occupo. E cioè: nell'ambito della figurazione classica (pittura, scultura) si danno per caso dei tipi di configurazione (quelli che l'iconologia chiama abitualmente «motivi» o «temi») in cui il fatto stesso di rappresentare delle passioni pone dei problemi teorici di tale portata che il sistema rappresentativo stesso deve essere riformulato?

Ebbene, io credo di aver trovato un caso importante che abbraccia le problematiche poste tanto dal primo che dal secondo interrogativo. Si tratta del tema della rappresentazione della morte, così come esso si viene configurando in alcuni motivi (ad esempio, la morte di Cristo o il martirio di San Sebastiano), che in effetti ne danno una certa versione particolare, e cioè la morte come *atto del morire*. Vedremo meglio, fra poco, come la rappresentazione della morte coinvolga una tematica passionale, poiché, intesa come atto puntuale del morire, essa non può non coinvolgere una certa aspettualità della sofferenza (incoattività dell'agonia, puntualità dell'atto di morte, duratività dell'essere morti). E il modello che ne deriva è probabilmente un buon archetipo strutturale per tutte le passioni in senso lato. Vedremo inoltre che proprio la natura aspettuale del morire viene caricata in certi periodi storici di valori ideologici, e che tali valori ideologici vengono espressi proprio attraverso la ricerca di figure particolari dell'aspettualità. Salvo che talora questa ricerca entra in conflit-

*dalla passione come
«sofferenza» alla
passione «movimento
dell'animo»*

*la rappresentazione
della morte*

la trasformazione dei modelli rappresentativi

to con i modelli rappresentativi esistenti, e porta alla loro trasformazione.

Prima di addentrarci nell'analisi, tuttavia, è bene approfondire la definizione di «morte» che stiamo per utilizzare. Vogliamo infatti occuparci della morte come figura rappresentata, e fra le tante possibili (la fisionomia della morte, i simboli della morte, i vessilli mortiferi, eccetera) ci soffermeremo, per ragioni che vedremo meglio fra poco, sulla morte come evento fisico che coinvolge un essere umano. In questo senso, la morte consiste in un segmento temporale più o meno breve che costituisce il *transito* dalla vita alla non-vita, e in cui il *punto di morte* è simile a una singolarità che caratterizza una qualsiasi *transizione di fase*.

Come si vedrà, la rappresentazione della morte nel significato che abbiamo scelto pone dei problemi ad un modello di costruzione della scena pittorica. Il modello a cui facciamo riferimento è la prospettiva, e cercheremo di mostrare come appunto la prospettiva vada in crisi nel momento in cui si approfondisce, per le ragioni ideologiche che vedremo, la sua natura aspettuale.

2. La prospettiva e la «storia»

Come è noto, la teoria prospettica nasce attorno alla metà del Quattrocento con Alberti e Brunelleschi secondo un duplice obiettivo teorico. Daniel Arasse¹ ha molto ben dimostrato che la prospettiva brunelleschiana è dovuta infatti soprattutto a un'esigenza di esattezza e di coerenza *della scena* della pittura, indipendentemente da ciò che vi si rappresenta. Si tratta dunque di una esattezza e di una coerenza principalmente spaziali. E che invece la prospettiva albertiana, quando anche formulata quasi secondo i medesimi principi, sorge per un desiderio di esattezza e coerenza *della narrazione* («la Istorìa») rappresentata in pittura. In questo caso, dunque, la coerenza è tanto spaziale *che temporale*, perché lo spazio contiene l'azione delle figure, e cioè il loro movimento. È lo stesso Alberti a sottolineare nel *De Pictura* il principio che stiamo descrivendo, quando dice: «Grandissima opera del pittore non uno colosso, a istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie». Passo del secondo libro, questo, in cui si può notare come, dopo che nel primo libro si sia trattata la questione del modello geometrico-ottico della prospettiva, adesso si passi a tradurre quel modello in una scena funzionale al contenuto della rappresentazione (la «istoria», che è fatta di «corpi», cioè di personaggi che agiscono).

Questo principio è avvalorato da almeno altri due ulteriori elementi. Il primo consiste nell'elaborazione di una teoria della rappresentazione del movimento: «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo... Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del cor-

po». Insomma: la «istoria» è il compito della pittura, ma la «istoria» ha un carattere pedagogico-emozionale, serve a far provare passioni; per realizzare questo progetto, si deve utilizzare il meccanismo di identificazione che esiste fra spettatore e personaggio rappresentato; ma allora anche il personaggio rappresentato deve esprimere passioni; e questo può avvenire solo attraverso una ulteriore dichiarata equivalenza fra passione (che è movimento dell'animo) e vero e proprio movimento del corpo.

Il secondo elemento ci è dato invece dall'elencazione di una serie di «errori de' pittori», che consistono per l'appunto in contravvenzioni alle leggi di proporzione, coerenza spaziale e coerenza temporale delle azioni narrate (Alberti critica ad esempio l'affollamento delle figure, che non consentono un'analisi dei gesti, così come il vuoto di figure, che rende accademica la pittura; o l'esagerazione e l'affettazione gestuale, che tolgono dignità ai personaggi).

Mi pare evidente, come è stato ampiamente notato, l'origine da una parte retorica, e dall'altra teatrale di questo modello di prospettiva. Retorica: perché si fonda su un carattere «oratorio» dei personaggi rappresentati; teatrale, perché la «proprietà» delle azioni dipende dall'antico criterio aristotelico dell'unità di spazio, tempo e azione della scena in atto. Si noti, altresì, che l'argomento degli «errori de' pittori» diventerà un vero e proprio *topos* della letteratura artistica rinascimentale, e sempre secondo questo stesso principio dell'incoerenza rispetto al modello proporzionale-prospettico.

Certamente, il concetto albertiano di prospettiva è ardito e ambizioso. Anche perché involontariamente si propone come una sfida alla natura stessa della rappresentazione bidimensionale statica. Un conto è infatti proclamare la semplice coerenza ed esattezza dello spazio a partire da un principio insieme ottico e geometrico (la prospettiva «restituisce» una scena come quella «vista» mediante l'osservazione), nel quale le figure trovano posto perché «misurate» col criterio delle proporzioni. E un conto è invece includere in tale coerenza ed esattezza anche ciò che in via di principio non è omogeneo alla natura del piano dell'espressione della pittura, ovvero l'essenziale linearità della dimensione temporale del movimento, cioè dell'azione.

Del resto, tutta la pittura di storia si trova *sempre* confrontata col problema tecnico della rappresentazione della temporalità. Un corpo in movimento, infatti, a causa della non-linearità del significante, non può che essere raffigurato in una posizione di stato che implichi il moto. Ciò vuol dire che il moto stesso andrà scomposto preliminarmente in una serie di segmenti statici (come se esso non fosse altro che una sequenza di tali segmenti in successione). La segmentazione implica pertanto anche una scansione: il continuo del movimento viene ridotto a una scansione di stati. Proprio per questo, tuttavia, ogni stato, disgiunto dagli altri per via della discretizzazione, deve essere anche agli altri collegato in maniera logica, in modo da restituire la processualità dell'azione. Ciò avviene a causa di un certo contenuto di

sulla prospettiva

la «istoria» secondo Alberti

la rappresentazione della temporalità

tensività presente logicamente (ma, come vedremo, anche materialmente) in ogni segmento, che deve essere capace di far presupporre un proprio passato (come crescita di tensione, di cui l'elemento concretamente rappresentato è il culmine) e un proprio futuro (come rilassamento di tensione a partire dal culmine, o come sosta di una tensione che da quel culmine riprende; e in entrambi i casi il segmento rappresentato è un apice: o di un andamento ascendente/discendente, o di una serie ascendente/statica/ascendente).

l'aspettualità

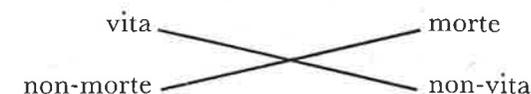
Questa soluzione, molto tipicamente geometrico-pittorica, è traducibile in uno schema semiotico, e precisamente quello dell'*aspettualità*. Infatti: qualunque soluzione che raffigura il tempo di un'azione (ad esempio attraverso dei gesti) assume il carattere di una *configurazione aspettuale*, espressa attraverso le categorie della *incoattività*, della *duratività* o della *terminatività*. Ora, qualunque segmento di azione che non sia un inizio o una fine dell'azione stessa dovrebbe manifestare il sema della duratività. Ma in pittura questo avviene in modo particolare. La duratività infatti, o è «neutra» (neutralizza incoattività e terminatività, incompletezza e compiutezza del processo), come nella natura morta (che infatti andrebbe intesa come una condizione di stato), o è implicita dal suo contrario, la *puntualità*. Ogni segmento di un'azione *in corso*, insomma, va inteso come puntuale, ma anche come portatore di una «memoria» (il proprio antecedente) e di una «promessa» (il proprio conseguente). La questione, però, diventa quella di capire *come di volta in volta evolve o si rinnova il carattere stesso della puntualità* rappresentata figurativamente. Da questo punto di vista si potrebbe infatti addirittura scrivere una storia della pittura come storia di una ricerca sempre più affinata di puntualità dell'immagine come equivalenza della puntualità del movimento e del tempo che gli è collegato. Per un certo periodo, ad esempio fra Cinquecento e Seicento, assisteremo al sempre maggiore avvicinamento alla puntualità intesa come *istante temporale*, come vero e proprio «punto cronologico» in cui convergono lo «stare per fare» e l'«aver appena fatto». Queste due condizioni dell'istante saranno l'ossessione del Seicento, tutto preso dal gusto per l'infinitesimalità anche in altri campi del sapere, ma per le ragioni che vedremo tra poco costituiscono una problematica già presente nel Rinascimento.

3. L'irrepresentabilità della morte

Che cosa ha a che fare la rappresentazione della morte con le osservazioni sulla prospettiva? Dal punto di vista geometrico, effettivamente poco. Dal punto di vista narrativo, invece molto. Se, come abbiamo visto, la prospettiva albertiana è infatti un sistema topologico che regola le relazioni spaziali ma anche aspettuali, allora l'atto del morire diventa una rappresentazione assai complicata, se non addirittura irrepresentabile quasi per definizione. E questo per almeno due ragioni. La prima risiede nel fatto che, aspettualmente, la morte pos-

aspetti del morire

siede il sema della puntualità perfetta, incluso in quello della terminatività. Nella lingua naturale, del resto, ciò è espresso in modo palese: diciamo che esiste il «punto di morte», che qualcuno è «sul punto di morire», che «esala l'ultimo respiro», che chi muore «sbarra gli occhi». E se osserviamo il banale quadrato semiotico costituito dall'opposizione «vita»/«morte»:



vediamo subito che il morire è una deissi vita/non-vita/morte lungo la quale avviene, appunto in modo puntuale, il *trapasso*. Il trapasso è un concetto davvero paradossale. È perfettamente puntuale, come si è detto, e però è processuale, in quanto contiene l'idea di transizione da uno stato ad un altro, l'idea di un divenire. Topologicamente, si potrebbe considerare il trapasso come una *singularità*, cioè come un punto che obbedisce contemporaneamente a due funzioni, e che quindi è un'unità isolata, ma anche il *pivot* di una transizione di fase. Manifesta pertanto una durata, ma una durata istantanea. Anche semanticamente il morire è una singularità, cioè obbedisce a due funzioni. Infatti, il corpo che muore mantiene tanto i tratti della funzione-vita che quelli della funzione-morte.

*la sfida del «morire»
al sistema prospettico*

Vediamo quali sono le conseguenze di tutto ciò per una rappresentazione pittorica. Si è già detto che la resa pittorica di un'azione ha il carattere di una puntualità durevole: in quanto la staticità della pittura o significa una duratività assoluta (uno stadio) o è una puntualità durevole (cioè un segmento di un fare che contiene in un punto abbastanza approssimato il prima e il dopo di quel punto nella continuità di quel fare). È evidente che proprio questa approssimazione costituisce problema per un modello concepito come «esatto» o «preciso» quale è la prospettiva. Se dunque già di per sé la rappresentazione di una azione in corso è difficoltosa per la prospettiva e si pone come una sfida teorica con la riduzione dell'approssimazione come posta in gioco, ecco che la paradossale puntualità durevole del morire si rivela come il motivo espressivo più importante per questa sfida. C'è, comunque, una ragione molto più solida che non la curiosità intellettuale a rendere la rappresentazione del morire così decisiva per la pittura. E questa ragione è ideologica. Infatti, proprio nel Quattrocento si consolida una speciale valorizzazione dal «punto di morte» da parte della religione cattolica. Si consolida cioè il principio della *misericaordia divina*, che viene tradotto nel misterioso potere di Dio di salvare un'anima se il suo possessore si pente *anche solo in punto di morte*, e dunque anche aldilà il passaggio fra la vita e la morte.

4. Motivi della rappresentazione del morire

Vediamo adesso quali sono i grandi sistemi della rappresentazione

del morire. Il primo, e che pone il minor numero dei problemi finora esposti, è quello della morte violenta, dovuta per esempio all'essere uccisi. In questo caso, si può dire che il morire costituisce un effetto non solo di rappresentazione, ma anche logico, dipendente da una logica dell'azione. Un Golia e un Oloferne decapitati semplicemente *muoiono*, non *stanno morendo*. Nella loro testa che si sta staccando dal corpo mentre la spada penetra nel corpo si configura la morte come conseguenza semantica implicita, non come aspettualità. Ben più arduo, come abbiamo più volte sottolineato, è mostrare l'atto di morte come intervallo fra la vita e la morte, come *attesa di morte*. In questo caso, abbiamo davvero a che fare con un presente durativo, il cui motivo figurativo è l'*agonia*, e i cui tratti sono il contrasto fra elementi somatici della vita e della morte. Tutto ciò, fra l'altro, è implicito nella etimologia e nella definizione lessicale stessa di «agonia». L'etimo greco, infatti, indica un combattimento fra due oppositori. E la definizione del dizionario recita: «la fase che precede immediatamente la morte, caratterizzata dalla progressiva perdita delle funzioni vitali». Si noti anche che il significato traslato di «agonia» è quello di «tormento», «angoscia», proprio come nel termine greco di derivazione, che accanto a «lotta» prevede il significato di «angoscia». In altre parole, i tratti semantici somatici si accompagnano a quelli morali, mediante l'equivalenza fra *patimento fisico* e *patimento spirituale*. Il dizionario Devoto-Oli ci conferma che questa equivalenza appartiene profondamente alla religione cattolica.

Ma infatti, quali sono i due grandi temi dell'agonia della pittura religiosa? Sono la passione di Cristo e il martirio di San Sebastiano, in cui la ricerca del massimo ravvicinamento all'«ultimo respiro» è essenziale per la narrazione, e per la creazione finale di un sistema di valori legato all'opposizione fra vita e morte. La morale cattolica dell'ultimo Medioevo e del primo Rinascimento, come si è detto, fa della morte come *culmine* e come *trapasso* un perno dell'opposizione fra salvezza e dannazione.

Se prendiamo il tema della crocefissione, del resto, ciò è confermato figurativamente non solo dalla descrizione dell'agonia del Cristo, ma dal fatto che questa va di pari passo con un cataclisma di tutti gli elementi del cielo e della terra, che i Vangeli descrivono minuziosamente mediante gli osservatori dell'evento. (Fra l'altro, la morte di Gesù possiede anche un «trapasso inverso», e cioè la Resurrezione, che però stavolta *non viene descritta*, proprio perché non ci sono osservatori all'evento). Se il morire del Salvatore è un tema fra i più rilevanti di tutta la pittura medievale e rinascimentale, altrettanto accade, soprattutto nel Rinascimento, per il tema del martirio di San Sebastiano, che ne è il complemento. Ne è il complemento, però, non solo perché il supplizio di qualunque santo è uno *speculum Christi*, e non solo perché ideologicamente anche San Sebastiano assume il carattere etico dello «scudo» per l'umanità minacciata (nella fattispecie dalla peste), ma soprattutto perché esalta precisamente l'agonia. Come è noto, infat-

ti, della vicenda di San Sebastiano si rappresenta quasi sempre l'episodio dell'esecuzione della prima condanna a morte, mediante frecce. Ma il miracolo di San Sebastiano è precisamente quello del non arrivare a morire. Dal punto di vista della temporalità, ciò sospende, lasciandolo teso, il trapasso fra la vita e la morte, e qualifica il corpo agonico del santo come *eternamente puntuale*.

Addentriamoci però adesso nell'analisi dei motivi costituenti il tema dell'agonia di Cristo e San Sebastiano. Una generale osservazione induce a prendere in esame soprattutto due elementi fondamentali della raffigurazione somatica dell'agonia, il trattamento dello sguardo e quello del corpo. In entrambi i casi, abbiamo a che fare con un accumulo o con un rilassamento della tensione. Quando ciò avviene nei confronti del corpo, ci troviamo dinanzi a due possibilità. La prima consiste nel considerarlo topologicamente come un insieme di segmenti legati da punti-snodi. La posizione inerte coincide con una omodirezionalità dei segmenti, quasi che essi componessero un unico segmento retto. La posizione tensiva evidentemente è all'opposto: i segmenti hanno direzioni che fanno prendere all'intero un aspetto contorto. Si possono opporre, insomma, due estremi di una categoria lineare, *rettilineo vs contorto*, e questi corrisponderanno in modo conforme ad una categoria di contenuto, *teso vs inerte*. (Si badi bene che a sua volta la categoria dell'espressione, quella lineare appunto, potrebbe essere benissimo descritta con i due ultimi termini di contenuto. Ad esempio, un elettrocardiogramma rappresentato linearmente oppone l'inerzia della linea retta alla tensione della frequenza. Ma, allo stesso modo che nel caso dell'elettrocardiogramma, dove la coppia *teso vs inerte* diventa una categoria di contenuto, vita vs morte cardiaca, anche per la nostra rappresentazione pittorica si crea un'equivalenza fra espressione e contenuto). Ma infatti: se osserviamo un certo numero di crocefissioni di ogni tempo, notiamo che vi sono da un'opera all'altra delle variazioni di tensione (agonica) dipendenti dal grado di tensione lineare che si produce nel corpo di Cristo, ridotto a una sommatoria di segmenti calcolabili a partire da punti-snodi. Questi sono infatti i *luoghi di torsione*: il bacino, le anche, il petto, le braccia, il collo. Si può insomma propriamente dire che il corpo si «contorce» più o meno tensivamente nell'agonia. Ma si può dire persino di più. Si può dire cioè che esistono casi in cui certe parti del corpo sono particolarmente tese, e rappresentano lo spasimo della morte, e certe altre sono particolarmente rilassate, a indicare una morte già avvenuta. Fra l'altro, possiamo aggiungere due ulteriori osservazioni. In primo luogo, che le variazioni di tensione corrispondono a variazioni di stile: e questo porterebbe a trovare una prova ulteriore per quelle tesi che sostengono la natura prettamente formale degli stili medesimi. In secondo luogo, che le variazioni formali di stile si distribuiscono regolarmente, anche se non globalmente e necessariamente, nella storia. In altre parole, esiste la possibilità di classificare formalmente gli stili *anche valutandoli diacronicamente*.

l'agonia

la morte come
culmine e trapassoil trattamento dello
sguardo e del corpo
agonici

luoghi di torsione

categorie cromatiche

Ma la tensione somatica non viene rappresentata solo topologicamente. I colori hanno un ruolo parimenti importante. I toni e le tinte (che non a caso nel linguaggio naturale definiamo ad esempio come «vivaci», cioè vivi, o «smorti», cioè morti) possono anch'essi essere costituiti in categorie cromatiche, e risultare conformi all'opposizione semantica vita-morte. Storicamente, del resto, è facilmente dimostrabile che il corpo di Cristo è stato via via soggetto a sviluppi di cromatizzazione tendenti a rendere sempre meglio l'idea della «quasi-morte». Tuttavia, mentre topologicamente si potrebbe asserire che esiste uno sviluppo alla rappresentazione dell'ultimo elemento vitale (lo spasimo), cromaticamente avviene il contrario. E cioè che lo sviluppo è piuttosto quello dell'affinamento del colore mortifero. La funzione delle linee, insomma, è quella di far crescere la sensitività, quella dei colori di far crescere il rilassamento. Tuttavia, queste sono solo osservazioni molto generali e generiche. Infatti, come nel caso di certi contrasti lineari che sono portatori di tensione e insieme di rilassamento, così esistono casi di cromatismi in contrasto, che da un lato inducono a percepire vitalità e dall'altro lassità. Un bell'esempio, anche se non di corceffissione, è quello costituito dal cosiddetto *Cristo morto* di Andrea Mantegna, che Felix Thürlemann² ha analizzato anche come contrasto cromatico dipendente da una categoria di contenuto vita/morte (in quel caso la vita sarebbe la «promessa di vita» della futura resurrezione).

Per quanto concerne gli occhi, è chiaro che l'opposizione banale fra occhi aperti e occhi chiusi costituisce una coppia di motivi eidetici che fa anch'essa parte di una grammatica somatica dell'agonia. E anche il modo di raffigurare gli occhi, del resto, varia da opera ad opera. In certi casi vi sono occhi in cui è magari indecidibile se essi siano aperti o chiusi, e in altri in cui l'apertura degli occhi si complica con quella dell'intensità e direzione dello sguardo, in modo tale che /occhi aperti/ + /fissità/ possono persino significare «immediato postmortem». Detto altrimenti: di volta in volta è la singola opera a stabilire la pertinenza delle proprie opposizioni espressive, e la loro rilevanza rispetto a opposizioni conformi di contenuto.

semisimbolismo

Non abbiamo finora dato un nome al tipo di analisi effettuato, ma pare adesso ovvio ricordare che il tipo di meccanismo descritto fa riferimento al concetto greimasiano di *semisimbolismo*, che consiste appunto nella verifica del fatto che certe sostanze dell'espressione possono essere analizzate a partire da certe conformità dei due piani del linguaggio che si realizzano solo a partire da strutture molarie come le categorie. E che questo tipo di verifica parte appunto dalla ricerca di categorie del piano dell'espressione che siano rilevanti per la manifestazione di categoria del contenuto, laddove la ricerca di unità opposte minime sarebbe impossibile o irrilevante.

L'ultimo dei motivi affrontati, quello degli occhi, ci induce tuttavia a soffermarci su qualche altra caratteristica della rappresentazione agonica. Gli occhi, infatti, non sono solo la rappresentazione dell'elemento

somatico della vista. Gli occhi sono anche lo strumento dello sguardo, e dunque possono, anche essere analizzati come traccia di una attorializzazione, cioè di una sintassi discorsiva. Come è noto, una delle maniere pittoriche per esprimere l'enunciazione enunciata è quella di raffigurare nel dipinto uno sguardo. Può allora trattarsi o di una enunciazione enunciata tutta interna all'enunciato stesso (e sarà allora un simulacro «raccontato» dell'atto di comunicazione), o di un gioco fra enunciato ed enunciazione, che funziona mediante opportuni *embrayages* e *debrayages* (e sarà invece un simulacro vero e proprio dell'atto di comunicazione, che chiama in causa un'istanza di «lettura» esterna all'enunciato).

4.1. Lo sguardo di Cristo

Prendiamo adesso il caso particolare dello sguardo del Cristo morente. Ci troviamo dinanzi a due possibilità: a) lo sguardo rimane tutto interno all'enunciato, è rivolto cioè ai personaggi della scena; b) lo sguardo è rivolto allo spettatore. Per entrambe queste varianti possiamo però stabilire una tipologia. Cominciamo col caso a), e vediamo che cosa succede se il Cristo ha già gli occhi chiusi o invece sta ancora guardando:

a1. Sta guardando dei personaggi che lo guardano.

Si instaura qui una relazione simmetrica di sguardi. Infatti, lo stato agonico del morente modalizza il suo guardare come un *poter guardare*, e lo stato ansioso dei personaggi, che desiderano cogliere in lui la continuità della vita nonché un ultimo segno di riconoscimento della loro presenza, modalizza il loro come un *voler essere guardati*.

a2. non guarda più i personaggi che lo guardano.

Stavolta la relazione è asimmetrica: Cristo *non può guardare* e gli astanti *vogliono essere guardati*. Si noterà che la asimmetria modale accresce la tensione discorsiva, che in a1 era più mediata. In quel caso, infatti, si può anche dire che i personaggi sono surmodalizzati dall'*attesa* del momento in cui Cristo *non potrà guardare*. Qui invece la asimmetria modale fa esplodere la tensione. E si noti che alla asimmetria discorsiva corrisponde anche una asimmetria topologico-cromatica-eidetica. Così come nel Cristo si manifesta una compresenza fra tensione e lassità somatica, così i personaggi sono spinti invece alla tensione somatica massima, che viene espressa soprattutto nella gestualità della disperazione (vedremo meglio nel paragrafo successivo l'importanza del trasferimento passionale dall'attore principale agli astanti).

Nel caso b) la situazione è abbastanza simile alla precedente, ma solo un po' più complicata. Si danno infatti due possibilità:

b1. Cristo sta guardando lo spettatore.

La simmetria fra il suo *poter guardare* e il nostro *voler essere guardati* per-

una tipologia dello sguardo

mane, ma si tratta di una simmetria in qualche modo anche «asimmetrica». La sua vicenda «storica» (la sua morte nell'«allora» dell'enunciato) lo colloca in un presente storico che viene proiettato in un presente discorsivo; la nostra attualità discorsiva viene a nostra volta proiettata in un passato attuale. Se ne ricava una sorta di doppia eternità paradossale: Cristo *continua per noi la sua agonia di allora*, e noi *viviamo ora la disperazione dei nostri progenitori*.

b2. Cristo non ci sta guardando mentre lo guardiamo, e però la sua postura costituisce ugualmente una deissi nei confronti dello spazio dello spettatore (ad esempio, gli occhi vitrei verso di noi).

La asimmetria si fa in qualche modo «simmetrica», perché avviene quel che avveniva in a2, ma la separazione spaziale fra enunciato ed enunciazione, che ci mantiene spettatori di un'opera e non di un evento, ci fa *voler essere guardati* in modo del tutto secondario, solo cioè se è avvenuta una identificazione fra noi spettatori dell'opera come spettatori rinnovati dell'evento.

4.2. *San Sebastiano, «non-morto»*

Un altro tipo di tensione è quella manifestata dalla storia di San Sebastiano. Come è noto, il generale romano convertito al cristianesimo viene condannato dall'imperatore a morte per frecce, ma *non muore* per questo. *Sembra* morto ai suoi carnefici, ma sarà poi curato dalle pie donne, e poi veramente ucciso in una seconda condanna a bastonate. La ricerca dell'attimo supremo, in questo caso, viene mitigata, perché non si deve giungere alla vera soglia fra vita e morte, ma solo ad una «quasi morte». Del resto, il trapasso apparente del Santo è diventato nella simbologia cristiana il segno della estrema protezione divina, nella fattispecie contro gli strali della peste.

Nella tradizione pittorica, come è stato perfettamente segnalato da Daniel Arasse³, si danno due possibili scelte figurative. La prima vede il Santo colpito dalle frecce, ma in una gestualità indifferente, se non mistica. Il suo corpo può anche essere coperto di strali come un puntaspilli, ma l'espressione non è «patita», il torso è stante, il colorito è carnoso, lo sguardo è rivolto nel nulla, come in uno stato di sopportazione mistica. San Sebastiano è un «non morto», è collocato al di fuori del tempo e delle passioni. La seconda, invece, accentua la sua agonia, il suo essere specchio di Cristo, e rende equivalente la passione della morte con la passione della fede, l'agonia con l'estasi. Questa seconda tradizione prevede dunque il colorito diafano, il corpo curvilineo e in torsione, la gestualità «patita», come si può osservare da Dürer e Tiziano fino ai pittorici romantici.

la «quasi morte»

passione del morente
e degli spettatori

i gesti della
disperazione

5. La soluzione «moderna»: morte come effetto del veder morire

Abbiamo accennato nel capitolo precedente ad uno schema iconografico che è bene osservare adesso più da vicino. Si tratta della relazione, nelle crocifissioni, fra Cristo morente e astanti. Abbiamo visto che, quando siamo in presenza di una enunciazione enunciata, vi sono delle corrispondenze fra passione del morente (patimento fisico) e passioni degli spettatori (patimento morale). Ebbene, la rappresentazione delle passioni degli spettatori costituisce in realtà una soluzione al paradosso e all'impossibilità della raffigurazione dell'istante supremo nell'agonizzante. Si è già visto, infatti, che, mentre nel momento supremo non può che rappresentarsi come approssimazione, sia pure infinitesimale, dei due contrari, negli spettatori della morte avviene l'inverso. C'è solo una passionalità crescente che diventa esplosione puntuale nel momento esatto del trapasso, e questa esplosione ha una precisa rappresentazione topologica e gestuale. Lo si vede perfettamente nella codificazione della disperazione, come ha mostrato Moshe Barasch⁴. Gli astanti della crocifissione sono di solito la Vergine, Marta, Maria, San Giovanni e la Maddalena. Ognuno ha un suo modo di espressione della disperazione nell'attimo fatale. San Giovanni ha quello della cupa gravità, con gesti e sguardo che si chiudono totalmente in se stessi. La Maddalena ha quello completamente estroverso dell'«urlo». Tutto, nella Maddalena rappresentata, concorre alla produzione di una passione istantanea e violenta: il corpo è il più curvilineo di tutti; i capelli intrecciati simboleggiano il groviglio emotivo; le mani innalzate danno il senso dell'«acuto»; il volto è contorto nello spasimo emozionale. Siamo passati, così, da una somatica del morire ad una somatica del veder morire, dipendente da una passionalità prima spirituale che fisica, e che riesce a recuperare l'aspettualità *propria* della morte. Se, parafrasando Alberti, si diceva una volta che i moti del corpo erano segno dei moti dell'animo, si deve invece adesso dire che sono i moti dell'animo a «dare segno» ai moti del corpo.

La rappresentazione delle passioni dell'animo, insomma, risolve un problema che la rappresentazione del puro evento somatico non poteva risolvere, soprattutto nell'ambito della visione coerente e scientifica della prospettiva. Quella che molti hanno giustamente visto come «teatralità» e «drammatizzazione» delle scene sacre, soprattutto nel Quattrocento, mostra così anche un altro volto, un volto tecnico-teorico ben più specifico.

Note

1. Daniel Arasse, «Annonciation/Enonciation», in *Versus* 37, Milano, Bompiani, 1984.
2. Felix Thürlemann, *Mantegnas Mailänder Beweinung*, Konstanz, Universitätsverlag, 1989 (tr. it. in L. Corrain-M. Valenti (a cura di), *Come si legge un'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991).
3. Daniel Arasse, «San Sebastiano», *Atti del Convegno su Antonello da Messina*, Messina, 1986.
4. Moshe Barash, *Gestures of Dispair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1976.

Felix Thürlemann

La meraviglia come passione
dello sguardo.

A proposito della *Manna* di Poussin*

«Dobbiamo ingannare la nostra immaginazione per risvegliare il nostro spirito, e rappresentarci in modo nuovo il soggetto che vogliamo meditare, per eccitare in noi qualche moto di meraviglia». Malebranche, *De la recherche de la vérité*, libro V, cap. 8.

1. L'enunciazione enunciata: una via d'accesso all'estetica

Due vie sostanzialmente ci permettono di avere accesso all'estetica di un'epoca. (Per «estetica» intendiamo qui la competenza sociale che presiede simultaneamente alla produzione e alla ricezione delle opere d'arte nei limiti di uno spazio-tempo determinato). La prima via consiste nello studiare i *metadiscorsi* dell'epoca, scritti teorici degli artisti o dei commentatori più o meno riconosciuti delle loro opere. Seguendo l'altra via, si cerca di converso di interrogare i *discorsi stessi* sull'esistenza di *tracce dell'enunciazione*. Queste ultime potranno contribuire alla ricostruzione dell'estetica a cui si rifanno i discorsi in questione.

Per quanto riguarda l'estetica adottata da Poussin, fino ad oggi è stato praticato di preferenza il primo tipo di approccio. I lavori di Louis Marin ne costituiscono l'esempio migliore¹. Nel caso di Poussin, questa pratica è facilitata dall'esistenza di una ricca corrispondenza tra l'artista e i suoi amici e mecenati: in più, la grande fama di cui il pittore godeva nella sua epoca ci è valsa un certo numero di «letture modello», di cui fanno parte alcune delle famose conferenze tenute all'Accademia di pittura e scultura, fondata a Parigi nel 1663². Qui ci proponiamo di praticare prima di tutto il secondo tipo di approccio, basandoci su una sola opera di Nicolas Poussin, il famoso quadro del Louvre *La Manna* (o *Gli Ebrei raccolgono la Manna nel deserto*), dipinto tra il 1637 e il 1639 (cfr. ill. 3)³. Ci permetteremo comunque di fare riferimento a un certo numero di testi di ordine filosofico e retorico, e questo allo scopo di ricostruire una porzione del sapere proprio della cultura del XVII secolo, che ci appare indispensabile per una lettura adeguata del quadro.