

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.

2. L'ipotesi di partenza: la «Carità romana» come doppia legenda

Lo scopo del nostro studio non è di tentare una analisi globale della *Manna* di Poussin: piuttosto, in questo quadro esamineremo soprattutto un piccolo gruppo di figure, la cui presenza dipende dall'*enunciazione enunciata*⁴, e la cui analisi ci sembra pertinente per il programma che ci siamo fissati. Si tratta principalmente di due figure isolabili fra le «sette prime figure a mano sinistra» (cfr. ill. 2), che Poussin stesso ha descritto in una lettera a Chantelou, il mecenate parigino che gli ha commissionato il quadro⁵. Questo gruppo è costituito da una giovane donna che sta dando il seno a una donna anziana, e del bambino della prima. Un uomo, in piedi, osserva e reagisce alla scena. (Un secondo uomo, in un'attitudine complessa, al tempo stesso sofferente e di spettatore, completa il gruppo: in un primo tempo non ne terremo conto, come non ne terremo dei due personaggi situati alla destra della giovane donna, e che le girano la schiena).

La gestualità espressiva dell'uomo in piedi — la prima figura a sinistra, all'interno del primo piano del quadro — è lungamente descritta da Le Brun (nella sua conferenza sulla *Manna*) come l'attitudine di qualcuno che è colpito da meraviglia (*admiration*)⁶. La scena che provoca in lui la meraviglia⁷ — la giovane donna che allatta una donna più anziana (sua madre) — è un motivo tipico conosciuto con il nome di «Carità romana». Questa scena è frequentemente rappresentata nelle arti plastiche dell'antichità e, nuovamente, a partire dall'inizio del XVI secolo. Più spesso, tuttavia, si tratta di un uomo più anziano (il padre della giovane donna) che, affamato, viene in questo modo salvato dalla morte⁸.

Se ci limitiamo alle tre figure delle due donne e dell'uomo in piedi — daremo più tardi la ragione di questa limitazione — possiamo descrivere il gruppo in quanto rappresenta al tempo stesso un'*azione* e una *passione*, quest'ultima provocata da quella in un osservatore: più in particolare la carità (*action de charité*) e una passione, la meraviglia (*admiration*)⁹.

Postuliamo ora — ed è l'*ipotesi di partenza* della nostra analisi — che il gruppo della «Carità romana» intrattenga un rapporto non solo metonimico, ma anche *metaforico*¹⁰ con il racconto globale, che rappresenta il popolo ebreo nel momento in cui viene salvato dalla caduta della manna: da questo punto di vista, il personaggio che osserva la scena della «Carità romana» può essere considerato come una figura dell'enunciario/spettatore del racconto globale, installato nel discorso¹¹. Secondo la terminologia utilizzata da Lucien Dällenbach nel suo libro sulla *mise en abyme* si potrebbe dunque dire che abbiamo a che fare, con la figura dell'osservatore, con una *mise en abyme dell'enunciazione* (punto di vista della ricezione) e, con il gruppo delle due donne, con una *mise en abyme dell'enunciato*. L'insieme dei tre personaggi coprirebbe così il ruolo di una *doppia legenda*: indicherebbe al

due figure fra le
«sette prime figure
a mano sinistra»

la prima figura
a sinistra:
colpito
da meraviglia

la scena osservata:
il motivo tipico di
«Carità romana»

i tre personaggi:
una doppia legenda

tempo stesso come bisogna leggere il quadro («quomodo sit legendum») e cosa bisogna leggersi («quid sit legendum»).

Ci permette di isolare i tre personaggi in questione il fatto che essi rinviano, secondo il modo della *citazione*, a una pittura antica che rappresenta la «Carità romana».

3. Una pittura antica

Fra le rappresentazioni figurative della «Carità romana» nell'arte antica si sono conservati tre affreschi che sono stati tutti scoperti a Pompei¹². La netta parentela che li collega consente di ammettere che essi risalgono tutti a uno stesso modello ellenistico¹³. Riproduciamo, con l'ill. 1, una incisione recente fatta a partire dall'esemplare artisticamente più curato, che si può anche supporre come il più prossimo all'originale.

I tre affreschi pompeiani rappresentano un momento della storia di Cimone e Pero, quale è trasmessa in forma scritta anche da Valerio Massimo nei suoi *Dicta et facta memorabilia*. Un uomo anziano, chiamato Cimone (o Micone) è tenuto in prigione, e destinato a morirvi di fame. Sua figlia, Pero, ottiene il permesso di fargli visita, ma i guardiani badano a che lei non gli porti nessun nutrimento. E ciononostante il vegliardo non muore. Un giorno un guardiano si accorge che la giovane donna dà il seno a suo padre — è il momento rappresentato dai dipinti. L'episodio di straordinaria pietà filiale viene riportato al pretore, che libera il prigioniero.

Un paragone tra l'affresco 9040 di Napoli (ill. 1) e il gruppo della «Carità romana» incluso nella *Manna* di Poussin (ill. 2) mostra molte corrispondenze stupefacenti. Così la disposizione generale dei tre attori è la stessa. (Il quadrato, in alto a sinistra nell'affresco antico, traccia di una finestra grigliata attraverso cui il guardiano osserva la scena corrisponde alla posizione della testa dell'osservatore in Poussin). Oltre all'identità nei grandi tratti della composizione si constatano tra le due opere delle somiglianze di dettaglio che rendono probabile la conoscenza di un modello antico da parte di Poussin: la posizione della mano sinistra della giovane donna, come pure quella del piede destro del vegliardo (sostituito in Poussin da una donna anziana), sono quasi identiche. Se si considera infine che i colori dei vestiti del gruppo della «Carità» sono gli stessi nella pittura antica e in Poussin, non vi sono più dubbi sul fatto che nella *Manna* vi sia citazione di un modello antico¹⁴.

Tuttavia è poco verosimile che l'affresco pompeiano sia servito direttamente o indirettamente di modello a Poussin, anche se non si può escludere a priori che fossero già state scoperte a Pompei delle pitture antiche, all'epoca dei lavori intrapresi da Domenico Fontana verso la fine del XVI secolo¹⁵. Sembra assai più probabile che vi sia stato, alla base del dipinto di Poussin, un affresco simile, scoperto altrove (e oggi distrutto), risalente allo stesso modello ellenistico. Sappia-

atto esemplare
di pietà filiale

citazione di
un modello antico

mo che Poussin si interessava da vicino all'arte greca e romana, e che intratteneva strette relazioni con Cassiano del Pozzo, famoso studioso dell'antichità¹⁶. Il quadro della *Manna* rende così molto probabile la conoscenza, all'inizio del XVII secolo, di un dipinto antico che rappresentasse la «Carità romana», e al quale Poussin si riferisse più o meno direttamente. Qualche storico dell'arte ha già postulato la conoscenza in epoca barocca di un modello antico, benché non si siano mai potuti rilevare, almeno sino ad oggi, dei rapporti così manifesti come quelli constatabili nel caso del quadro di Poussin¹⁷. Ammettendo la citazione da parte di Poussin, è facile riconoscere che le tre figure riprese — le due donne e l'osservatore — formano come il «nodo» a partire dal quale il gruppo delle «sette figure a mano sinistra» è stato costituito tramite espansione. L'insieme delle quattro figure supplementari è stato disposto in parallelo o simmetricamente (in *contrapposto*) in rapporto alle tre figure di base per formare una composizione globale estremamente studiata¹⁸.

due momenti della
sequenza narrativa

Bisogna notare che le sette figure rappresentano, insieme, due momenti della sequenza narrativa. Le cinque figure a sinistra non si sono ancora rese conto della caduta della manna (stato di mancanza): le due figure a destra se ne rendono conto (liquidazione della mancanza attualizzata). Tuttavia la ripresa, nel gruppo delle due figure maschili di destra, di un rapporto semantico che esiste già fra le due donne della «Carità romana» — una persona giovane che soccorre una persona anziana dello stesso sesso, cioè un suo genitore — ha il risultato di sottolineare la pertinenza dell'isotopia di lettura pietà filiale¹⁹.

Notiamo anche che l'aggiunta del bambino — resa necessaria per il fatto che l'azione non si svolge in una prigione, ma all'«aria aperta» — ha considerevolmente arricchito la complessità della scena dal punto di vista dell'espressione delle passioni.

È infine interessante notare che la seconda versione dell'aneddoto — quella che Valerio Massimo riporta nel gruppo degli *externa* — presuppone nel lettore la conoscenza delle rappresentazioni pittoriche della storia: «Haerent ac stupent hominum oculi cum huius facti pictam imaginem vident». Questa formula, insieme con la tornitura «tam admirabilis spectaculi novitas» nella prima versione, tende a far pensare che già l'autore romano considerava a modo suo il personaggio del guardiano osservatore come una figura delegata dell'enunciario/spettatore. Da un altro lato, il fatto che Poussin abbia rimpiazzato la coppia padre-figlia del dipinto antico con quello, meno audace, della madre e di sua figlia indica che il pittore conosceva il testo di Valerio Massimo, il solo fra le fonti antiche che riporta le due versioni. Dunque i risultati delle ricerche filologiche sostengono le nostre ipotesi di partenza, e ci autorizzano a considerare la prima figura a sinistra come una *mise en abyme dell'enunciazione*, e più in particolare della posizione dell'enunciario. Ora questa figura esprime, l'abbiamo visto, una passione: la meraviglia.

la meraviglia: la
prima delle passioni

legata alla modalità
del sapere

effetto indotto
dalla meraviglia

4. La meraviglia secondo Cartesio e Malebranche

Prima di proseguire l'esame del quadro di Poussin ci sembra necessaria un'analisi della meraviglia quale essa appare nei filosofi del XVII secolo che la fanno figurare nei loro sistemi delle passioni, Cartesio e Malebranche.

Cartesio è il primo, nel suo trattato *Les passions de l'âme*, apparso nel 1649, a far rientrare la meraviglia nella tassonomia delle passioni. E le attribuisce anche un posto privilegiato: per Cartesio la meraviglia (*admiration*) è la prima delle passioni perché può manifestarsi «prima che ci rendiamo menomamente conto se l'oggetto [che la provoca] ci conviene oppure no (art. 53)». ²⁰ Diremo, nella nostra terminologia, che la meraviglia si situa al di fuori della *categoria timica*, o piuttosto *prima* di qualsiasi investimento del suo oggetto in termini di *euforia* vs *disforia*. È il motivo che spiega perché la meraviglia «non ha contrari» (art. 53).

Guardiamo da più vicino la descrizione della meraviglia che propone Cartesio all'art. 53:

Quando, vedendo un oggetto per la prima volta ne siamo sorpresi, e lo giudichiamo nuovo, o molto diverso da quanto conoscevamo in precedenza, o da quel che supponevamo dovesse essere, allora ce ne meravigliamo e ne siamo stupiti²¹.

La meraviglia, secondo questa definizione, è essenzialmente legata alla modalità del *sapere*. Essa fa intervenire la competenza semantica del soggetto, l'insieme di conoscenze che gli permette di fare delle ipotesi sulla natura degli oggetti del mondo e sui loro modi di agire. L'effetto passionale si produce nel momento della congiunzione del soggetto con un oggetto di sapere che supera le sue attese o mette in difetto le sue conoscenze precedenti (art. 75):

Ammiriamo solo ciò che ci sembra raro e straordinario; e niente ci può apparire tale se non perché lo ignoravamo, o anche perché è diverso dalle cose che sapevamo; è infatti una sua peculiarità che ce lo fa chiamare straordinario.

È curioso constatare come, in un passaggio che si presenta come la definizione della meraviglia, Cartesio faccia intervenire direttamente l'*effetto* provocato da questa passione (art. 70):

La meraviglia è una sorpresa improvvisa dell'anima, per cui essa si volge a *considerare con attenzione* gli oggetti che le sembrano rari ed eccezionali.

L'effetto indotto dalla meraviglia è dunque un *fare cognitivo di tipo interpretativo*, che porta sull'oggetto stesso che l'ha provocato. Cartesio va ancora più lontano: la meraviglia sembra essere, per lui, la condizione stessa di ogni conoscenza:

[Q]uanti mancano d'inclinazione naturale per questa passione, sono per lo più molto ignoranti (art. 75);

[U]na certa inclinazione per questa passione [è] un bene, in quanto ci dispone all'acquisto delle scienze (art. 76).

Da parte sua, nella sua opera *De la recherche de la vérité* (1674), Malebranche ha sistematicamente sviluppato il concetto di *inclinazione*, abbozzato da Cartesio nei due passaggi appena citati. Per Malebranche l'«inclinazione» è un concetto complementare a quello di passione. Così, per esempio, alla meraviglia (che è una passione), corrisponde una inclinazione particolare, la *curiosità*.

Ci sembra che la *curiosità*, inclinazione la cui definizione esplicita manca in Malebranche, possa essere identificata, dal punto di vista semiotico, con la struttura modale del */voler sapere/*. Essa porta su un oggetto di sapere indefinito che si può concepire come il complementare dell'insieme di conoscenze con il quale il soggetto è congiunto. La curiosità è quell'elemento generale della competenza del soggetto che lo porta ad aumentare l'insieme del suo sapere, cioè la competenza semantica di cui dispone.

5. Una sequenza passionale: curiosità-meraviglia-considerazione

Secondo Cartesio, la meraviglia ha il risultato di far sì che il soggetto «consideri con attenzione» l'oggetto «nuovo» con il quale si trova inopinatamente congiunto. Questa formula indica che la congiunzione con l'oggetto «raro ed eccezionale» non arriva immediatamente all'acquisizione di un sapere. Complesso per sua natura, l'oggetto in qualche modo «resiste» alla congiunzione con il soggetto conoscente. Ed è giustamente questa «resistenza» che provoca la meraviglia.

L'effetto di senso passionale «meraviglia» è dunque il risultato di una determinazione paradossale del soggetto tramite due configurazioni modali contraddittorie, un */voler sapere/* e un */non poter sapere/*. L'effetto di senso «meraviglia» si installa al momento della congiunzione del soggetto con un oggetto che non è immediatamente integrabile come un oggetto di sapere. L'oggetto deve tuttavia possedere delle qualità che rendono augurabile questa integrazione, perché il */voler sapere/* si mantenga al di là del primo contatto. La meraviglia deve invitare il soggetto conoscente a trasformare l'oggetto «raro ed eccezionale» in un *oggetto semiotico* dotato di una doppia natura, cioè definito al tempo stesso secondo la manifestazione e secondo l'immanenza. L'oggetto sensibile con il quale il soggetto si è trovato congiunto è anzitutto dell'ordine del *segreto*. Il compito del soggetto, guidato dalla «curiosità» (il */voler sapere/*), consiste nel trasformare l'oggetto *segreto* in un oggetto *vero*. Il fare trasformatore descritto è questo fare interpretativo che i due filosofi chiamano «considerare con attenzione» o «esaminare».

6. Due modi di vedere

In una lettera scritta nel 1642, indirizzata a Sublet de Noyers, il «sovrintendente alle costruzioni» di Luigi XIII, Poussin fa una distin-

zione divenuta celebre fra «due modi di vedere gli oggetti»: l'«*aspetto*» e il «*prospetto*». Citiamo il passaggio per esteso (ed. Jouanny, p. 143):

Bisogna sapere (...) che ci sono due modi di vedere gli oggetti, una vedendoli semplicemente, e l'altra *considerandoli con attenzione*. Vedere semplicemente non è altro che ricevere naturalmente nell'occhio la forma e la somiglianza della cosa vista. Ma vedere un oggetto considerandolo significa che oltre la semplice e naturale ricezione della forma nell'occhio, si cercano con un'applicazione particolare i mezzi per conoscere questo stesso oggetto: così si può dire che il semplice aspetto è un'operazione naturale, e che ciò che io chiamo il *Prospetto* è un'operazione della ragione che dipende da tre cose, e cioè dall'occhio, dal raggio visivo, e dalla distanza dall'occhio all'oggetto: ed è di questa conoscenza che sarebbe da augurarsi che quelli che si occupano di dare il loro giudizio fossero ben istruiti.

In questo testo, Poussin insiste soprattutto sulle condizioni esterne del «prospetto». Ma non possiamo soffermarci su questo sviluppo, condizionato dal contesto generale della lettera (critiche indirizzate al pittore in rapporto con la decorazione della Grande Galleria del Louvre). Ci basterà notare che il pittore, per definire il «prospetto», utilizza esattamente la stessa formula di Cartesio quando quest'ultimo, nella sua descrizione della «meraviglia», descrive l'effetto di questa passione (art. 70). Come si ricorderà, secondo Cartesio:

La meraviglia è una sorpresa improvvisa dell'anima, per cui essa si volge a *considerare con attenzione* gli oggetti che le sembrano rari ed eccezionali.

Si è così portati a concepire il concetto poussiniano di «prospetto» a un livello che va oltre le sole condizioni esterne dell'enunciazione. Ci si può porre la questione se l'enunciatore/pittore non disponga di mezzi *interni* al suo discorso che, secondo il modo della manipolazione, obbligherebbero l'enunciatario/spettatore a cambiare il suo «modo di vedere» passando dall'«aspetto» al «prospetto». E ci sembra che la definizione di Cartesio che abbiamo appena citato indichi proprio questi mezzi, e che sia sufficiente riscriverla adottando il punto di vista dell'enunciatore: il pittore, per fare «considerare con attenzione» il suo quadro, deve provocare la meraviglia nello spettatore utilizzando un discorso che faccia appello a degli «oggetti rari e straordinari». La passione della meraviglia giocherebbe così un ruolo strumentale all'interno di una strategia enunciazionale mirante ad imporre all'enunciatario un modo di lettura approfondito del discorso dell'enunciatore.

E in particolare ci sembra che Poussin, nel suo quadro *La Manna*, segua esattamente questo precetto estetico facendovi figurare la «Carità romana». Ma con la scelta di questo motivo particolare non provoca solo la meraviglia dello spettatore, in più lo obbliga a effettuare certe precise operazioni cognitive che portano sul soggetto globale della rappresentazione, il miracolo della Manna.

la curiosità,
inclinazione
che corrisponde
alla meraviglia

l'effetto di senso
meraviglia risultato
di una determinazione
paradossale del soggetto

trasformare l'oggetto
segreto in un
oggetto vero

Poussin sintetizza
la formula di Cartesio:
considerare con
attenzione

provocare la meraviglia

7. Una retorica della manipolazione

Il gruppo della «Carità romana» non solo è posto in un luogo privilegiato della tela, nell'angolo inferiore sinistro²², in più è marcato da un contrasto cromatico particolarmente forte, costituito dal *giallo* dell'abito della donna anziana e dal *blu* del vestito della giovane donna. Roger de Piles descrive questo uso dei colori nella prima parte del suo *Abrégé de la Vie des Peintres*, del 1699 (p. 51):

(...) così i Colori più opposti, essendo posti assai a proposito tra molti altri che sono in unione, rendono certe zone più sensibili, che devono dominare sulle altre, e attirare gli sguardi.

La strategia descritta da de Piles si situa ancora al solo livello dell'espressione, e serve all'articolazione topologica del discorso. Invita lo spettatore a ritagliare, all'interno della superficie pittorica, una zona delimitata — corrispondente al gruppo delle due donne — e a scegliere questa zona come prima unità di lettura.

A questo punto dell'analisi vorremmo aggiungere un'osservazione sull'organizzazione globale del quadro di Poussin a livello topologico e narrativo. L'insieme della superficie è nettamente articolata secondo una doppia bipartizione, orizzontale e verticale. Nella parte superiore della tela, il paesaggio sfrutta la divisione sinistra/destra in un rapporto di inversione (una massa di rocce che formano un arco ornato di alberi, contro una massa di alberi in parte mascherati da un blocco di pietra). Questa struttura di inversione si riflette, nella parte inferiore, sotto forma di una doppia inversione narrativa manifestata dalle figure del primo e del secondo piano. In primo piano le figure di sinistra manifestano il contenuto invertito (stato di mancanza), quelle di destra il contenuto posto (stato di abbondanza). In secondo piano, due gruppi di figure circondano Mosè e Aronne. Le figure a destra si inginocchiano per testimoniare la loro riconoscenza verso i loro capi. Questi ultimi indicano con i loro gesti una istanza «fuori quadro»: Dio, il vero autore del miracolo. Le figure del secondo gruppo, quello a sinistra, di conseguenza rivolgono le loro preghiere al cielo.

Questa osservazione sull'organizzazione narrativa della *Manna* era necessaria per comprendere la ripresa del contrasto cromatico blu/giallo in primo piano a destra. La giovane donna vestita di giallo e blu che tiene in braccio il suo bambino deve essere messa in rapporto con il gruppo della «Carità romana», e più esattamente con la giovane donna che allontana il proprio figlio a favore di sua madre in difficoltà. Il gruppo madre/bambino a destra — che anche dal punto di vista della composizione è la controparte esatta del gruppo della «Carità romana» — mostra come, grazie alla caduta della manna, vengano ristabilite le relazioni naturali tra gli uomini.

Il ristabilimento della situazione è espressa in modo diagrammatico dal fatto che l'aggiustamento verticale della coppia di colori giallo/blu si trova invertita se si passa dalla parte sinistra alla parte destra del

quadro. Bisogna anche notare che i due colori sono distribuiti, dalla parte della mancanza, su due figure, la madre e la figlia. Dalla parte della liquidazione della mancanza, di converso, esse si manifestano entrambe negli abiti della giovane madre.

Questa giovane madre, con il suo gesto, alla fine diviene il complemento positivo esatto della «Carità romana». Con la mano sinistra, essa fa un segno al giovane che, in piedi alla sua destra, tiene una cesta piena di Manna: gli domanda di portare il nutrimento celeste ai personaggi del gruppo della «Carità romana»²³.

Non solo per la scelta dei colori, ma anche per il suo contenuto, la «Carità romana» rientra nel campo di una retorica manipolatoria. Nel XVII secolo vi sono dei trattati di retorica fondati su una teoria delle figure che corrisponde esattamente alla concezione strumentale della meraviglia quale è stata sviluppata da Cartesio e Malebranche. Fra questi trattati vi è *la rhétorique ou l'art de parler* di Bernard Lamy, la cui prima edizione apparve nel 1675. Nel capitolo 8 del libro V, egli scrive (p. 325 e sgg.):

Tutte le figure di Retorica (...) si fanno unicamente per risvegliare gli Uditori e rivolgerli verso ciò che si vuole che essi considerino. (...) Dato che l'anima è fatta per la verità, che essa ha un desiderio ardente di conoscere, così appena percepisce qualche cosa che non ha mai visto e che la colpisce in modo straordinario prova curiosità, la vuole conoscere. Così per rendere l'anima attenta, cioè per suscitare in lei della curiosità, è solo questione di saper trovare dei giri di frase ingegnosi che diano un'aria straordinaria a ciò che si vuol far considerare.

In modo simile Richesource, ne *L'Eloquence de la chaire ou la rhétorique du prédicateur*, raccomanda di far appello negli esordi a «La Storia o l'esempio / L'Emblema / Il Geroglifico / La Favole e la Parabola / La Sorpresa / Il Paradosso ecc.» (p. 124), poiché, egli prosegue, «una delle più grandi perfezioni dell'Esordio è di avere qualche cosa di imprevisto e di sorprendente che piaccia agli Uditori e che li impegni piacevolmente ad attendere il resto del discorso» (p. 129).

8. Carità umana - carità divina

Consideriamo ora più da vicino, come ci invitano a fare filosofi e retori, «l'oggetto raro ed eccezionale» rappresentato dalla scena della «Carità romana». L'azione implica una inversione delle relazioni naturali tra tre attori che appartengono a tre generazioni differenti: una giovane donna per salvare la propria madre, le dà il seno a scapito del proprio figlio. Nella prima delle versioni dell'aneddoto che ci riporta Valerio Massimo si trova un passaggio interessante, che contiene un giudizio di valore su questa inversione: «Potremmo credere che quest'azione sia contro natura, se non sapessimo bene che la prima legge della natura è di amare i propri genitori». Secondo Valerio Massimo allattare la propria madre è un atto che va contro una legge

la giovane madre
a destra:
complemento esatto
della «Carità romana»

concezione strumentale
della meraviglia

le due donne: prima
unità di lettura

doppia bipartizione
con rapporto di
inversione

ripresa del contrasto
cromatico blu/giallo

della natura, ma l'infrazione a questa legge risponde qui a una legge superiore, la *pietà filiale*. Questa lettura porta a riconoscere nella «Carità romana» non soltanto un atto straordinario, una *meraviglia*, ma più in particolare una sorta di *miracolo umano*, in cui una legge della natura viene sospesa da una legge sociale²⁴.

relazione metaforica
fra carità umana
e carità divina

Vi è dunque una relazione metaforica stretta fra l'atto di *carità umana* manifestato dal micro-racconto della «Carità romana» e l'atto di *carità divina* che è il miracolo della Manna: come la giovane donna, per salvare sua madre, si mette al di sopra delle leggi naturali, Dio, per salvare il suo popolo, infrange le regole della natura e fa cadere il nutrimento divino dal cielo²⁵.

Ma le analogie semantiche fra il micro-racconto (la «Carità romana») e il macro-racconto (il miracolo della Manna) vanno più lontano ancora. Abbiamo visto che la disposizione delle prime sette figure di sinistra indica — e il testo di Valerio Massimo lo sottolinea — che la «Carità romana» deve essere letta sull'isotopia «*pietà filiale*». Possiamo allora postulare che lo stesso tipo di rapporto, quello tra padre e figlio, sia da stabilire fra Dio e il suo popolo²⁶. La «Carità romana» può dunque a buon diritto essere considerata come una *mise en abyme dell'enunciato*, o ancora, secondo la terminologia dei retori, come un *esordio ad rem*, che prepara lo spettatore alla comprensione della scena principale²⁷.

9. Man-hu: cos'è questo?

Ma la nostra lettura del miracolo della Manna non può fermarsi qui. Infatti, anche la caduta della manna è un fenomeno «raro ed eccezionale» che provoca nell'enunciario la meraviglia, e quest'ultima deve in fin dei conti condurlo a «considerare con attenzione» questo stesso miracolo. Lo spettatore è invitato a costituire la caduta della manna in oggetto semiotico, in un fenomeno di manifestazione che nasconde un senso immanente. Per le genti del XVII secolo non vi erano dubbi sulla natura di questo senso: si trattava del mistero dell'Eucarestia. Così, per esempio, il miracolo della Manna è considerato una delle prefigurazioni dell'Eucarestia dal gesuita Louis Richeome nella sua opera *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie* (1601 e 1609). In questo libro, che Poussin conosceva²⁸, la Manna, in quanto prefigurazione dell'Eucarestia, è chiamata «una bella pittura fatta nella scuola di Mosè». Nel corso del suo commento, Richeome dà un'etimologia del termine «Manna» che conferma la nostra ipotesi secondo cui il quadro di Poussin deve essere posto, anche a livello di soggetto generale, sotto il segno della meraviglia (pp. 176-177):

Come la Manna era meravigliosa nelle sue cause, nella sua natura e nei suoi effetti, così portava un nome che non significava che meraviglia e ammirazione: poichè Manna viene dalla parola MAN-HU, che vuol dire, come abbiamo udito qui sopra, COS'È QUESTO, espressione che segnala

«considerare con
attenzione» il
miracolo della Manna

ammirazione e desiderio di sapere in colui che la profferisce: è perché ignora la natura della cosa, l'ammira e domanda cosa sia. La nostra Manna e il nostro Sacramento è così ammirevole che nessun nome lo può dichiarare, e dopo che lo si è ben considerato, si trova assai più facile ammirarlo che non esprimerlo con un nome corrispondente alla sua eccellenza, e per questo fra tutti i nomi che porta, non ve n'è alcuno che gli convenga meglio di *Manna*, nome di ammirazione, che David ha dato con una perifrasi, chiamando l'Eucarestia *il memoriale delle meraviglie di Dio* (salmo 110, 4) che non è tanto nome, quanto marca di meraviglia (...).

Questo testo ci porta dunque a postulare un terzo livello di lettura del quadro, che rinvia a un senso che tuttavia non è rappresentato, che *non è rappresentabile*, il mistero dell'Eucarestia. Così come il gesto di Mosè designa un destinante «fuori quadro», il racconto biblico figurato da Poussin rinvia, con la sua natura meravigliosa, a un senso finale che va al di là delle possibilità della rappresentazione pittorica.

10. Il racconto dell'enunciazione: la meraviglia - il miracolo - il mistero

Gli Ebrei raccolgono la Manna nel deserto di Poussin si presenta a un primo livello di lettura come un quadro di storia che illustra un episodio tratto dall'Antico Testamento. Questo stesso racconto si trova però incassato in due racconti supplementari e interpretato da questo fatto: il pre-racconto della «Carità romana» da una parte e, dall'altra, il racconto finale, non manifestato, dell'Eucarestia. Questi tre racconti intrattengono fra loro dei rapporti metaforici che potrebbero essere rappresentati nella seguente formula di omologazione:

Carità romana : Manna :: Manna : Eucarestia.

Questo doppio transfert metaforico può essere inteso a sua volta come un racconto, il *racconto dell'enunciazione*, che abbraccia i tre livelli narrativi dell'enunciato in un tutto ordinato gerarchicamente:

i tre livelli
narrativi
dell'enunciato

il racconto trasversale
dell'enunciazione

Livelli
narrativi
dell'enunciato

{	/L'Eucarestia/ la Manna «Carità romana»
---	---



L'analisi semantica delle tre tappe mostra che il racconto dell'enunciazione possiede la struttura di uno *schema di mediazione* il cui scopo è di condurre progressivamente l'enunciazione, a partire da un livello di significazione umano (la *meraviglia* della «Carità romana») e attraverso il *miracolo* della Manna, sino a un livello di significazione puramente spirituale, il *mistero* dell'Eucarestia.

	Partners della comunicazione	Oggetto della comunicazione
L'Eucarestia il mistero	Dio - uomini	spirituale/ corporeo
La Manna il miracolo	Dio - uomini	corporeo
La Carità romana la meraviglia	uomo - uomo	corporeo

tre epoche storiche

Si può osservare una parallela gradazione se si esamina l'epoca storica alla quale appartiene ciascuno dei racconti: la «Carità romana» appartiene al corpo delle storie esemplari dell'*universo pagano*, il miracolo della Manna è un avvenimento dell'*Antico Testamento*, l'Eucarestia si situa nel mondo del *Nuovo Testamento*.

Il quadro di Poussin possiede così una doppia struttura narrativa. Lo spettatore, pur guardando degli attori rappresentare una scena, diviene egli stesso, senza rendersene conto, attore di un altro racconto, il racconto dell'enunciazione. Nella «Manna» Poussin si appoggia ad una retorica della manipolazione caratteristica dell'estetica barocca. L'effetto passionale della meraviglia gli serve come strumento nel processo di costituzione della significazione per condurre lo spettatore da un livello di senso che gli è prossimo fino ad un livello di senso che appartiene alla sfera del mistero. *La Manna* di Poussin non illustra dunque soltanto i dati esterni di un episodio dell'Antico Testamento, indica al tempo stesso le vie che permettono allo spettatore di cogliere il senso profondo dell'episodio rappresentato.

la pittura non è
sola illustrazione

Note

* Questo lavoro è stato pubblicato in francese con il titolo «La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle: à propos de la "Charité romaine" dans la *Manne* de Poussin», Thürlemann 1980. La traduzione italiana corrisponde alla versione rivista dall'autore pubblicata nella raccolta: Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, DuMont, Köln 1990: 111-137 con il titolo «Nicolas Poussin: Die Mannalese: Staunen als Leidenschaft des Sehens».

1. Per i riferimenti esatti, si rimanda il lettore alla bibliografia. *NdC*: Le fonti francesi saranno date direttamente nella traduzione italiana.
2. *La Manna* di Poussin è stata esaminata da Le Brun nella sua conferenza del 5 novembre 1667, che è trascritta negli *Entretiens* di Félibien.
3. *La Manna* è la prima di una lunga serie di tele che Poussin ha creato per Paul Fréart de Chantelou. L'opera (formato attuale 147 x 200 cm) è stata ingrandita in alto e in basso con l'aggiunta di due fasce supplementari. Questo cambiamento di formato probabilmente è stato fatto dopo che il quadro è entrato nelle collezioni rea-

li, perché potesse servire come *pendant* a *La Peste di Azoth* (cf. Thuillier n. 65). La fig. 3 riproduce il quadro nel suo formato originale.

4. Nel dizionario di semiotica di A.J. Greimas e J. Courtés *l'enunciazione enunciatrice* è definita come un «simulacro che imita, all'interno del discorso, il fare enunciatrice».

5. «Credo che facilmente riconoscerete quali sono quelle che languiscono, che ammirano, quelle che hanno pietà, che fanno azione di carità, di grande necessità, di desiderio di nutrirsi, di consolazione e altre, poiché le prime sette figure a mano sinistra vi diranno tutto ciò che è qui descritto, e tutto il resto è della stessa stoffa (...)» (Edizione Jouanny p. 4).

6. Cfr. Félibien, *Entretiens*, p. 413 e sgg.: «Egli (Le Brun) mostrò che quest'uomo rappresenta bene una persona meravigliata e sorpresa d'ammirazione: si vede che ha le braccia ritirate e posate contro il corpo, perché nelle grandi sorprese tutte le membra generalmente si ritirano le une sulle altre (...)». Le Brun è anche l'autore di uno studio sull'espressione delle passioni (*Conférence sur l'expression générale et particulière*) in cui l'«ammirazione» è descritta in modo molto simile. Il termine «ammirare» si trova egualmente nella lettera di Poussin citata nella nota precedente, e in un'altra lettera in cui il pittore descrive il suo quadro (Frammento a Stella, ed. Jouanny, p. 4).

7. Bisogna segnalare che il senso del termine francese «admiration» è cambiato dal XVII secolo. In origine era più forte del termine moderno «admiration» (ammirazione), e deve essere tradotto con *meraviglia*.

8. Sul motivo della «Carità romana» si vedano gli articoli di Knauer e Deonna. Pigler, *Barockthemen*, da più di duecento referenze per la versione padre-figlia (conosciuta con il nome di *Cimone e Pero*) e soltanto cinque per la versione madre-figlia.

9. I termini francesi fra parentesi sono quelli utilizzati da Poussin e Le Brun nelle loro descrizioni del quadro.

10. Questo doppio rapporto è già stato postulato da Louis Marin (1972, nota 43). I termini di «metaforico» e «metonimico» sono qui impiegati nel senso generale che dà loro Jakobson.

11. Ponendo il personaggio dell'osservatore che «ammira» in posizione privilegiata nella sua tela, Poussin sembra aver seguito un consiglio che Leon Battista Alberti dà ai pittori, relativamente all'espressione delle passioni, in uno dei capitoli del suo trattato *De pictura* (libro II, cap. 42): «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si fa, o chiami con la mano a vedere, o con viso crucciato e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o ridere. E così qualunque cosa fra loro o teo facciano i dipinti, tutti appartenga a ornare o a insegnarti la storia». (sott. mie) Ringraziamo Paolo Fabbri per averci segnalato questo passaggio.

12. Cfr. ill. 2: gli altri due esemplari sono riprodotti in Knauer e Deonna. I tre affreschi si trovano ora al Museo Nazionale di Napoli.

13. Cfr. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*.

14. Si veda la descrizione dei colori in Helbig (p. 307): «Pero sitzt da in blauen Chiton und reicht mit der L. dem Vater die r. Brust (...). Kimon mit verwildertem weissen Haar und Bart, ein gelbliches Gewand über den Schenkeln (...)». Per delle riproduzioni a colori del quadro di Poussin si veda Badt, vol. 2, fig. 201 e Wright, fig. 157.

15. Cfr. Knauer, p. 20, nota 43.

16. Sotto questo aspetto è interessante il caso della *Santa Famiglia in Egitto* di Poussin. Poussin utilizzava, per le scene egiziane dello sfondo, dei motivi tratti da un mosaico romano che senza dubbio conosceva attraverso le copie all'acquarello che di questo mosaico aveva fatto fare Cassiano del Pozzo (Cfr. l'ed. Blunt delle lettere di Poussin, p. 158, nota 11).

17. Cfr. i riferimenti dati da Knauer, p. 20, nota 43. Le indicazioni di Pigler, *Barockthemen*, ci hanno permesso di trovare un dipinto supplementare che presenta delle somiglianze molto forti con l'affresco romano. Si tratta di una tela conservata a Palazzo Durazzo-Pallavicini, a Genova, un tempo attribuito a Guido Reni, ma attribuita ora da Piero Torriti (fig. 157) a G. Andrea Sirani, allievo di Reni. Essa rap-

presenta i busti di Cimone e Pero in un'attitudine quasi identica a quella del dipinto antico.

18. Nella lettera al suo collega pittore Jacques Stella, Poussin insiste sui problemi della *dispositio*: «Ho trovato (...) una certa disposizione per il quadro di M. di Chantelou». (Ed. Jouanny, p. 4). Un'analisi dettagliata, questa volta sincronica e non genetica, della distribuzione delle sette figure è data da L. Marin nel suo articolo del 1972.

19. È sotto questa rubrica che gli autori latini, compreso Valerio Massimo, riportano l'aneddoto di Micone e Pero nelle loro raccolte di *exempla*. Si veda la lista delle fonti latine in Deonna, p. 140 e sgg.

20. *NdC*: La traduzione italiana di Cartesio cui si fa qui e in seguito riferimento è quella delle *Opere filosofiche*, vol. 4, a cura di E. Garin, Bari, Laterza, 1986.

21. L'articolo 73, intitolato «Che cos'è lo *stupore*» (*étonnement*), definisce questo termine come un «eccesso di meraviglia»: noi diremmo *stupore* (*stupeur*).

22. A.J. Greimas mi ha fatto notare che Diderot, nei suoi *Salons*, comincia regolarmente le sue descrizioni di quadri da questa parte.

23. Questa interpretazione del gesto indicatore, che è stata proposta da Imdahl, p. 51, si trova in contraddizione con l'interpretazione di Le Brun (cfr. Félibien, p. 404), che prende il vegliardo, l'ultima delle «sette prime figure a mano sinistra», come il punto indicato dalla giovane. Tuttavia l'interpretazione di Imdahl è convalidata dalla «rima» visiva che esiste fra il busto del giovane e quello della giovane all'interno del gruppo della «Carità romana».

24. Nel *Dictionnaire de Trévoux*, il «miracolo» è definito nel modo seguente: «Un miracolo è (...) un effetto straordinario e meraviglioso, che è al di sopra delle forze della natura, che Dio fa per manifestare il suo amore, o la sua potenza».

25. La relazione metaforica che stabiliamo fra la «Carità romana» e il miracolo della Manna è differente da quella postulata da L. Marin (1972, nota 43). A nostro avviso, Mosé e Aronne sono unicamente i destinanti delegati del miracolo.

26. Cfr. un passaggio della Bibbia che fa questa stessa lettura della Manna: Saggezza 16, 21: «E la sostanza che tu donavi mostrava la tua dolcezza verso i tuoi figli».

27. Richesource, *L'Eloquence de la chaire*, p. 125, chiama l'esordio *ad rem* un «preparativo e disposizione al corpo del sermone».

28. Cfr. l'articolo di J. Vanuxem. Secondo questo autore, Poussin «non si è occupato di soggetti che si prestassero ad un senso allegorico». In particolare, Poussin non avrebbe dato un carattere allegorico alla *Manna*. Vedremo cosa pensare di questa opinione. Ad ogni modo Poussin sembra essersi ispirato non solo, per lo sfondo del suo quadro, a una incisione di Gaultier che figura alla pagina 161 del libro di Richeome, ma anche al testo stesso di Richeome, e questo per la sistemazione di un certo numero delle sue figure: si veda in particolare p. 163: «Ma soprattutto fa piacere vedere questi bambini seminudi, che avendo assaggiato queste dolcezze bianche vi accorrono, come a una grolla di palline zuccherate: e *spingendosi gli uni gli altri* fanno a chi ne serrerà di più nei suoi pugnetti». Tuttavia bisogna notare che il gruppo dei due ragazzi che litigano si integra, in Poussin, nella struttura di significazione globale della tela: questa scena si articola con quella della «Carità romana» secondo l'accoppiamento abituale che, fra i vizi e le virtù, oppone l'*invidia* alla *caritas*.

Bibliografia

Fonti

ALBERTI, L.B.

1973 *Opere volgari*, vol. III, Bari, Laterza

1959 *Bibliorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio*, Roma.

DESCARTES, R.

1973 *Les passions de l'âme*, in: *Oeuvres philosophiques*, t. III, a cura di F. Alquié, Paris, Garnier.

FÉLIBIEN, A.

1725 *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Trévoux, vol. V.

LAMY, B.

1699 *La rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, IV ed.

LE BRUN, Ch.

1718 *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam.

MALEBRANCHE, N.

1963 *De la recherche de la vérité*, Paris, vol. II, a cura di G. Rodis-Lewis, Vrin.

DE PILES, R.

1699 *Abrégé de la Vie des Peintres*, Paris, I: *L'Idée du Peintre Parfait*.

POUSSIN, N.

1968 *Correspondance*, a cura di Ch. Jouanny: *Archives de l'art français*, nuova serie, vol. V, Paris, 1911; riedizione, Paris, De Nobele.

1964 *Lettres et propos sur l'art*, a cura di A. Blunt, Paris, Hermann.

RICHEOME, L.

1609 *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris.

RICHESOURCE, [J. de la Sourdière]

1665 *L'Eloquence de la chaire, ou la Rhétorique des prédicateurs*, Paris.

TRÉVOUX

1743 *Dictionnaire universel françois et latin* [...], Paris.

MAXIMI, Valerii

1614 *Dictorum factorumque memorabilium libri IX*, Anvers.

MAXIME, Valère

1665 *Nouvelle traduction*, Paris, par J. de Claveret, t. I.

Studi

BADR, K.

1969 *Die Kunst des Nicolas Poussin*, 2 voll. Köln.

DÄLLENBACH, L.

1977 *Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

DEONNA, W.

1954 «La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique», *Latomus*, 13: 140-166 e 356-375.

GREIMAS, A.J., COURTÉS, J.

1979 *Sémiotique - dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HELBIG, W.

1868 *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.

IMDAHL, M.

1989 «Die Zeitstruktur in Poussins "Mannalese": Fiktion und Referenz», in C. Fruh et al. (a cura di), *Kunstgeschichte aber wie? Zehn Themen und Reispiele*, Berlin: 47-61.

- JAKOBSON, R.
1963 «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», in R.J., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KEKULÉ, R., VON RHODEN H.
1880 *Die antiken Terracotten I*, Stuttgart.
- KNAUER, E.
1964 «Caritas romana», *Jahrbuch der Berliner Museen* 6: 9-23.
- MARIN, L.
1970 «La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin», *Communications*, 15: 186-209.
1972 «La lecture du tableau d'après Poussin», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 24: 251-266.
- PIGLER, A.
1974 *Barockthemen*, Budapest, vol. II.
- RUMPF, A.
1953 *Malerei und Zeichnung - Handbuch der Archäologie* 6, 1, 4; Munich.
- TORRITI, P.
1967 *La Galleria del palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova, Sigla Effe.
- THULLIET, J.
1974 *L'opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli.
- VANUXEM, J.
1960 «Les "Tableaux sacrés" de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin», in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin*, vol. I, Paris: 151-152.



Fig. 1. *Cimone e Pero*, affresco pompeiano (Napoli, Museo Nazionale, Inv. 9040); da: Kekulé-Rohden, *Die antiken Terracotten*