

Louis Marin

Figure della ricezione
nella rappresentazione pittorica moderna

L'aggettivo « moderna » introdotto nel titolo vuole delimitare questo lavoro, anche se in modo ampio, in campo storico, ideologico ed epistemologico, poiché intendo designare con « rappresentazione pittorica moderna » quella che si instaura nel Quattrocento e che troverà i propri fondamenti problematizzati dall'Impressionismo e dal Cubismo, alla fine del XIX secolo. Nell'ambito del Convegno dedicato alla *Semiotica della ricezione*, il termine « semiotica », sta a significare, in questo intervento, la teoria della ricezione della rappresentazione in pittura. Si tratterà quindi di una pragmatica della rappresentazione pittorica, del rapporto tra la rappresentazione come segno e colui che la riceve, in altri termini poiché si parla di pittura, colui che vede, legge ed interpreta; sottolineando che la pragmatica o la dimensione dell'uso della rappresentazione come segno non può essere astratta né da una sintassi, né da una semantica, né dall'organizzazione interna della rappresentazione, né dalla relazione della rappresentazione con ciò che essa rappresenta.

In tal modo, parlare di segni della ricezione (intendo il segno sia come processo di significazione sia come prodotto di tale processo) porterà a parlare di marce e marcature della ricezione della rappresentazione pittorica *nella* rappresentazione pittorica stessa. Parlando di segni della ricezione della rappresentazione pittorica, si parlerà della struttura dello « spettatore-lettore-interprete » inscritta nella rappresentazione pittorica e ad essa immanente. Se così è — almeno convenzionalmente — si può dire che i segni della ricezione o che la struttura della ricezione sono tratti della dimensione riflessiva o dell'opacità della rappresentazione, tratti attraverso i quali la rappresentazione *si presenta*, in quanto che essa rappresenta qualche cosa.

Ma se la presentazione della rappresentazione, la riflessività è, in generale, una delle due dimensioni fondamentali della rappresentazione, sarà opportuno definire con maggiore precisione i segni o le

marche di questa presentazione e le loro operazioni specifiche, le marcature di presentazione della rappresentazione pittorica *moderna* nel campo storico, ideologico ed epistemologico definito a grandissime linee più sopra.

Una prima *figura* o piuttosto una configurazione essenziale delle marche e delle marcature della presentazione della rappresentazione pittorica moderna è costituita dalla cornice (*cadre, frame*). Questo argomento sarà trattato partendo da un testo che è un vero dispositivo sperimentale per lo studio dei problemi teorici e pratici della ricezione della rappresentazione pittorica: si tratta di un passo di una lettera di Poussin che assume, per quanto concerne la rappresentazione, il valore storico di manifesto. Poussin infatti rappresenta, a torto o a ragione, un paradigma modello per la rappresentazione pittorica « moderna » ed è un esempio ammirevole di interpretazione tra la Francia e l'Italia, tra Roma e Parigi.

Si tratta di una lettera del 1639 scritta a Roma da Poussin all'indirizzo di Parigi del suo cliente, committente ed amico Chantelou per annunciargli la spedizione di un quadro che pure costituisce un manifesto del « classicismo » a Roma, raffigurante gli Ebrei nell'atto di cogliere la manna nel deserto e chiamato appunto *La manna*: « Quando avrete ricevuto il quadro, vi supplico di ornarlo con una cornice poiché ne ha bisogno affinché, considerandolo in tutte le sue parti, lo sguardo sia trattenuto e non si espanda al di fuori oppure riceva gli aspetti degli altri oggetti vicini che, mescolandosi con le cose dipinte, confondono la luce ». E, alla fine della lettera, Poussin dirà nuovamente al suo corrispondente: « Prima di esporre il quadro, sarebbe molto opportuno ornarlo alquanto ».

Questa lettera è destinata ad annunciare ed a garantire la buona ricezione nel senso materiale del termine, di un quadro che lo spettatore-committente e ricettore non ha ancora visto, un quadro che per lui è assente; tuttavia è quest'assenza che viene messa in rappresentazione dalla lettera del pittore, cioè dall'autore sotto forma di un nome, *La manna*, e di una cornice (*cadre, frame*). È importante infatti che Poussin non parli subito del contenuto del quadro, del soggetto, ma del quadro come semplice oggetto dello sguardo: nome e cornice, in interazione reciproca, sono le condizioni minimali di possibilità di una lettura del quadro (il nome che introduce il problema più generale dei titoli delle opere come segni della ricezione) e di una visione del quadro (l'inquadratura-cornice).

Il nome *La manna* è veramente il nome proprio di questo quadro particolare, ma allo stesso tempo esso lo estrae dal quadro e lo annuncia in rapporto ad una serie, un genere, una classe: la serie delle *Manne* prima di Poussin, il genere della pittura religiosa, la classe della pittura storica. Quindi, con la lettura del nome del quadro, la visione si trova annunciata e precorsa, provocata alla lettura di un racconto (nome di un episodio della storia del popolo ebraico), di un racconto religioso (Antico Testamento) ed alla lettura di un quadro che narra un racconto di storia religiosa (qui

sorge il problema della ricezione dei quadri il cui nome è « senza titolo » o il cui nome è quello dell'autore: « un Pollock »).

La cornice è un ornamento del quadro, ma è ornamento necessario: è una condizione di possibilità di contemplazione del quadro, di lettura e quindi d'interpretazione. Questo costituisce un commento indiretto all'osservatore di W. Iser (*Der Akt des Lesens*) che a sua volta commentava Umberto Eco sul segno iconico: « I segni iconici riproducono piuttosto le condizioni di rappresentazione e di percezione affinché l'oggetto designato da questi segni possa essere costruito » (p. 120).

« I segni iconici incorporano l'organizzazione dei significanti che servono più alla presentazione d'istruzioni per la produzione di significati che alla designazione di significati ». La lettera costruisce il quadro come cornice per un quadro assente. Ornamento necessario, la cornice è ciò che abbellisce e consente di vedere; è attraverso la cornice che il quadro si completa nella sua finalità di essere visto, mostrato, esposto. Quando all'occhio del pittore si sostituisce lo sguardo dello spettatore, una cornice è necessaria perché all'*artefatto* considerato nel processo di produzione si sostituisce il quadro nel processo di presentazione, di messa in scena.

Così la pittura, pur non disponendo di una lingua propria, dispone di mezzi specifici per *far vedere ciò che presenta*, mezzi che non sono discorsivi e neppure mimetici.

L'inquadratura del dipinto è dunque la condizione semiotica della sua visibilità, ma anche della sua leggibilità, perché, secondo Poussin, la cornice concentra e focalizza sul quadro lo sguardo neutralizzando la percezione degli oggetti circostanti il quadro nella situazione empirica. La cornice non è un'istanza passiva dell'icona: essa è, nell'interazione pragmatica dello spettatore e della rappresentazione, un operatore della costituzione del quadro come oggetto visibile la cui *sola finalità è di essere visto*.

La cornice così segnalata e spillata dalla lettera di Poussin costruisce una specie di schema geometrico ed ottico, un dispositivo spettacolare. La cornice è uno *spettatore modellizzato* che viene a regolare la percezione visiva. Guardare una rappresentazione pittorica, per le condizioni stesse della presentazione in essa inscritte, non significa dunque vedere un oggetto, una cosa. Poussin teorizzerà quest'osservazione nella distinzione che fa tra *aspetto e prospetto*: « Ci sono due modi di vedere gli oggetti, uno è quello di vederli semplicemente ed è l'aspetto, l'altro è quello di considerarli con attenzione, ed è il prospetto »; la cornice è uno dei processi che condiziona il passaggio dalla visione alla contemplazione, dall'aspetto al prospetto. Con la cornice il quadro iscrive in se stesso la propria teoria, cioè il fatto di presentarsi teoricamente per rappresentare qualcosa. Questa condizione di possibilità di contemplazione « estetica » della rappresentazione diviene così un elemento del metalinguaggio della rappresentazione pittorica. « *Vedere l'aspetto è ricevere* nell'occhio la forma e la rassomiglianza della cosa vista. Il *prospetto* è, oltre

alla semplice e naturale ricezione della forma nell'occhio, la ricerca del mezzo per ben conoscere l'oggetto. Esso dipende da tre cose: l'occhio, il punto di vista o il raggio visuale, la distanza tra l'occhio e l'oggetto» (il corsivo è mio): si riconosce qui la *prospettiva*. Per Poussin e per la rappresentazione pittorica moderna in generale, la *prospettiva* non è soltanto il dispositivo teorico pratico di costruzione della rappresentazione e di produzione dell'opera, ma è anche il dispositivo della sua *teoria*, *theoria* della sua contemplazione e della sua ricezione, dispositivo che è il delegato immanente alla rappresentazione stessa. La cornice è una condizione della ricezione estetica: un segno o una marca, un procedimento o una marcatura della rappresentazione pittorica attraverso il dispositivo prospettico. La cornice con il processo di inquadramento o di chiusura della rappresentazione è, per essere più precisi, il *segno e l'operatore* della distinzione capitale tra la *luce del quadro* come ripartizione di ombre e di luci e la *luce fuori dal quadro*, quella « naturale » che permette di *vedere* il quadro e la sua luce a condizione che gli « aspetti-percetti » degli oggetti vicini non vengano ad introdurre nel quadro una confusione di luce.

La cornice non ostacola la luce esterna, ma la separa e la distingue e serba la rappresentazione per la contemplazione: effetto sensibile, empirico, ma soprattutto effetto di una teoria della ricezione della rappresentazione. La cornice è un segno che realizza un processo teorico e definisce il luogo di un'operazione simbolica.

Il segno di questo segno è il « colore » della cornice che Poussin propone a Chantelou: oro come « sopracolore » astratto (non è il colore di una cosa reale) e concreto (è il colore della luce stessa, *lux*); l'oro del fondo (epifania del mondo della luce e spazio sacro delle figure) è sospinto al bordo della rappresentazione moderna in quanto cornice, cioè in quanto segno operativo funzionale di distinzione della luce della Natura e della luce dell'arte e quindi come segno specifico di una configurazione della presentazione della rappresentazione, ossia della ricezione, come segno specifico di una configurazione dello « spettatore moderno ».

La cornice è un elemento necessario del quadro, il quadro ne ha bisogno. È un'esigenza del quadro e non del pittore: esso segnala l'autonomia funzionale *reale* e l'autonomia estetica *possibile* del dispositivo di rappresentazione: la rappresentazione si presenta nel rappresentare qualche cosa; segno della dimensione riflessiva, la cornice ne è l'operatore. Essa è un momento importante *nella* costruzione dello spettatore « fictionnel » o modellizzato della rappresentazione all'interno stesso della rappresentazione di pittura: operatore di un processo di trasformazione dall'aspetto in prospetto, dalla differenza semplice dei contrari (A vs B vs C ...) in differenziazione dei contraddittori (A vs non A) che è riservata alla presentazione della rappresentazione, alla sua specifica ricezione. La cornice come segno e processo tende a trasformare la differenza *infinita* del mondo percepito (le specie delle cose attigue) in diffe-

renza *assoluta* ove la rappresentazione pittorica non ammette alcun giudizio di convenienza o sconvenienza con quanto essa non sarebbe, ma soltanto un giudizio dichiarativo della presentazione come rappresentazione per esclusione di tutto ciò che essa non è. La rappresentazione pittorica non è una visione preferita rispetto ad altra cosa: essa è ciò che non può non essere visto perché non c'è che questo da vedere.

L'aspetto e la differenza dei contrari si trovano ugualmente descritti dalla distinzione gestaltista della figura e del fondo che definisce la ricezione percettiva empirica. Il prospetto e la differenziazione dei contraddittori definiscono oltre la ricezione percettiva, una teoria della ricezione *nella* rappresentazione determinando una posizione del soggetto moderno, pensando e contemplando il mondo quale soggetto teorico di verità.

Si passerà ora da quanto è stato definito configurazione della struttura di presentazione della rappresentazione moderna (la cornice è appunto una configurazione) alle figure di questa struttura di ricezione per entrare in tal modo nel contenuto stesso della pittura. Per fare questo occorre abbandonare per un momento la lettera ed il quadro di Poussin e riferirsi all'Alberti, autore di *Della Pittura*. Si ricorderà che nel Libro II l'Alberti, definendo cos'è la composizione dei corpi nella rappresentazione, lega la definizione (che tutte le parti del quadro s'accordano insieme) alla *istoria* di cui i corpi sono le parti, *istoria* che è il capolavoro del pittore.

L'*istoria*, come spiega l'Alberti e per usare il linguaggio della pragmatica contemporanea o quello della teoria della ricezione, deve essere pensata e realizzata dal pittore come una struttura comune d'azione del quadro e di ricezione dello spettatore: « L'*istoria* metterà in movimento l'anima dello spettatore quando ogni figura dipinta nel quadro dimostra chiaramente il movimento della propria anima [...]. Piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride e ci affliggiamo con l'afflitto. Sono i movimenti del corpo che palesano i movimenti dell'anima ». Da qui nasce l'importanza di una esatta osservazione di questi movimenti da parte del pittore. L'Alberti aggiunge tuttavia un'osservazione essenziale a proposito di questi movimenti: « Ogni corpo deve muoversi secondo l'ordine della *istoria*, deve cioè adeguarsi al soggetto del quadro ». Viene a formularsi così una doppia esigenza: ogni corpo, ogni movimento di questi corpi per entrare nella *istoria* deve essere articolato sia in funzione della *istoria*, del racconto sia in funzione del destinatario del racconto, dello spettatore. Deve addirsi alla storia e deve provocare nello spettatore il movimento che lo anima: la struttura di ricezione della *istoria* e delle sue parti (azione del quadro / reazione dello spettatore) è una dimensione essenziale della struttura della composizione delle parti della *istoria*. Ed è qui che l'Alberti, nel testo stesso, *costruisce la figura di questa articolazione tra struttura di ricezione e struttura di contenuto* (della storia). Il passo è assai

noto: « In una *istoria* mi piace vedere alcuni che ci avvertono e ci indicano che cosa accade (nella storia, nel racconto, nel quadro): oppure che ci esortano a vedere con la mano, o ci minacciano con una faccia incollerita e gli occhi scintillanti al punto che nessuno osa avvicinarli, oppure segnalano qualche pericolo o qualche prodigio; o, ancora, ci invitano a piangere o a ridere con loro. Così, indipendentemente da quanto fanno le figure dipinte tra loro o con lo spettatore, tutto deve essere indirizzato verso l'ornamento o l'insegnamento della *istoria* ». La cosiddetta figura del « commentatore » è quindi proprio la figura dell'articolazione tra struttura di ricezione e struttura di contenuto, e per questo stesso motivo essa è la figura-chiave della struttura della ricezione: in un certo senso è la metafigura della ricezione della rappresentazione nella rappresentazione stessa; essa è *parte del contenuto rappresentato*; rappresenta la *ricezione di questo contenuto*; presenta la *relazione tra il contenuto rappresentato e la struttura di ricezione di questo contenuto*: essa raffigura l'interpretazione della rappresentazione; raffigura il potenziale di significazione della rappresentazione. È metafigura nel senso che raffigura la presentazione della rappresentazione pittorica. Si potrebbe, a nostra volta, modellizzare la struttura dicendo che essa articola il *gesto di mostrare una parte* (la parte essenziale) *di quanto è rappresentato e il gesto di guardare lo spettatore e lo fa con un segno passionale che è azione* (movimento) *in rapporto al rappresentato e reazione* (movimento) *in rapporto allo spettatore*. Ora l'operazione che si ritrova in Poussin consiste in una trasformazione di questa figura.

Ma si differisca ancora un momento il rimando a Poussin e a *La manna*, per ricordare due immagini il cui disegno è stato eseguito da Le Brun, primo pittore del Re, per due arazzi della serie *l'Histoire du Roi* (Storia del Re).

Avevo già analizzato la prima di queste immagini qualche anno fa in un testo apparso tra le *Pre-pubblicazioni* di Urbino. Quest'immagine sulla quale sono ritornato più volte, a mio parere, assume per una semiologia della rappresentazione pittorica e per la storia e l'epistemologia della rappresentazione pittorica moderna, lo stesso valore paradigmatico di *Las Meninas* di Velasquez: nella sua stupefacente complessità essa espone sì il funzionamento sintattico e semantico della rappresentazione della storia, la potenza pragmatica, ma anche le aporie. Si tratta dell'arazzo che narra l'incontro del Re di Francia e Spagna, nel 1660 alla frontiera dei Pirenei, in cui si suggellò l'accordo con il matrimonio del Re con l'Infanta di Spagna. In quest'arazzo, oltre ad altre cose, vediamo che Le Brun applica le raccomandazioni dell'Alberti concernenti la composizione della *istoria* ed il commentatore, questa metafigura della ricezione, anche se con un certo numero di variazioni interessanti sia dal punto di vista storico che semiotico.

Per prima cosa si assiste alla scissione della metafigura del commentatore quale è stata da noi modellizzata: una figura sarà portatrice

del gesto dello sguardo e un'altra di quello dell'indicare; in seguito (ed è il secondo punto importante) l'accoppiamento (come quando si parla d'accoppiamento di forze attive/reattive in una macchina) del gesto deittico e del gesto dello sguardo sarà effettuato da un « non-segno passionale », cioè senza che occorra produrre un'espressione passionale.

Per descrivere rapidamente l'immagine: i due re sono al centro della stanza ornata da due arazzi posti ai lati di un grande specchio che riflette una finestra fuori campo (ma congrua rispetto al piano della rappresentazione) sotto la quale appaiono i profili delle figure dei due re. Essi si inchinano l'uno verso l'altro con le mani tese in segno di pace. Entrambi sono seguiti dalle rispettive delegazioni, francese e spagnola, la cui composizione, per il numero di membri, è regolata dall'etichetta cerimoniale e diplomatica, così come il dispositivo della rappresentazione regola la loro disposizione sulla scena della storia, che l'arazzo di Le Brun intesse spiegando il suo racconto. Ora — e questo punto va sottolineato perché non è innocente trattandosi di un arazzo francese di uso reale, a Versailles — è nella delegazione francese di sinistra (ove quasi tutte le figure sono dei ritratti) che scopriamo la metafigura di ricezione della rappresentazione della storia, ma scissa in: 1) una figura con la testa di prospetto e il corpo di profilo (raffigurante Monsieur, il fratello del Re) che *guarda* lo spettatore fuori campo, ma *senza alcuna espressione passionale*, e 2) una figura completamente di schiena, la sola figura che pur entrando sulla scena della storia sia completamente *anonima*, la quale indica con il dito l'episodio centrale dell'incontro. Una figura storica *nota*, il fratello del Re di Francia, guarda lo spettatore fuori scena, ma apaticamente, mentre una figura *anonima* addita quello che c'è da vedere. Ora, se attraverso la figura anonima che indica, salendo sulla scena, lo spettatore è introdotto nella rappresentazione, attraverso la figura storica che lo guarda e continua a guardarlo ne esce per situarsi soltanto come spettatore: non deve partecipare emozionalmente alla storia del Re se non attraverso la sua *ad-miratio* che è la passione della conoscenza, quella dell'oggetto grande, straordinario, meraviglioso, ma sprovvisto di segni corporei (Cartesio) proprio in una figura che partecipa alla storia del Re. Non c'è che da spostare l'attenzione dalla storia messa in scena e sistemarla in una cornice per constatare che il dispositivo attuato non ha altre finalità, in quanto *ornamento*, che quella di *dissimulare quanto la disposizione delle figure e la composizione danno a vedere immediatamente* (due gruppi di personaggi si dipartono dal centro della rappresentazione con rigorosa simmetria in rapporto all'asse mediano) *per far leggere un discorso politico e storico in cui si dichiara la superiorità e la presenza della monarchia francese*, come già si rilevava dal fatto che le figure della ricezione, nella configurazione specifica che inquadra la rappresentazione, erano dal lato francese nella struttura del contenuto. Si dovrebbe infine aggiungere ancora un ritorno dello spettatore

tatore verso il lato francese, non sulla scena ma sui retroscena dello spettacolo teatrale della storia sotto le specie di una terza figura della metafigura della ricezione: quel profilo all'estrema sinistra altrettanto anonimo quanto la figura di schiena (figura deittica) che continua a guardare, ma sulla scena, alla stessa altezza del profilo dell'Attore principale della storia, il Re. Questa terza figura non è semplicemente aneddotica; infatti la ritroviamo qua e là nella rappresentazione pittorica moderna come *figura delegata*, nella rappresentazione dello spettatore-ricettore della rappresentazione, un rappresentante di « ricezione-rappresentazione ».

E d'altronde la ritroviamo subito in un altro arazzo, appartenente alla stessa serie della Storia del Re, il quinto, che narra l'entrata del Re a Dunkerque, il 2 dicembre 1662. Su di una altura a sinistra, il Re circondato dalle guardie e dallo stato maggiore tra cui si riconoscono il Turenne, il Maresciallo di St. Aignan e Monsieur suo fratello, comanda ai suoi reggimenti, che scendono la collina e si sparpagliano nella pianura, di entrare a Dunkerque di cui si scorge sullo sfondo a destra una veduta topografica molto precisa. In questo caso è il Re ad essere *l'attore* e persino *l'arci-attore* del racconto rappresentato. Egli è il motore della storia raccontata (dà l'ordine con il *bastone* di comando mentre molti sguardi sono fissi su di lui), è il centro dinamico della storia in movimento (da qui lo spostamento della sua figura sulla sinistra e verso il primo piano in situazione dominante nello spazio rappresentato) e allo stesso tempo « *commentatore* » della propria storia, del proprio racconto: egli indica con un gesto deittico (gesto ingiuntivo e deittico allo stesso tempo) la città dove entrare e guarda, fuori dalla scena, lo spettatore dell'arazzo e lo situa, ancora una volta, come spettatore-testimone delle « gesta » reali senza tuttavia esprimere nessun'altra passione che quella dell'ordine, del comando, quella che altrove ho denominato la *passione apatica* del monarca assoluto.

Due osservazioni sul Re considerato come metafigura di ricezione:

1) la figura (scopica) dello sguardo verso lo spettatore è raddoppiata all'estrema sinistra da Monsieur, fratello del Re, che pure guarda lo spettatore. C'è quindi, se così si può dire, *enfasi* sulla funzione « guardante/guardato », sulla funzione e sull'effetto spettacolari del dispositivo di rappresentazione come se allo spettatore fosse impartito quest'ordine: « guarda, guarda bene ciò che non rivedrai un'altra volta ».

2) Il Re in quanto metafigura di ricezione è, come già detto, apatico. Egli non è altro che « *deixis* » e « *scopsis* », indicatore e sguardo: nel racconto rappresentato, il gesto deittico è ordine; nella struttura di ricezione esso è indicazione. In effetti solo la figura del Re è al culmine dell'azione nel racconto rappresentato, nell'enunciato proposizionale: il momento dell'ordine che dà inizio al movimento; ma allo stesso tempo egli è in riposo, atteggiamento sottolineato dall'impennata del cavallo reale molto diverso dal cavallo al galoppo che gli sta accanto. La scissione qui non si verifica tra due

figure di ricezione « responsabili » dello sguardo e dell'indicazione, ma sulla stessa figura.

Infine, completando l'analisi delle figure di ricezione di quest'arazzo si scopre, ma questa volta all'estrema destra, colui che il Re e Monsieur, suo fratello, guardano fuori dal campo della rappresentazione, lo *spettatore*, salito sulla scena della storia sotto l'aspetto di un contadino, di profilo, che aggrappato ad un albero si toglie il cappello al passare del Re. L'analisi fisiognomica di questo profilo (tenuto conto delle figure dell'espressione delle passioni dello stesso Le Brun) ricondurrebbe a *tutte le « passioni » dell'ammirazione*: stima, venerazione, persino rapimento e stupore.

L'arazzo dell'entrata del Re a Dunkerque costruisce quindi attraverso queste tre figure la struttura della propria ricezione, in una figura complessa o metafigura che è contemporaneamente deittica e sguardo, poiché articola il piano dell'enunciato narrativo e quello dell'enunciazione narrazionale e le sue diverse modalità; una figura sguardo che situa lo spettatore in posizione di spettatore, in quanto sguardo-testimone ed una figura che pur essendo figura narrativa del racconto (« un contadino guarda passare il Re ») è, nel racconto stesso, *la proiezione figurativa della lettura che lo spettatore (già situato in questo ruolo) deve fare o si suppone che faccia*, oppure, più precisamente ancora, è la delegazione rappresentativa della modalità espressiva passionale di lettura che lo spettatore deve fare (cioè ammirazione, stima, venerazione, rapimento).

È da notare che le due figure dello sguardo e della lettura occupano i bordi della scena narrativa il cui centro è occupato dalla figura complessa (metafigura).

Si possono constatare qui nuovamente gli effetti di cornice e di inquadratura della rappresentazione storica che configurano la ricezione, ma attraverso le figure « antropomorfe » che sono parte integrante di quanto rappresenta la rappresentazione.

Quest'osservazione ci riconduce a *La manna* di Poussin e alla sua lettera che costituisce sia *il protocollo della ricezione del quadro* sia *l'esplicitazione della struttura di ricezione* (da non confondere con gli effetti della visione).

Si rilegga la lettera di Poussin: « Del resto se vi ricordate della prima lettera che vi scrissi concernente i movimenti che avevo promesso di eseguire e la raccomandazione di considerare il quadro nel suo insieme, credo che riconoscerete facilmente quali sono quelle che languono, quelle che ammirano, quelle che hanno pietà, quelle che fanno atto di carità, che dimostrano grande necessità, desiderio di nutrirsi, di consolazione e altro, poiché le prime sette figure a sinistra vi *diranno* tutto quello che qui è *scritto* e tutto il resto è della stessa qualità: leggete la storia e il quadro per sapere se ogni cosa è adeguata al soggetto ».

Come si può constatare dalla lettura, in un primo momento, il testo definisce con l'esposizione descrittiva l'insieme delle figure passionali del quadro, gli elementi costitutivi, le « lettere » o i « carat-

teri» (come dice Poussin stesso in un altro testo) del codice primo nel senso dato da W. Iser. Per Poussin, questo codice ha un valore universale poiché pertinente a livello della percezione. Tuttavia, il testo fa anche riferimento alla storia biblica degli israeliti affamati e soccorsi dalla manna. Il quadro appartiene dunque ad un genere ben definito di pittura, quello della pittura storica. Ed è proprio un quadro storico che Chantelou ha commissionato. In questa relazione referenziale di fuori quadro con un testo si costituisce, all'orizzonte dell'opera, tutto un ambiente socio-culturale.

Un movimento assai importante si delinea nella lettera di Poussin: «Le prime sette figure a sinistra vi diranno tutto quello che qui è scritto e tutto il resto è della stessa qualità». In effetti, una strategia molto più specifica del segno iconico viene rievocata in modo immanente alla rappresentazione, una strategia costruita dal «sapiente» pittore che egli tuttavia non esplicita completamente ma con la quale avvia soltanto il processo del «fare interpretativo»: egli fornisce infatti al destinatario i primi principi di una interpretazione possibile, mettendo in opera una «trappola rappresentazionale», un «manichino-ricettore»; egli modella e modalizza il suo ricettore.

Ci si chiederà in quale modo. Innanzitutto egli pone in «primo piano», rispetto all'insieme del quadro, le sette figure di sinistra. Quest'operazione estrae le figure dal loro contesto «narrato» ove questo gruppo (degli israeliti affamati, prima di essere soccorsi) costituiva le figure narrative della prima sequenza del racconto. Dopo la selezione del pittore, queste sette figure diventano «matrice narrativa» di tutto il racconto, diventano quindi figure di narrazione, figure dell'enunciazione narrativa. Esse producono o rappresentano a questo titolo il pittore narratore del racconto, il soggetto dell'enunciazione. E subito, questa rappresentazione costituisce, attraverso questo processo di selezione, l'inizio della strategia del segno iconico sopra citato e della struttura di ricezione di questo segno.

Così, pur essendo le figure della prima sequenza del racconto narrato, i sette personaggi di sinistra inscrivono la «sceneggiatura» nella sua totalità; il gruppo rappresenta tutte le figure della rappresentazione; è una meta-rappresentazione che apre il livello simbolico della lettura del quadro. Se si provasse per gioco a produrre tutte le figure del dipinto partendo dalle sette figure di sinistra, è certo che almeno una delle figure del gruppo si rappresenterebbe da se stessa, si rifletterebe, si presenterebbe come rappresentante narrativo della propria figura nel racconto.

D'altra parte, lo spettatore-lettore continuerà ad obbedire alle istruzioni del pittore, che sono quelle della rappresentazione stessa, della struttura narrativa esposta attraverso le proprie figure per il «doppio gioco» del gruppo di sinistra.

Per quale motivo, dunque, il pittore ha selezionato queste sette figure dal loro contesto di rappresentazione? Si può notare qui un

tratto sorprendente che è l'indice di selezione o di estrazione dal gruppo e della messa in «primo piano»; si osserva infatti una madre che invece di allattare il bambino dà il seno ad una vecchia, immagine di rovesciamento della relazione naturale: la madre nutre la madre e non il figlio.

Questo tratto che indica e giustifica l'operazione di spostamento del gruppo dalla posizione occupata come prima sequenza del racconto a quella di «sceneggiatura» del suo insieme (struttura simbolica di interpretazione), contrassegna anche, in riferimento al contesto socio-culturale di Poussin e Chantelou, lo spostamento di un celebre gruppo della storia antica, quello della *Caritas Romana*. Anche se in questo caso la madre ha preso il posto del vecchio padre, la prigioniera romana è diventata il deserto del Sinai e l'antico spazio pagano si è trasformato in spazio biblico cristiano.

Allora, e improvvisamente, tutta l'interpretazione assume un rigore eccezionale e si conchiude con un rigore che trova pure una conferma storica nelle preoccupazioni di Poussin a Roma nel 1639 e di tutta la cerchia dei Barberini, cui egli apparteneva, e in particolare di Cassiano del Pozzo. In effetti, la *Caritas Romana*, per questo spostamento nello spazio biblico, diviene un modello esegetico sincretico della relazione tradizionale dal tipo vetero-testamentaria della manna al suo antitipo neotestamentario, l'Eucarestia cristiana.

La struttura di ricezione si trova quindi costruita. In un terzo momento si può ritornare all'osservazione fatta precedentemente, ossia che almeno una figura si presenta essa stessa quale rappresentante la presentazione della rappresentazione; una figura che potrebbe quindi essere definita quale delegato di uno spettatore che ha compreso il senso dell'interpretazione d'insieme.

Si tratta del personaggio all'estrema sinistra della tela, in primo piano, in piedi, che contempla il quadro vivente di questo miracolo naturale della *Caritas Romana*, spostata nel deserto del Sinai. Prima figura a sinistra di tutto il quadro e prima del gruppo delle sette figure di sinistra, quest'uomo, come scriverà Le Brun in una conferenza-lettura della *Manna*, raffigura veramente una persona stupita e presa d'ammirazione, come denota, in particolare, il gesto della mano a palma aperta e il leggero movimento all'indietro delle gambe e dei piedi. Egli guarda, contempla ed ammira la *meraviglia* di una carità umana ammirevole soltanto perché trascende l'ordine naturale dell'amore naturale (quello della madre per il figlio) nella pietà e nell'amore della figlia per la madre. Egli guarda, contempla ed ammira quest'azione di carità umana esposta sulla scena del quadro in primo piano a sinistra, così come lo spettatore vedrà, contemplerà ed ammirerà quel miracolo di carità divina che è la caduta della manna, esibita e messa in scena in tutto il quadro: questa figura rappresenta l'ammirazione, ma rappresenta anche Chantelou, lo spettatore di tutto il quadro, indicandogli però la modalità passionale dello sguardo che rivolgerà o dovrà rivolgere al dipinto.

Questa costruzione rigorosa, complessa e sottile allo stesso tempo, spiegherebbe un'espressione un po' misteriosa che Poussin scrisse in una lettera a Jacques Stella, circa un anno e mezzo prima (1637) della lettera a Chantelou: « Ho trovato una particolare distribuzione per il quadro del Signor Chantelou ed un atteggiamento naturale che *fanno vedere* nel popolo giudeo la miseria e la fame alla quale era ridotto ad anche la gioia e l'allegria nelle quali si trovava; la ammirazione che prova, il rispetto e la reverenza che sente per il legislatore, con una mescolanza di donne, bambini e uomini d'età e di temperamenti diversi che credo non dispiaceranno a coloro che sapranno *leggere bene* ».

Gli atteggiamenti naturali fanno vedere, ma la disposizione complessa delle figure passionali, le loro varietà e variazioni sono fonte di piacere estetico solo a condizione di saper leggere: si ha così identificazione o quasi-identificazione tra il sapere, condizione per una lettura corretta e profonda, e il piacere ricavato dalla contemplazione visuale del quadro. Forse è necessario aggiungere ancora qualcosa: come la totalità delle figure del quadro si rifletteva nel gruppo delle prime sette figure di sinistra per fondare la condizione di possibilità di leggibilità massimale del quadro, cioè il piano simbolico d'interpretazione del racconto, allo stesso modo il dispositivo prospettico (l'inquadramento e il punto di vista dell'occhio) si trova riflesso nella prima figura del gruppo delle prime sette figure di sinistra, figura la quale, in quanto « delegato dello spettatore-destinatario-enunciario » del quadro sulla scena narrativa, gli indica, gli dà a vedere la modalità affettiva passionale del suo sguardo su tutto il quadro, e cioè l'ammirazione. Oppure ancora, e si tratterebbe di una nuova relazione di riflessività e di scambio che si instaurerebbe tra lettura e visione, questa figura di sinistra *fa leggere* allo spettatore quella che è la *vera visione* (l'ammirazione). In tale modo si esplicita la funzione capitale nel quadro, del personaggio che ammira, il quale è un « operatore » di lettura e di visione dell'insieme del quadro, il produttore della semiotica della ricezione; ma si tratta di una ricezione « potenziale » che sarà realizzata soltanto da coloro che sapranno *ben vedere* e *ben leggere*, coloro che non solo conoscono il racconto dell'Esodo ma conoscono pure Valerio Massimo e la sua raccolta di *exempla*.

« Leggete la storia ed il quadro per conoscere se ogni cosa è appropriata al soggetto ». Il destinatario, l'autore, il pittore ha fondato ed enunciato un sapiente e complesso dispositivo di ricezione: lo ha scritto per farlo leggere al destinatario della lettera e committente del quadro, al futuro spettatore; ma questo dispositivo ha pure messo in scena lo spettatore come uno dei personaggi del lavoro rappresentato: si trattava di mettere il lettore della lettera in *posizione* di spettatore del quadro. La lettera di Poussin lo fa per tre volte: primo, come un occhio i cui sguardi sono tratti dalla cornice e non sparpagliati fuori, condizione prima di possibilità di ricezione di un visibile; secondo, come uno sguardo sul

quadro che ri-conosce un programma di pittura e ne verifica l'esatta esecuzione, questo sguardo vede il quadro e in quello che contempla legge quello che vede, il visibile si scambia con il leggibile e viceversa. Infine, il terzo ingresso del lettore della lettera come spettatore del quadro che questa volta è diventato uditor-ricevitore di un discorso delle figure narrative, un discorso che il pittore scrivendo la lettera non fa che ripetere e che altro non è che un discorso epidittico, la dimostrazione ammirevole, l'appalesare meraviglioso del quadro nelle sue figure. Messo in scena quale spettatore del quadro, il lettore della lettera è inoltre introdotto sulla scena della storia come metafigura di ricezione che, attraverso uno sguardo d'ammirazione e un gesto di sorpresa, dà allo spettatore, cioè a se stesso contemporaneamente la chiave esatta della vera lettura di quanto l'intero quadro rappresenta designando il mistero che non rappresenta e il modo rigoroso di visione perfetta dell'opera dipinta. E tuttavia il pittore scrivendo la lettera non dice nulla al lettore, lo lascia intendere, o meglio lo lascia attendere di vedere, di contemplare, di leggere l'opera e di indovinarne il suo senso più alto. È così che la ricezione, presentata e rappresentata attraverso i segni nella rappresentazione pittorica si definisce come una struttura *potenziale* di realizzazione relativamente *indeterminata* anche nel caso di Poussin che diceva della sua pittura: « Non ho trascurato nulla ». In tale modo questa struttura potenziale di indeterminazione di ricezione nella rappresentazione definirebbe, proprio perché potenziale e perché indeterminata, il campo di produttività *estetica* della rappresentazione pittorica moderna.