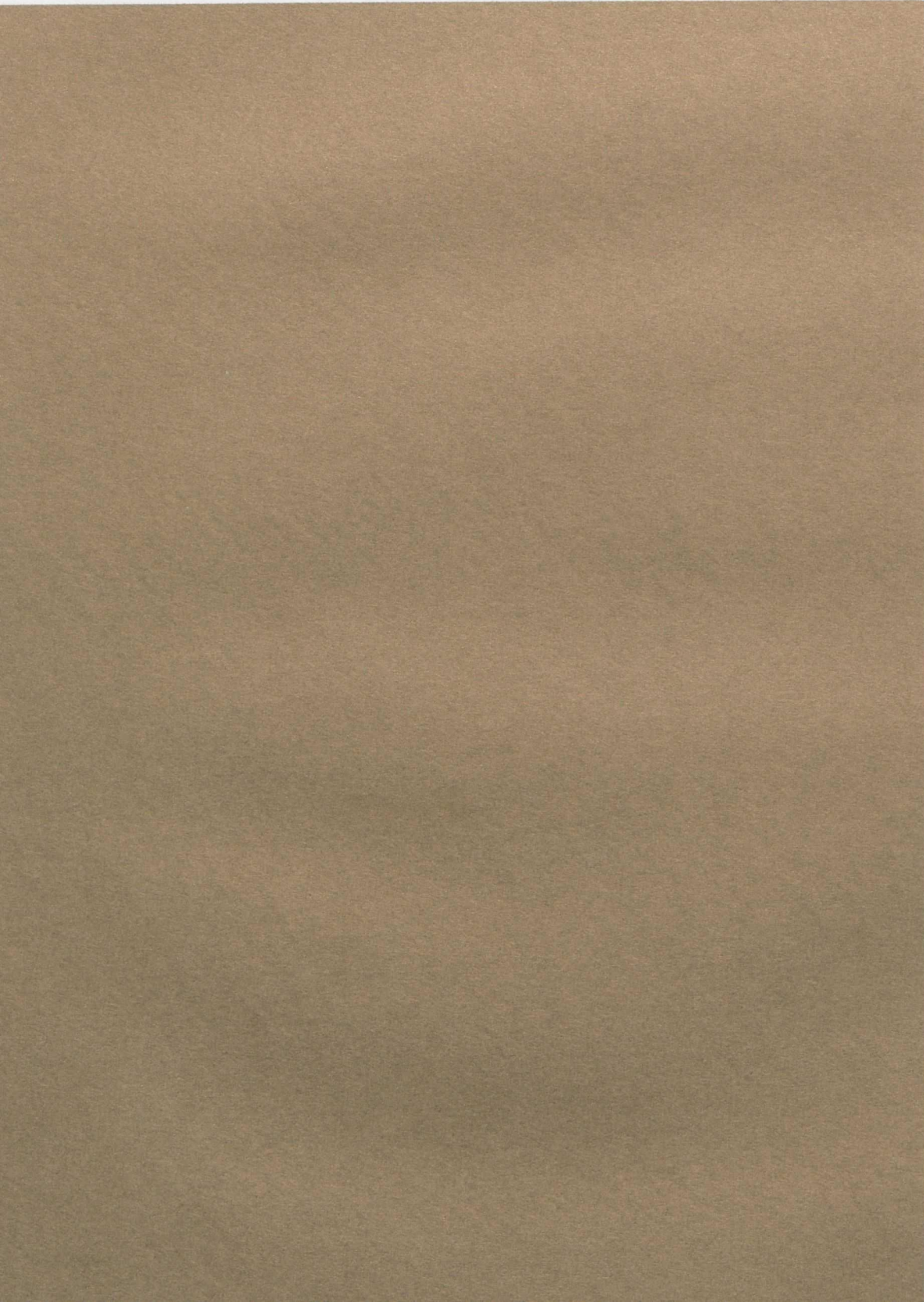


Henry Keazor

**Nicolas Poussin e la storia di Mosè:  
Versioni, variazioni e fonti pittoriche**



Benché Mosè sia presente in numerosissimi quadri (ad eccezione del Cristo, nessun'altra figura biblica appare in altrettante opere di Poussin – circa 20 sono infatti incentrate sulla figura di Mosè<sup>1</sup>), la sua prima comparsa nell'opera del pittore francese è piuttosto umile: relegato allo sfondo, appare in cima a una collina, sopra la battaglia fra l'esercito di Giosuè e quello degli Amaleciti, nell'angolo destro di uno dei primi quadri di Poussin, che risale al 1625/26, cioè al periodo immediatamente successivo al suo arrivo a Roma (San Pietroburgo, Ermitage)<sup>2</sup>. A prima vista, la figura dell'anziano israelita potrebbe quasi sfuggire all'osservatore; e tuttavia egli riveste un ruolo fondamentale nell'azione descritta dal quadro. Secondo il racconto presente nell'Esodo 17, 11-12, infatti, Mosè garantisce il sostegno di Dio agli israeliti ogni qualvolta solleva le braccia, e lo perde quando le abbassa, e questo è il motivo per cui è assistito da suo fratello Aronne e dal suo compagno Ur, che aiutano lo stanco Mosè a sollevare le braccia.

In opere successive, Poussin avrebbe dedicato la sua attenzione ad altri episodi tratti dall'Esodo, dipingendo così un Mosè maturo, se non addirittura anziano, come nella *Adorazione del Vitello d'oro* (San Francisco, The M.H. de Young Memorial Museum: ca. 1629 / Londra, National Gallery, ca. 1634), in cui Mosè appare ancora come una piccola figura sullo sfondo, prima di diventare, in opere come *Il Passaggio del Mar Rosso* (Melbourne, National Gallery of Victoria, 1632/33), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (Edinburgo, National Gallery, 1634) e ovviamente *La Manna* (Parigi, Louvre, 1637/39), una delle figure centrali dei dipinti stessi.

Ma è solo 13 anni dopo la prima raffigurazione di Mosè che Poussin si allontana dall'interpretazione di scene dell'Esodo per dedicare la propria attenzione a momenti precedenti della vita dell'israelita – come la sua infanzia (*Mosè salvato dalle acque*: Parigi, Louvre, 1638) e la sua vocazione divina (*Il Roveto ardente*: Copenhagen, Museo Nazionale delle Belle Arti, 1641).

In queste opere il ricorso dell'artista a due fondamentali fonti di ispirazione, già osservabili nei dipinti precedenti, diventa maggiormente evidente. Si tratta di Raffaello e delle opere dell'antichità. Il summenzionato *La battaglia contro gli Amaleciti* è evidentemente influenzato da opere di artisti appartenenti al circolo di Raffaello, come Giulio Romano o Polidoro da Caravaggio<sup>3</sup>, e, nel caso delle due versioni della *Adorazione*, l'influsso è dello stesso Raffaello; sono tuttavia già presenti dei riferimenti a dettagli presenti in bassorilievi sacrificali antichi. Ma è nel *Mosè salvato dalle acque* e nel *Roveto ardente* che tali riferimenti divengono ancora più estesi ed evidenti.

Nel *Roveto ardente*, come già osservato da Meir Stein nel 1952, Poussin attinse alla figura e alla posa dell'uomo stupito ne *La morte di Anania* di Raffaello, combinandola con la figura del Dio Padre dell'incisione di Marcantonio Raimondi, basata sulla composizione di Raffaello *Dio appare a Noè* (o *Dio Padre benedice il seme di Abramo*)<sup>4</sup>. Nello studio per il *Roveto ardente*, oggi conservato al Louvre<sup>5</sup>, l'influsso di Raffaello su Poussin è ancora più evidente: in questo caso il Mosè di Poussin presenta vesti e sembianze quasi identiche a quelle che caratterizzano il Mosè di Raffaello nella scena del *Roveto ardente* delle Logge Vaticane. Ma l'artista francese in seguito decise di concentrarsi su un altro momento della chiamata di Mosè. Mentre l'affresco delle Logge e il primo studio di Poussin illustravano il momento in cui "Mosè si nascose la faccia, perché aveva paura di guardare Iddio" (Esodo 3, 6), successivamente Poussin decise di descrivere la scena, ancora più drammatica, in cui Mosè, temendo che gli israeliti non gli avrebbero creduto e non avrebbero seguito la sua parola, riceve un segno da Dio:

“E l'Eterno gli disse: ‘Che è quello che hai in mano?’ Egli rispose: ‘Un bastone’.

E l'Eterno disse: ‘Gettalo in terra’. Egli lo gettò in terra, ed esso diventò un serpente; e Mosè fuggì d'innanzi a quello.

Allora l'Eterno disse a Mosè: ‘Stendi la tua mano, e prendilo per la coda’. Egli stese la mano, e lo prese, ed esso ritornò un bastone nella sua mano.

‘Questo farai, disse l'Eterno, affinché credano che l'Eterno, l'Iddio dei loro padri, l'Iddio d'Abramo, l'Iddio d'Isacco e l'Iddio di Giacobbe t'è apparso’” (Esodo 4, 2-5)<sup>6</sup>.

E mentre nel *Roveto ardente* vengono combinati diversi motivi presi a prestito da Raffaello, nel summenzionato *Mosè salvato dalle acque* dipinto tre anni prima per la figlia del faraone, figura imponente che si appoggia alla serva più bassa di lei, Poussin trasse ispirazione – come già osservato da Rudolf Wittkower nel 1963 – da un antico bassorilievo (Londra, British Museum) raffigurante Bacco che fa visita alla casa del poeta Icario<sup>7</sup>. Mentre qui Poussin ricorse alla massiccia figura del dio del vino, supportato da un satiro, in un dipinto successivo, che questa volta descriveva *Mosè bambino calpesta la corona del faraone* (Collezione del Duca di Bedford, Woburn Abbey, 1645), egli diresse invece l'attenzione a un elemento del mobilio presente nel bassorilievo, inserendolo nella sua composizione con la funzione di tavolino o di poggiatesta per il faraone<sup>8</sup>.

In questo caso, la scena non illustra un episodio tratto dalla Bibbia, ma un episodio narrato da Giuseppe Flavio nel suo *Antiquitates Iudaicae* (Libro II, cap. 9,7)<sup>9</sup>. Qui Poussin sceglie il momento esatto in cui la figlia del faraone, Termuti, aveva posto "il fanciullo nelle braccia di suo padre; ricevutolo lo strinse al petto per amore della figlia e gli pose sul capo il proprio diadema. Mosè, però, lo gettò a terra facendolo rotolare al suolo come un giocattolo di ragazzi e con i piedi lo calpestò: questo parve un cattivo presagio per il regno. Lo scriba sacro, quello che aveva preconizzato che la nascita di questo fanciullo avrebbe recato umiliazione all'impero degli Egiziani, alla vista di ciò, si fece avanti per ucciderlo, e lanciando grida spaventose, disse: 'questo, o re, è il fanciullo che Dio ci disse di uccidere per prevenire ogni nostro timore; predizione confermata dall'ingiuria verso il tuo regno e dal diadema calpestato. Uccidendo costui, sollevi gli Egiziani dalla paura che hanno di lui ed elimini agli Ebrei le ardite speranze che suscita'." Subito dopo, continua Giuseppe Flavio, Termuti gli impedì di ucciderlo strappandoglielo di mano.

Poussin interpreta lo stesso momento in un altro quadro, portato a termine qualche anno più tardi (Parigi, Louvre, 1647?) in cui però si allontana dal bassorilievo di Icario trasferendo la scena dall'esterno in un interno<sup>10</sup>, e usando come modello per il poggiatesta l'oggetto su cui Ercole poggia la propria mazza nell'affresco di Raffaello, *Le nozze di Cupido*, conservato al Palazzo della Farnesina di Roma.

Fra le due interpretazioni di *Mosè bambino calpesta la corona del faraone*, nel 1647 l'artista aveva dipinto un'altra versione del *Mosè salvato dalle acque*, di dimensioni maggiori (Parigi, Louvre, 1647). Mentre la prima versione dava risalto al gruppo di donne egizie presenti sulla sinistra della tela, che indicano il bambino salvato, sulla destra<sup>11</sup>, nel secondo caso l'artista pone Mosè al centro del gruppo di donne che lo circondano e su cui domina la figura della principessa. La scena è ora situata in un ampio paesaggio ricco di dettagli, con colline, valli, costruzioni e corsi d'acqua, che allo stesso tempo mette in rilievo la composizione e l'architettura del gruppo in primo piano. Per la parte sinistra, Poussin trae l'ormai nota ispirazione da Raffaello. Nel caso del summenzionato *La Manna* (realizzato quasi 10 anni prima), si era basato quasi interamente sul famoso affresco dell'urbinate, *La scuola di Atene*: dal suo Mosè, che adotta la posa del Platone di Raffaello, al modo in cui gli israeliti sono distribuiti nello spazio pittorico, al modo in cui l'arco di roccia sullo sfondo rappresenta una sorta di corrispondente naturale dell'arco architettonico che incornicia Platone e Aristotele nell'affresco<sup>12</sup>. Nel caso di *i Mosè salvato dalle acque*, Poussin adatta il gruppo presente sulla destra in primo piano nella *Scuola* di Raffaello (un gruppo di quattro ragazzi che seguono una dimostrazione di geometria di Euclide o Archimede) per usarlo come modello del gruppo di tre donne a sinistra di Mosè nel suo dipinto. Eliminando il quarto ragazzo sulla destra, egli devia lo sguardo della seconda figura da sinistra, che nell'affresco di Raffaello era diretto al ragazzo eliminato, verso la donna inginocchiata presente sulla sinistra.

Nel periodo della maturità, Poussin non si limitò a ritornare su scene già interpretate, come *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (San Pietroburgo, Ermitage, 1649), o il *Mosè salvato dalle acque* (Londra, National Gallery, 1651), ma affrontò anche un nuovo tema, con *Mosè esposto sulle acque* (Oxford, Ashmolean Museum, 1654) – dipinto che rappresenta l'ultima apparizione del personaggio di Mosè nella sua opera pittorica<sup>13</sup>.

Ma uno sguardo ravvicinato alla genesi di alcuni progetti, apparentemente non collegati a Mosè, rivela che anch'essi hanno un passato strettamente legato all'israelita. Sul retro di uno studio per il summenzionato *Mosè salvato dalle acque* (Parigi, Louvre), ad esempio, si possono osservare degli schizzi di gruppi di donne che trasportano delle anfore,

che a prima vista sembrerebbero studi per il famoso *Rebecca al pozzo* (Parigi, Louvre, 1648), dipinto realizzato un anno dopo il *Mosè salvato dalle acque* del Louvre, nel 1648. Tuttavia, a ben guardare, si può notare che nessuna delle donne del disegno corrisponde a quelle presenti nel dipinto: anche quelle abbracciate, o quelle che portano le anfore sul capo, sono notevolmente diverse dalle corrispettive figure presenti nella scena ultimata. E di fatto, quel foglio non è uno studio per *Rebecca*, ma per un progetto che Poussin aveva inizialmente concepito in seguito a una commissione del suo patrono e cliente Jean Pointel. Il ricco mercante di seta lionese aveva visto il celebre dipinto di Guido Reni, *La giovinezza della Vergine* (San Pietroburgo, Ermitage) che a quell'epoca era stato inviato al cardinale Mazzarino, e "commanda à Poussin un tableau qui puisse rivaliser avec celui de Guido Reni"<sup>14</sup>. Poiché il dipinto di Reni ritraeva la Vergine circondata da altre fanciulle, per poter competere con esso Poussin dovette scegliere un soggetto che gli desse la possibilità di descrivere una "diversité des airs de tête nobles & gracieux" e che risultasse in un "tableau rempli comme celui-là, de plusieurs filles, dans lesquelles on pût remarquer différentes beautés."<sup>15</sup> Alla fine Poussin decise di illustrare l'episodio dell'Antico Testamento in cui il servo di Abramo, Eliezer, consegna i gioielli a Rebecca al pozzo dopo che la donna ha offerto dell'acqua a lui e ai suoi cammelli, rivelandosi così la futura sposa del figlio di Abramo, Isacco (Genesi 24, 15 – 23, episodio già illustrato da Poussin in precedenza)<sup>16</sup>. Si direbbe tuttavia che Poussin avesse inizialmente concepito un altro racconto tratto dall'Antico Testamento, che gli avrebbe fornito migliore opportunità di descrivere "plusieurs filles, dans lesquelles on pût remarquer différentes beautés."

Infatti, come è stato giustamente osservato da Richard Verdi nel 1995, solo nel resoconto di Giuseppe Flavio viene fatta esplicita menzione delle altre fanciulle al pozzo nell'episodio di Eliezer<sup>17</sup>: nel testo della Genesi non se ne parla affatto.

Giuseppe Flavio, al contrario, così descrive l'esperienza di Eliezer dopo il suo arrivo:

"Mentre si trovava in periferia, incontrò un folto gruppo di fanciulle che si recavano alla fonte; egli perciò pregò Iddio affinché Rebecca potesse essere fra di esse, o colei per la quale Abramo aveva mandato lui, suo servo, perché la scegliesse come sposa per suo figlio, nel caso in cui fosse suo desiderio che tali nozze venissero consumate, e affinché ella potesse essere riconosciuta da un segno: che mentre le altre gli avrebbero rifiutato l'acqua da bere, lei gliel'avrebbe data. Con questa intenzione si recò al pozzo, e chiese alle fanciulle di dargli dell'acqua da bere; ma mentre le altre gliela negarono, affermando di averne bisogno a casa e di non potergliene dare nemmeno una goccia, una sola fra di esse le rimproverò per il comportamento meschino nei confronti dello straniero; e disse: 'Cosa avrete mai da comunicare agli altri, se non sapete nemmeno dare dell'acqua a un uomo?' E poi gli offrì dell'acqua con modi gentili." (*Antiquitates Iudaicae*, Libro I, capitolo 16, 1-2)

Quindi, l'episodio in sé, con le sue donne piuttosto riluttanti e ovviamente non molto disponibili, non è del tutto adatto all'illustrazione di una serie di belle fanciulle – a giudicare dalla magistrale interpretazione di Poussin della scena in questione. E di fatto, nella sua illustrazione precedente della scena (in cui Rebecca ed Eliezer sono quasi da soli) e in quella successiva (in cui le altre quattro fanciulle non hanno il fascino presente nel dipinto del Louvre)<sup>18</sup>, Poussin porta l'interpretazione in direzioni completamente diverse.

Non sorprende quindi che inizialmente egli avesse apparentemente scelto un episodio diverso dell'Antico Testamento per esaudire il desiderio del suo patrono, un dipinto con una "diversité des airs de têtes nobles & gracieux". Il retro del disegno summenzionato, con le donne che trasportano delle anfore, fornisce un indizio che conduce fino al progetto che l'artista aveva inizialmente concepito per Pointel: una descrizione di *Mosè* [che] *difende le figlie di Jetro*.

Secondo la Bibbia (Esodo 2, 16-17), Mosè, dopo aver ucciso un egiziano, fuggì a Madian, dove si sedette presso il pozzo e vide le sette figlie del sacerdote Jetro intente ad abbeverare il gregge del padre. In quel mentre, sopraggiunsero dei pastori che le cacciarono via. Allora Mosè venne subito in loro soccorso e poi le aiutò a dare l'acqua al gregge. Grazie a questa azione, egli ebbe l'onore di sposare una delle figlie del sacerdote, Zippora.

L'episodio ha quindi delle implicazioni simili a quello scelto alla fine da Poussin per il dipinto: offre l'occasione di descrivere fanciulle giovani e belle e narra una storia che si conclude con un matrimonio. A differenza dell'episodio di Rebecca, la storia comprende anche una scena violenta fra Mosè e i pastori. Che la sua descrizione costituisca per Poussin una sfida ancora maggiore della distribuzione delle fanciulle è confermato dal fatto che, dei sei schizzi preparatori, due sono dedicati esclusivamente alla zuffa in questione<sup>19</sup>. Si direbbe che alla fine Poussin abbia chiarito pose e gesti dei personaggi in un disegno, oggi conservato al Louvre (ricorrendo, per l'uomo caduto a terra, a un'incisione di Étienne Delaune che rappresenta una *Conversione di San Paolo*)<sup>20</sup>, prima di riunirli e concentrarli nella forma e nel formato desiderati nel disegno oggi conservato al Fogg Art Museum di Cambridge. Non è un caso che di entrambi i disegni siano poi stati trasposti in incisioni, da Pierre Peyron e Antoine Trouvain rispettivamente, ed è proprio l'opera di quest'ultimo che ha portato a credere, erroneamente, all'esistenza di un dipinto completato e ora perduto<sup>21</sup>.

Ma cosa portò Poussin, così vicino al completamento dell'opera, ad abbandonare il soggetto e a rivolgersi invece al tema di *Rebecca al pozzo*?

Come si può osservare, negli anni della vecchiaia Poussin si sentiva sempre più a disagio nella descrizione di temi violenti: nel giugno del 1646, dopo aver consegnato un quadro di una *Crocifissione* per Jacques de Thou (oggi conservato a Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum), fece sapere al suo amico e collega Jacques Stella, che aveva fatto da mediatore per la prima commissione, che non avrebbe portato a termine la successiva di un *Cristo che porta la Croce*, per la quale aveva già eseguito uno studio preparatorio (un disegno oggi conservato al Musée des Beaux-Arts di Digione).

Come spiegazione scrisse a Stella:

“Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le Crucifiement m'a rendu malade, j'y pris beaucoup de peine, mais le porte croix acheveroit de me tuer. Je ne pourrois pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'Esprit et le cœur pour réussir à ces sujets d'eux mesmes si tristes et lugubres.”<sup>22</sup>

Poiché questo accadde nel periodo in cui eseguì il *Mosè salvato dalle acque* (Parigi, Louvre, 1647), momento in cui stava per iniziare il dipinto *Mosè difende le figlie di Jetro*, sembra ovvio che Poussin, di fronte al problema di dipingere un'altra scena violenta, avesse scelto di rivolgersi invece a un soggetto che gli avrebbe permesso di evitare tale rappresentazione, giungendo così alla scena, del tutto tranquilla, di *Rebecca al pozzo*<sup>23</sup>.

Ma il fatto che Poussin desiderasse evitare l'illustrazione di scene violente non significa che da allora in poi si sia limitato a dipingere visioni idilliche e tranquille. E proprio il quadro con cui la figura di Mosè dice addio all'opera di Poussin, il summenzionato *Mosè affidato alle acque* (Oxford, Ashmolean Museum), eseguito nel 1654 per Stella, dimostra come l'artista francese preferisse un modo equilibrato, calmo e interiorizzato di rappresentare conflitto, dolore e tormento. Il quadro descrive le diverse emozioni dei personaggi presenti: tristezza e rassegnazione sulla faccia, rivolta altrove, del padre Amram, una perplessa esitazione nell'espressione di Aronne, terrore e disperazione sul volto della madre di Mosè, Iochebed, che, accorata, volge uno sguardo quasi implorante verso l'altrettanto angosciato marito. Persino il dio del fiume Nilo – violando le abitudini di queste entità mitiche che usualmente non interferiscono né reagiscono alle azioni umane – dimostra compassione nei confronti del dolore di Iochebed. Solo la Sfinge, imperturbata e impassibile, l'infante Mosè che gesticola allegro e sua sorella Miriam, che porta un dito alle labbra invitando al silenzio e al contempo indica serena il gruppo riunito attorno alla figlia del faraone dall'altra parte del fiume, dimostrano emozioni rispettivamente neutre e positive. La scena quindi appare perfettamente calma e bilanciata: a sinistra le figure di Amram e Aronne e, in direzione opposta, sulla destra, quella di Mosè; nel mezzo la madre Iochebed, che mostra apertamente il proprio dolore, fissando con occhi spalancati il marito che si allontana ad occhi chiusi, e la cui emozione viene riflessa dalla triste espressione del dio del fiume Nilo. La madre è tuttavia incorniciata dal profilo della Sfinge sulla destra, e dal mezzo profilo di sua figlia Miriam sulla sinistra, che indica una via d'uscita da questa tristezza mostrando il possibile, e imminente, salvataggio di suo fratello.

Poussin quindi suggerisce la *peripeteia* del momento da lui descritto<sup>24</sup>, il punto di svolta nel destino di Mosè, che agli occhi dei genitori e del fratello appare condannato, ma che ben presto verrà salvato: così Dio dimostra il suo potere e “dimostra che la saggezza umana non è nulla”, come commentava Giuseppe Flavio nel suo resoconto (*Antiquitates Iudaicae*, Libro II, capitolo 9, 4). La presenza di Mosè nell’opera di Poussin ricopre così un arco di quasi trent’anni, iniziando nel 1625/26 con l’anziano Mosè della *Battaglia contro gli Amaleciti* e terminando nel 1654 con l’infante Mosè. Mentre l’anziano Mosè è già consapevole dell’appoggio del potere divino, e lo dirige con l’aiuto di Aronne e Ur, il bimbo inconsapevole è completamente alla mercè di Dio, nel “momento in cui egli è (...) più umano e più vulnerabile che mai.”<sup>25</sup>

- 1 Per motivi stilistici, non annovero fra gli autentici dipinti di Poussin le due seguenti opere: *Mosè affidato alle acque* (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden) e *Mosè addolcisce le acque amare di Mara* (Baltimore Museum of Art).
- 2 Giovan Pietro Bellori narra, nel suo *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672 (ed. Evelina Borea, Torino 2009, p. 428) che l'artista, essendo ancora del tutto sconosciuto a Roma, era costretto a vendere questi dipinti con scene di battaglia a soli sette scudi – mentre il suo *Martirio di sant'Erasmus*, dipinto solo tre anni dopo, vendeva già a 400 scudi. Si veda Cf. ROSENBERG, PRAT, 1994a, p. 172, N. 26
- 3 Mentre la disposizione dei guerrieri è ispirata all'opera di Giulio Romano, *La battaglia di ponte Milvio* (Vaticano, Sala di Costantino) da cui persino dei particolari come l'elmo visibile in primo piano sono stati tratti direttamente, la figura di un guerriero che si precipita verso destra nello sfondo di destra (subito dietro l'arma dell'arciere in primo piano) è chiaramente basata su una figura presente in una scena di Polidoro da Caravaggio nel suo dipinto della facciata del Casino del Bufalo a Roma. Anche lì l'uomo si precipita, arma in resta, verso Perseo che tiene in mano la testa della Medusa. Si veda RAVELLI, 1978, p. 327-332, N. 566-579.
- 4 Cf. STEIN, 1952, p. 9-10.
- 5 Cf. ROSENBERG, PRAT, 1994b, p. 432, planche 220.
- 6 Poussin dipinse la scena del miracolo del serpente, fatto da Mosè ed Aronne davanti al faraone (Esodo 7, 8-13) nel suo dipinto successivo, *Mosè trasforma il bastone di Aronne in un serpente*, Parigi, Louvre, 1643/44.
- 7 Cf. WITTKOWER, 1963, p. 41-50, citato anche in WITTKOWER, 1975, p. 103-114, soprattutto p. 108. Il bassorilievo di Icaro è illustrato in un'incisione pubblicata con il titolo "Triclinium" da Antonio Lafreri nel suo *Speculum Romanae Magnificentiae* (dopo il 1548), opera che quasi sicuramente Poussin ebbe modo di studiare. Poussin aveva già usato lo stesso motivo qualche anno prima per il suo *Teseo trova le armi del padre* (Chantilly, Musée Condé: 1636/37). Per il bassorilievo di Icaro, si veda cf. BOBER, RUBINSTEIN, 1986, p. 122 – 124, N. 90.
- 8 Inoltre, l'intera composizione del quadro, oltre ad altri particolari, si ispirano al bassorilievo di Icaro: la composizione della scena con le mura dietro i personaggi, l'architettura e l'albero di palma sullo sfondo, oltre alla disposizione dei personaggi (una donna seduta sulla sinistra, di fronte a una processione di personaggi sulla destra) prendono ispirazione dal bassorilievo, dal quale è stato tratto anche l'aspetto del klinè su cui siede il faraone.
- 9 Per questo si veda BLUNT, 1966-1967, p. 14, N. 15.
- 10 Doris Wild (in WILD, 1980, p. 117, N. 124) ritiene – a mio parere, erroneamente – che la versione del Louvre sia la precedente e quella presente nella Woburn Abbey la successiva. Come si può osservare dal dipinto *Ester davanti ad Assuero* (San Pietroburgo, Ermitage: ca. 1649) che presenta molte somiglianze sul piano stilistico con il quadro presente al Louvre, si direbbe che dal 1647 in poi Poussin abbia preferito dipingere tali scene in interni e non più in esterni.
- 11 Richard Verdi (in VERDI, 1995, p. 213, N. 35) ha suggerito in modo convincente che Poussin, per questo progetto, fosse stato ispirato dalla realizzazione dello stesso soggetto da parte di Raffaello nelle Logge Vaticane, limitandosi poi a invertirlo. Per l'identificazione del testo di Giuseppe Flavio come fonte testuale, si veda KRAUSE, 2005, p. 148.
- 12 Invece di rappresentare la scena frontalmente, come fa Raffaello, Poussin la ruota verso destra, nella profondità dello spazio pittorico. Si veda KEAZOR, Koln, 2007, et al., p. 62 sgg.
- 13 Per le fonti usate da Poussin per il dipinto, si veda KEAZOR, 1998, p. 149-154
- 14 ROSENBERG, PRAT, 1994a, p. 382, N. 166.
- 15 FÉLIBIEN, 1725, Vol. IV, p. 100.
- 16 Si veda il dipinto della collezione di Sir Denis Mahon, che si può far risalire ai primi anni del soggiorno romano di Poussin (1627?), e quello oggi presente al Fitzwilliam Museum di Cambridge, ca. 1660/62. E si veda anche VERDI, 1995, London, p. 156 sgg., N. 5, p. 156 sgg. and p. 314 sgg., N. 87.
- 17 VERDI, 1995, London, p. 314, N. 87.
- 18 Si veda nota 16.
- 19 Si veda l'elenco dei sei disegni fornito ROSENBERG, PRAT, 1994b, p. 582-593, N. 300-305; p. 582#sgg. N. 300 e p. 586#sgg. Il N. 302 riguarda i due studi con la scena della zuffa.
- 20 Per questa incisione, ROBERT-DUMESNIL, 1865, vol. IX, p. 14, "d'après Jean Cousin", si veda COURBOIN, 1923, n° 285 et The Illustrated Bartsch, 31-XV/4, p. 419, n° 17-527, WITTKOWER, 1963, qui citato da WITTKOWER, 1975, p. 103-114, soprattutto p. 106, ha fatto notare che le figure delle fanciulle, una che solleva un'anfora sulla sinistra, una che solleva un braccio, una inginocchiata davanti al pozzo, sono derivate da statue classiche come quella di Giunone (la fanciulla con il braccio sollevato) e le Niobidi (la fanciulla sulla sinistra e quella davanti al pozzo).

- 21** Per l'incisione di Trouvain, pubblicata anche da Guillaume Vallet, che riporta l'iscrizione (apparentemente errata) "N. Poussin pinxit", si veda WILDENSTEIN, 1957, p. 118, N. 14. Per l'incisione di Peyron, si veda ROSENBERG-PRAT, 1994, Milano, I, p. 588, N. 300. Nonostante l'iscrizione "N. Poussin pinxit", l'incisione di Trouvain non sembra basarsi su un dipinto smarrito: a ben guardare, tutte le fanciulle dell'incisione hanno volti molto simili, a dimostrazione che nel disegno di Poussin (Cambridge, Fogg Art Museum) che servì come fonte per l'incisione, i volti erano ancora solo accennati. Inoltre, come giustamente osserva Jacques Thuillier (THUILLIER, 1994, Paris, p. 258, N. 158), non vi è alcuna "mention ancienne connue, ni de copies". Nonostante ciò, egli ritiene che l'incisione di Trouvain sia basata su un dipinto smarrito.
- 22** Loménie de Brienne, *Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres*, 1695, col. 229, manoscritto inedito, qui cit. THUILLIER 1994, Paris, p. 203.
- 23** Jacques Thuillier (THUILLIER 1994, Paris, p. 259, N. 173), considera il quadro finito non solo come un dipinto che prefigura l'*Annunciazione*, ma anche un'interpretazione de "les réactions du coeur humain devant la grâce, problème capital dans la spiritualité du xvii<sup>e</sup> siècle."
- 24** THUILLIER, 1967, p. 191-206.
- 25** VERDI, 1995, p. 298, N. 77.