

2022/1



Società Italiana di
Comparatistica
Letteraria

Comparatistica

Rivista semestrale

Fondata da ENZO CARAMASCHI



BIBLION
edizioni

2022/1

Comparatistica

Rivista semestrale

Fondata da ENZO CARAMASCHI

ORGANO UFFICIALE DELLA SOCIETÀ ITALIANA
DI COMPARATISTICA LETTERARIA



BIBLION
edizioni

Comparatistica

Rivista semestrale

Fondata da ENZO CARAMASCHI

2022, 1 - ISSN 1120-7094 - ISBN 9788833832807

Periodico in attesa di registrazione presso il Tribunale di Milano

redazione@sicl-italia.org

Direttore responsabile

CARLO BORDONI

Direttore scientifico

ROSITA TORDI CASTRIA

Comitato scientifico

ABDELAZIZ AMRAOUI (*Université de Marrakech*), NAWEL ABDELLATIF (*Université de Sé-tif 2*), SARAH AMRANI (*Paris, Sorbonne nouvelle*), MAURIZIO ASCARI (*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*), YOUSSEF BEN OTHMAN (*Tunis, El Manar*), LUCIA BOLDRINI (*Goldsmiths University of London*), PIERRE BRUNEL (*Paris, Sorbonne 4*), MARGHERITA CANNAVACCIUOLO (*Università Ca' Foscari*), ALFONSO CAMPISI (*Tunis, Manouba*), ANDREA CHEGAI (*Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*), DANIELA CERIMONIA (*London, King's College*), FRANCESCO CIABATTONI (*Georgetown University, Washington DC*), JEAN-LOUIS CUPERS (*Université Saint Louis de Bruxelles*), LUCIANO CURRERI (*Université Catholique de Louvain*), BIAGIO D'ANGELO (*Universidade de Brasilia*), ALBERTO DESTRO (*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*), SYLVIE DUCAS, (*Paris XII, Upec*) VINCENT FERRÉ (*Paris, Sorbonne nouvelle*), SILVIA FINZI (*Tunis, Manouba*), RALPH HÄFNER (*Università di Fribourg-en-Brisgau*), PHILIPPE HAMON (*Paris, Sorbonne nouvelle*), VÉRONIQUE GÉLY (*Paris, Sorbonne 4*), JOSÉ MANUEL LOSADA (*Universidad Complutense de Madrid*), ALAIN MONTANDON (*Université de Clermont-Ferrand*), GIAMPIERO MORETTI (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*), GABRIEL OKOUNJJI (*Congo Brazzaville*), MARGHERITA ORSINO (*Université de Toulouse, Jean Jaurès*), MARIA FRANCESCA PETROCCHI (*Università della Toscana*), DAVID ROAS (*Universitat Autònoma, Barcelona*), GINO RUOZZI (*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*), EMILIO SALA (*Università Statale di Milano*), MAURO TULLI (*Università degli Studi di Pisa*), ROBERTO VECCHI (*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*)

Comitato direttivo

LUCA BERNARDINI, ENZA BIAGINI, ALBERTO CAPRIOLI, BARBARA DI NOI, EMILIA DI ROCCO, ROBERTA DE FELICI, CETTINA RIZZO, ALESSANDRO SCARSELLA

Redazione

VERONICA BENZO, ANTONIETTA BIVONA, DONATELLA BONI, ANGELA FARIELLO, ALICE FAVARO, GINEVRA GROSSI, CHIARA ITALIANO, MARIANGELA LANDO, AGATINO LO CASTRO, MARTA MANCINI, GIOVANNI TURRA, FRANCESCA VALENTINI

In conformità alle raccomandazioni ANVUR i testi pubblicati in questa rivista sono sottoposti a duplice e anonima peer review

Biblion Edizioni Srl

Via Ippolito Nievo, 8 - 20145 Milano

www.biblionedizioni.it - info@biblionedizioni.it

ALBERTO CAPRIOLI

«L'OUBLI DE LA MÉMOIRE».
MARCEL PROUST E LUCIANO BERIO:
EPIFANIE ED EPIPHANIES

Abstract

A partire dagli scritti, dalle testimonianze e dalle interviste di Luciano Berio, riletti alla luce dei principali testi letterari e filosofici dell'ermeneutica proustiana legati al concetto di tempo, lo studio si propone di indagare i motivi di una modifica sostanziale del testo originale operata dal compositore, fino ad ora mai segnalata.

Il passo, un frammento di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, secondo volume della *Recherche*, viene utilizzato da Luciano Berio nel primo brano vocale di *Epifanie*, assemblaggio di una serie di opere vocali e strumentali composte tra il 1959 e il '65 sotto forma di *opera aperta*, riviste completamente e riportate alla forma chiusa nel 1991 in *Epiphanies*.

In taking the cue from the writings, testimonies, and interviews of Luciano Berio, reread in the light of the main literary and philosophical texts of Proustian hermeneutics linked to the concept of time, the study aims to investigate the reasons for a substantial modification of the original text made by the composer, hitherto never reported.

The passage, a fragment of *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, second volume of the *Recherche*, is set in music by Luciano Berio in the first vocal piece of *Epifanie*, an assembly of a series of vocal and instrumental pieces composed between 1959 and '65 in the form of an *open work*, then revised and brought back to the closed form in 1991 in *Epiphanies*.

[...] ces paysages du rêve, toujours les mêmes, du moins pour moi chez qui leur aspect étrange n'était que l'objectivation dans mon sommeil de l'effort que je faisais pendant la veille.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Spesso sono proprio quelle ricerche che, precludendosi momentaneamente ai "contenuti", possono eventualmente entrare, più tardi, nel profondo dell'esperienza e nel vivo dei significati.

Luciano Berio, *Intervista sulla musica*

Se la musica rappresenta uno dei possibili temi conduttori della *Recherche* proustiana, «filo di Arianna che, nel labirinto dei dubbi, nel continuo alternarsi ed intrecciarsi di realtà e di apparenza, di essere e

di nulla, guida e conduce ad una più alta verità spirituale»¹ il suo ruolo non è determinato da un repertorio di motivi o *Leitmotive* reali o immaginari, quanto piuttosto dall'essenza stessa della musica²: arte che si sviluppa in un tempo non solo genericamente astratto o irreal, ma in una dimensione partecipe delle 'intermittences du cœur', che può condurre di volta in volta gli ascoltatori ad astrarsi dalla realtà, ad opporsi o a coabitare con lei³. È quel tempo proprio della musica che secondo Proust «m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau»⁴, verso cui «l'anima aspira a trascendere», in cui «gioiosamente si riconosce quando il tempo esistenziale si interrompe e l'istante sensibile lo introduce nel presente spirituale»⁵.

Luigi Magnani, pur dedicando a Bergson il quinto capitolo del suo saggio, sottolinea come lo scrittore prenda le distanze dal filosofo

¹ LUIGI MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978, p. 8. È la premessa a *La musica, il tempo, l'eterno nella Recherche di Proust*, Napoli, Ricciardi, 1967, ripubblicato con l'aggiunta di "Longtemps-temps": l'"analogie inspiratrice", come n. 594 dei «Saggi» Einaudi. Secondo la testimonianza di Jacques Benoist-Méchin, lo stesso scrittore affermava che la musica «court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre» (JACQUES BENOIST-MÉCHIN, *Retour à Marcel Proust*, Paris, Amiot, 1957, p. 192).

² Nonostante l'ampia letteratura sull'argomento, pare sempre meno importante ipotizzare una corrispondenza diretta tra le musiche descritte da Proust e le opere del repertorio musicale. Lapidario quanto profetico, a questo proposito, il giudizio di GIACOMO DEBENEDETTI in un saggio del 1928 (*Proust e la musica*, poi ripubblicato in *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, 1969, nuova edizione con un'introduzione di Geno Pampaloni, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 149-161): «I rapporti esteriori – biografici e attivi, si direbbe – tra Proust e la musica sono presto esplorati e prestissimo esauriti» (p. 149); tuttavia evidenziando che «il tipo di emozione di Proust musicista, o meglio musicofilo, ci addita il tipo di emozione di Proust poeta» (p. 153), anche se ancora un poco avvelenato da quello stigma intellettualistico ed estetizzante attribuito a Proust da certa critica coeva (v. l'incipit di *Proust 1925* e il 4° paragrafo di *Commemorazione di Proust*, rispettivamente in *Saggi critici. Prima serie*, cit., pp. 135-148 e pp. 163-184), da cui sarà invece del tutto esente *Rileggere Proust*, del 1949, ripubblicato nel 1982 (Milano, Mondadori), analizzato con raffinatezza da Jacqueline Risset (v. *infra*, nota 31).

³ Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ (*Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, apparso l'anno successivo alla monografia di Jean-Yves Tadié, in seguito ripubblicato in lingua italiana in una versione aggiornata e corretta, datata nell'introduzione «Montréal, aprile 1988» col titolo *Proust musicista*, Palermo, Sellerio, 1992) osserva: «Proust [...], con la sua *Recherche*, ci rivela un universo complesso, totale e concluso in se stesso. Anche la musica, al pari di tutti i fenomeni di questo mondo, vi ha la sua parte, una parte privilegiata, come si vedrà, accanto alla società, ai sentimenti, alla letteratura e alla pittura» (p. 17).

⁴ MARCEL PROUST, *La prisonnière*, I, p. 665, in J.-Y. Tadié (éd), *À la recherche du temps perdu*, voll. I-IV, Paris, Gallimard, 1987-1989 «Bibliothèque de la Pléiade», edizione da cui si cita d'ora in avanti.

⁵ LUIGI MAGNANI, *La musica in Proust*, cit. (nota 1), p. 8.

(in questo caso uno dei suoi interpreti): «Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous le rappeler, dit d'après Bergson le grand philosophe norvégien⁶. Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas»⁷. E Proust parla di un oblio che «efface tout»⁸, inteso come negazione della memoria, quasi sinonimo di morte: al contrario, il tempo, nel suo incessante trascorrere, ha il potere di trasformare i propri istanti in archetipi, opponendo alla percezione della vita (sotto forma di “idées”/“traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle”) la musica, «où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations [...] que nous retrouvons de temps en temps»⁹.

In questo particolare aspetto, che riguarda la musica quale luogo di elaborazione della memoria, si può rintracciare una prima convergenza di poetiche tra Luciano Berio e Marcel Proust. Nell'intervista di Rossana Dalmonte, il compositore italiano afferma che «i gesti e i discorsi, verbali e musicali», trasformati dal passare del tempo (di un tempo storico che trascorre ed allontana tra loro i tempi-istanti della memoria) in «emblematici di funzioni culturali ed espressive trascorse», divengono «degli 'archetipi'»¹⁰. Si tratta della prima di una lunga serie di corrispondenze tra il concetto di tempo musicale di Berio e quello di 'tempo ritrovato' dell'autore della *Recherche*.

Secondo Massimo Mila, il disperso mondo fenomenico trova nell'analogia con la musica una scorciatoia per risalire alla propria fonte originaria. Proust si riconosce partecipe della vita cosmica in un esaltante sentimento di animazione universale che lo avvicina alla rinascimentale armonia tra macrocosmo e microcosmo, tra uomo e mondo: rapporto che ha i suoi antecedenti diretti nella pace spinoziana e in certe osservazioni delle *Maximen und Reflexionen* di Goethe. E Luigi Magnani conclude il suo saggio proustiano “*Longtemps-temps*”: l’“ana-

⁶ Si tratta in realtà del filosofo danese HARALD HØFFDING, *La philosophie de Bergson: exposé et critique, suivi d'une lettre de M. Henri Bergson à l'auteur* [15 mars 1915], traduzione francese di Jacques de Coussanges, Paris, Alcan, 1916 («Bibliothèque de Philosophie Contemporaine»). Per una discussione più approfondita su Proust e Bergson, cfr. la n. 151 dell'*Introduction* di Denis Forest a HENRI BERGSON, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.

⁷ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe* 2, III, p. 374.

⁸ Cfr. FERNAND VIAL, *Le symbolisme bergsonien du temps dans l'œuvre de Proust*, in «P.M.L.A.», 1940, n. 4, pp. 1191-1212.

⁹ MARCEL PROUST, *La prisonnière*, II, p. 876.

¹⁰ LUCIANO BERIO, *Intervista sulla Musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981 («Saggi Tascabili», 77), pp. 159-160.

logie inspiratrice” affermando che «la musica domina sovrana nella *Recherche* quale pura espressione di un ordine, di un’armonia universale che assorbe e annulla in sé ogni elemento particolare», e in questo annullarsi ogni singolo diviene «parte del tutto», ogni finito «manifestazione sensibile dell’infinito»¹¹.

Va quindi forse rivista l’affermazione di David Osmond-Smith, secondo il quale nelle opere di Berio degli anni Sessanta non vi è altra influenza da ricercare, nemmeno dal punto di vista musicale, se non quella di Joyce¹². L’utilizzo da parte del compositore di quel particolare frammento proustiano¹³ non può che convincere dell’esistenza di

¹¹ LUIGI MAGNANI, “*Longtemps-temps*”: l’“*analogie inspiratrice*”, ne *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978, p. 129.

¹² DAVID OSMOND-SMITH, *Berio*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991 («Oxford Studies of Composers», 20), cap. I, paragr. «Work in progress», pp. 8-9. Oltre alla struttura, dallo scrittore irlandese è preso a prestito lo stesso titolo della composizione *Epifanie*, scritta tra il 1959 e il 1965, brano che utilizza frammenti di testi letterari (tra cui uno tratto dalla *Recherche*) intercalati e sovrapposti ad altrettanti ‘quaderni’ musicali, eseguibili in varie possibili combinazioni. Alle date in cui appariva la monografia, Berio stava già trasformando *Epifanie* in *Epiphanies* (Vienna, Universal Edition, 1991, Partitur n. 30519, korr[igiert] VI 1992, Druck IV 2004). Nella seconda redazione il trattamento vocale del testo proustiano non subisce modifiche sostanziali, mentre è l’orchestra ad essere completamente riplasmata. In questa necessità di rivedere continuamente l’orchestrazione, quasi si trattasse di un continuo *work in progress*, si può scorgere l’influenza di un’estetica della ricerca, piuttosto che dell’affermazione dogmatica di uno stile, come era stato per le prime grandi cantate profane di Boulez su testi di René Char (*Le Visage nuptial* e *Le soleil des eaux*, le cui prime redazioni risalgono rispettivamente al 1946-1947 e al 1948, saranno a loro volta rielaborate in varie versioni successive: 1951-1952 e 1989 la prima; 1950, 1958 e 1965 la seconda). Dopo la composizione di *Epiphanies*, tutte le copie di *Epifanie* (salvo alcuni esemplari depositati nelle biblioteche) sono state ritirate dall’editore su richiesta del compositore. Sono grato a Talia Pecker Berio, a Gianmario Borio, a Bernard Brun e all’Equipe Proust dell’Institut des Manuscrits Modernes de l’Ecole Normale Supérieure di Parigi per i preziosi suggerimenti; ringrazio Heinz Stolba e la Universal Edition di Vienna, Stéphan Schaub, la Médiathèque de l’IRCAM e la Bibliothèque du Centre d’Information et de Documentation «Recherche Musicale» du C.N.R.S. di Parigi, Annarosa Vannoni e la Biblioteca del Conservatorio di Musica «G.B. Martini» di Bologna per le informazioni e i documenti messi a mia disposizione.

¹³ Il testo (v. *infra*) si trova in *Epifanie a* e all’inizio del brano strumentale *Epifanie B (Quaderni II/2)*. Sulla genesi musicale e sulla struttura di *Epifanie*, assemblaggio con ‘alea controllata’ di una serie di composizioni, in parte nate (e in parte destinate a vivere) a sé stanti, per voce e orchestra (cinque, *Epifanie a, b, c, d, e*, su testi di Proust, Machado, Joyce, Claude Simon e Brecht) o solo strumentali (*Epifanie A, B, C, D, E, F, G*), pubblicate in anni diversi sotto i titoli di *Quaderni*, si vedano, oltre ai programmi di sala delle prime esecuzioni (Donaueschingen, 1961; Venezia, Biennale 1967) e alle note dello stesso compositore («La Revue Musicale», N° special 265-267, Paris, Richard-Masse,

un rapporto tra la musica di Berio e la poetica dell'autore della *Recherche*; non soltanto in riferimento a questa composizione, ma nell'ambito più vasto della sua opera, con particolare riguardo alla concezione di tempo musicale: un tempo 'polifonico' che si sviluppa su diversi livelli e in differenti stratificazioni, intimamente connesso ai concetti di memoria e di storia, che a quelle date non potevano non rivealre un'ascendenza proustiana.

Berio si avvicina alla *Recherche* verso la metà degli anni Cinquanta, quando Proust è oggetto di attenzione e traduzione da parte di letterati quali Giorgio Caproni, Franco Fortini, Natalia Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese¹⁴, alla cui lettura il compositore viene introdotto dal giovanissimo Umberto Eco, principale punto di riferimento letterario e filosofico del compositore (cui il semiologo dedicherà il suo *Opera aperta*) e responsabile della scelta dei testi presenti in *Epifanie*¹⁵.

Sebbene la prima produzione di Luciano Berio nasca nel secondo dopoguerra, a contatto con alcuni dei principali artefici dell'avvan-

1969 e il *Gesamtprogramm* del 34° Internationales Beethovenfest, Bonn, 1992), l'analisi di ROSSANA DALMONTE e LORIS AZZARONI, *Struttura latente e struttura manifesta. Contributi per un'analisi di «Epifanie»*, in R. Dalmonte, N. Lorenzini, L. Azzaroni, F. Fransedi, *Il gesto della forma. Musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio*, Milano, Arcadia, 1981 («Quaderni di Ricerche Musicali», 1), pp. 36-112; l'analisi di CÉLESTIN DELIÈGE, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2003 (cap. 24, «Luciano Berio initiateur d'une nouvelle expressivité», pp. 481-482) e il saggio di David Osmond-Smith, *Berio*, cit. (nota 12). Di *Epifanie* è disponibile una registrazione radiofonica dalla Radio ORF dell'esecuzione dal vivo (Cathy Berberian, ORF-Symphonicorchester, Leif Segerstam) effettuata il 19 agosto 1974 durante i Salzburger Festspiele, apparsa nel 2004 in cd presso la casa Orfeo di Monaco di Baviera (C 626 041 B). Questa versione del 1974, tra le possibili combinazioni, segue la successione dei brani così come compaiono nella partitura del 1969 (London, Universal Edition, UE 13217 Mi).

¹⁴ Natalia Levi Ginzburg, nel 1937, è stata la prima traduttrice di *Du côté de chez Swann*, ma il volume *La strada di Swann* fu pubblicato da Einaudi solo nel 1946. Il poeta livornese, genovese di adozione, Giorgio Caproni traduce *Le temps retrouvé* nel 1951. Franco Lattes (alias Franco Fortini, riparato in Svizzera dal settembre 1943) traduce *Albertine disparue* (*Albertina scomparsa*, Torino, Einaudi, 1952) e *Jean Santeuil* (Torino, Einaudi, 1953). La fortuna di Proust in Italia tra le due guerre è stata riproposta di recente (v. *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Roma, Newton Compton, 1990 e la serie di articoli apparsi sul n. 7, 2004 della rivista «Transalpina» edita dalle Presses Universitaires de Caen).

¹⁵ La notizia («Pour le choix des textes, il a été aidé par Umberto Eco») è dovuta ad una testimonianza di Cathy Berberian del febbraio 1978, riportata nella monografia di IVANKA STOIANOVA, *Luciano Berio. Chemins en musique*, Paris, Richard-Masse, 1985, «La Revue Musicale», Triple Numéro 375-377, p. 170.

guardia musicale darmstadtiana, le cui posizioni erano del tutto estranee al mondo poetico proustiano (basti pensare al Boulez di quegli anni), essa pare racchiudere, già a partire da *Epifanie*, una coscienza affatto diversa da quella della maggior parte dei compositori della sua generazione. Una poetica che recupera, reinterpretandoli e vivificandoli, i concetti di ‘contenuto’ e di ‘significato’ che erano stati ostentatamente ignorati, o addirittura messi al bando da certa avanguardia¹⁶.

Berio manifesta a sua volta un atteggiamento di distanza, se non di rifiuto, verso quell'avanguardia che intendeva prima di tutto rompere ogni contatto con la grande tradizione classica, romantica e tardo-romantica¹⁷. La sua musica diviene sempre maggiormente presa di coscienza di una materia viva, che non può prescindere dalla fisicità dell'ascolto, dall'interprete e quindi dalla memoria (in maniera tripla, del compositore, dell'interprete e dell'ascoltatore): intendendo con il termine memoria qualcosa di assai vicino al concetto proustiano, in quanto non solo memoria storica e memoria culturale, ma memoria sensibile, fatta di frammenti di un passato ‘privato’ e irripetibile, che riaffiorano ogni volta in maniera differente, ricomponendo un nuovo presente. Nella consapevolezza che questa materialità della musica, che sfugge per sua natura alle definizioni e alle teorie, all'incertezza delle indagini semiologiche e alla limitatezza degli assio-

¹⁶ CARL DALHAUS aveva pubblicato in quegli anni *Analyse und Werturteil* (Mainz, Schott, 1970), in cui pone le basi della logica del giudizio estetico, testo fondamentale che sarà pubblicato in Italia solo nel 1987 a cura di Antonio Serravezza (Bologna, il Mulino, 1987; v. in particolare il cap. II, pp. 39-42). Già nel 1958 le posizioni di alcuni protagonisti della scuola di Darmstadt erano state rese note dal volume *Avec Stravinsky* (Monaco, Éditions du Rocher, Collection «Domaine Musical», 1958): volume che comprendeva – oltre a scritti di Stravinskij, analisi di Craft, lettere di Dylan Thomas, Debussy, Ravel, Satie – due interventi dei giovani Pierre Boulez (*D'une conjonction. - En trois éclats*) e Karlheinz Stockhausen (*Musique fonctionnelle*). Sulle prese di distanza dai giudizi adorniani sulla poetica di Stravinskij cfr. LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, cit. (nota 10), p. 23; PAOLO CASTALDI, *In nome del padre. Riflessione su Stravinsky, tre studi*, «Spettatore musicale», 2-3, marzo-giugno 1972, poi Milano, Adelphi, 2005). Secondo Umberto Eco, in un'ulteriore testimonianza datata Milano, 7 febbraio 1978 riportata da IVANKA STOJANOVA, *Luciano Berio...*, cit. (nota 15), p. 175, «une des qualités principales de la musique de Berio est le fait qu'elle est agréable à écouter. Berio n'est pas un artiste conceptuel dans le sens de l'art conceptuel contemporain où le geste où l'idée théorique remplacent le matériau sonore. Berio se réjouit, a une véritable joie pour le matériau sonore et, en ce sens, il est plus stravinskien que webernien».

¹⁷ Cfr. il paragrafo intitolato «Vicende di una tabula rasa» in Giovanni Morelli, *Luciano Berio*, «Belfagor», a. LXIV, fasc. II, 31 marzo 2009, pp. 127-129.

mi strutturalistici, è in un certo senso l'unico contraltare estetico alle visioni esistenzialiste e nichiliste che avevano invaso la filosofia occidentale¹⁸.

Possibile *trait d'union* tra il pensiero proustiano e la concezione del tempo musicale di Berio è l'oblio, la 'perdita' della memoria: ciò che Massimo Cacciari definiva, parlando della memoria (storica, e insieme filosofica ed estetica) della nostra civiltà occidentale, 'memoria dell'oblio': quella parte di memoria che, consciamente, si serve dell'inconscio per ricostruire la coscienza di sé e la propria identità storica, senza la quale l'unica alternativa è il nulla¹⁹; concetto dal quale era partito lo stesso Michel Foucault, per giungere ad una radicale definizione del nuovo:

[...] l'oubli est extrême attention. [...] C'est dans l'oubli que l'attente se maintient comme une attente: attention aiguë à ce qui serait radicalement nouveau, sans lien de ressemblance et de continuité avec quoi que ce soit (nouveau de l'attente elle-même tendue hors de soi et libre de tout passé) et attention à ce qui serait le plus profondément ancien (puisque du fond d'elle-même l'attente n'a pas cessé d'attendre)²⁰.

È la musica ad assolvere, secondo Proust, a questa funzione connettiva tra memoria e oblio, instaurando rapporti inaccessibili alla comune esperienza, capaci di penetrare, al di là dell'apparenza, la sfera dell'essenziale, del vero e dell'assoluto. Una musica vivificatrice, «tirée

¹⁸ Alla domanda di Rossana Dalmonte: «Che rapporto hai con l'elemento semantico della lingua trattandolo da musicista?» Luciano Berio risponde: «Il linguaggio "è la casa della vita" ed è anche, come tutti sanno, una meravigliosa macchina produttrice, instancabilmente, di senso. La musica è una macchina ulteriore che amplifica e trascrive il senso su un diverso piano della percezione e dell'intelligenza, a patto di rispettare tutti gli aspetti del linguaggio, non escluso quello acustico» (LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, cit. (nota 10), p. 129).

¹⁹ Secondo il pensiero del filosofo veneziano, di chiara ascendenza heideggeriana (la perdita di Mnemosyne), si può «conservare tutto» ma non «ricordare tutto», perché «la memoria è intenzione». «Ma questa – aggiunge – è un'antinomia [...] la nostra epoca che vuole ricordare tutto, sta distruggendo tutto». L'oblio diviene «forza creatrice» in quanto «permette alla memoria di avere un'intenzione». (MASSIMO CACCIARI, *Conservazione e memoria*, in «ANANKE» n. 1, Firenze, Alinea, marzo 1993). Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *La mémoire et l'oubli (Wagner, Proust, Boulez). Notes pour un livre imaginaire*, in «Harmoniques», 4, 1988, pp. 62-71, tradotto da Giovanni Morelli (JEAN-JACQUES NATTIEZ, *La memoria e l'oblio. Wagner, Proust, Boulez. Note per un libro immaginario*) in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di A. Ziino, Firenze, Olschki, 1991, pp. 773-788.

²⁰ MICHEL FOUCAULT, *La pensée du dehors*, «Critique», 229, Juin 1966, rist. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, 2003², p. 59.

du silence et de la nuit»²¹ che è la prova «qu'il existe autre chose que le néant»²².

La metafora viene ripresa da Umberto Eco in chiusura della sua intervista a Luciano Berio, quando pone provocatoriamente la domanda: «Che cosa mi avresti risposto se ti avessi chiesto “crede Lei che in musica il bambino spaventi la notte”?»?

Alla quale risponde egli stesso:

Eppure io credo che la notte si inquieti, ansimi scarmigliata e dolente, spesso illune, udendo i vagiti di quei viventi che si avviano alla morte [...] perché [...] ascolta qualcosa di diverso dai discorsi semanticamente coerenti che ossessionano il giorno. Ascolta qualcosa che ha un senso, ma non quello delle parole. Credo accadesse a Dio, ascoltando i giubili alleluatici, in cui le lodi e le preghiere si sfilacciavano tra i melismi, e il Verbo doveva fare i conti con un discorso dove i verbi avevano perso il loro potere²³.

In una lettera a Reynaldo Hahn, l'autore della *Recherche* scrive:

Plus Wagner est légendaire, plus je le trouve humain et le plus splendide artifice de l'imagination ne m'y semble que le langage symbolique et saisissant de vérités morales²⁴.

Questo linguaggio simbolico, questo nuovo e allo stesso tempo misterioso 'significato' della musica, che sfugge a quello della sola parola (la «suprême» delle «langues imparfaites» di cui parla Mallarmé in *Crise de Vers*)²⁵, è molto vicino a ciò che Luciano Berio dichiara di ricercare nella propria poetica. Si tratta di un atteggiamento coraggioso

²¹ MARCEL PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 754.

²² JACQUES BENOIST-MÉCHIN, *op. cit.* (nota 1), p. 192. Aggiungendo «[...] le néant, auquel je me suis heurté partout ailleurs», Proust è tra i primi a descrivere la musica come rappresentazione di un'esistenza vitale, sensibile, che si oppone ad ogni considerazione filosofica e la priva per così dire di contesto, e quindi di significato: quasi a voler ribadire, sulla scorta delle teorie dei filosofi romantici tedeschi filtrate dall'estetismo *fin de siècle*, l'autonomia e la superiorità della musica rispetto alla lingua.

²³ Eco in ascolto. *Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di Hans Jörg Jans, Felix Meyer, Ingrid Westen, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1986, p. 334, ripubblicato in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Berio*, Torino, EDT, 1995, pp. 60-61.

²⁴ MARCEL PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Gallimard, 1956, p. 229.

²⁵ STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 363. Il passo va riletto, a mio parere più efficacemente, in riferimento al linguaggio musicale piuttosto che in relazione al plurilinguismo, evocato nella nota conclusiva del suo capitolo su *Epifanie* da IVANKA STOJANOVA, *Luciano Berio...*, cit. (nota 15), p. 214 n. 60.

so, che lo distingue da gran parte dell'avanguardia italiana e rivela le sue frequentazioni americane, soprattutto nel campo delle arti visive e performative:

A me interessa la musica vocale che mima e, in un certo senso, descrive quel prodigioso fenomeno che è l'aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato²⁶.

È quindi necessaria una consapevolezza anche sonora del materiale verbale, al fine di «rientrare nel senso e riconquistarlo attraverso la dimensione acustica»²⁷. In questo Berio si oppone a un'interpretazione in chiave puramente strutturalista persino di Webern, affermando che la sua musica vocale «sprigiona sempre qualcosa di indefinibile» che egli tenta di spiegare con una parafrasi:

una sorta di stupore espressivo che proviene da una certa impassibilità (non oserei chiamarla indifferenza) della musica nei confronti del testo

giungendo a parlare, a proposito della *Zweite Kantate*, di una «gelida macchia di contemplazione divina, un'implacabile preghiera»²⁸. Musica che non si lascia interpretare se non in una condizione di estasi, in cui lo stesso segno si svuota del suo significato originario per rivestirsi di una connotazione ulteriore²⁹.

Questa capacità della musica di divenire espressione immediata della vita dell'anima e rivelazione dell'assoluto, realtà dello spirito capace di soddisfare un'esigenza metafisica, è ciò che Massimo Mila, nella sua recensione al libro di Luigi Magnani, riconosce come una lettura nuova di Proust, che corregge la consueta accezione intellettualistica del suo idealismo con una «vena di spiritualismo cristiano»³⁰; mentre Giacomo Debenedetti, grande esegeta e traduttore proustiano, ricordava come la musica costituisse per Proust il più forte degli inviti a vincere «la sécheresse de l'âme» e, liberandoci dall'indifferente automatismo delle abitudini quotidiane, rappresentasse una

²⁶ LUCIANO BERIO, *Intervista sulla Musica*, cit. (nota 10), p. 130.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 132.

²⁹ In chiusura della sua intervista, Umberto Eco ribadisce: «Hai detto che le differenze sintattiche tra esperienza musicale e linguaggio sono irriducibili. Come semiologo avrei timore di fare un'affermazione così decisa, ci dovrei pensare su ancora qualche decina di anni. Ma come musicista tu l'hai detto, e questa è l'affermazione più forte di questo nostro colloquio, e designa meglio di ogni altra la tua poetica». *Eco in ascolto*, cit. (nota 23), p. 334 (Basel), p. 61 (Torino).

³⁰ MASSIMO MILA, *Musica che attraversa Proust*, «La Stampa», 2 luglio 1978.

sorta di stato di grazia in cui tutte le cose divenivano «significative e quasi parlanti»³¹.

Il tempo proustiano, inconsapevolmente partecipe della relatività einsteiniana e heisenberghiana, con la sua 'polifonicità' legata all'ascolto (traducendo quest'ultimo con l'"attimo" heideggeriano), in cui i diversi istanti si sommano nella memoria, riaffiorando insieme con le successive nuove apparizioni, in un movimento quasi spiraliforme che rispecchia il movimento del pensiero concluso in un «temps donné», può essere identificato indifferentemente con una 'petite phrase' o un intero movimento musicale. Un tempo di cui la visione e lo spazio divengono sinesteticamente metafore; ma anche un tempo che si cristallizza, prima di reagire a nuovi stimoli, in una serie di punti (o di momenti) che formano una parabola, la cui epifania nella mente dell'ascoltatore è costituita da singoli frammenti di memoria.

Nella visione di Berio, che nonostante i presupposti rimane una visione immanente, manca l'asintoto di questa parabola, quello della *connaissance surnaturelle* di Simone Weil, in cui il tempo, divenendo l'oggetto di una contemplazione di segno opposto rispetto a quella schopenhaueriana, si avvicina piuttosto all'ἀναγωγή della *tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono³².

Gilles Deleuze, nella sua seconda lezione sulla musica, parla a questo proposito della distinzione degli stoici tra tempo 'cronologico' (Χρόνος, «le temps pulsé») e tempo 'incorporeo' (Αἰών, «temps non pulsé, temps de l'incorporel»; ma un «incorporel» che «n'est pas l'esprit»)³³.

³¹ GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit. (nota 2), p. 158. Vedi la comunicazione di JACQUELINE RISSET, *Debenedetti e Proust* al Convegno romano «Il Novecento di Debenedetti» (1-3 dicembre 1988) a cura di Rosita Tordi, i cui atti sono disponibili in rete <<http://www.giacomodebenedetti.it/wp/alle-frontiere-della-letteratura/il-novecento-di-debenedetti/debenedetti-e-proust/>>.

³² SIMONE WEIL, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950 (coll. «Espoir»). LUIGI NONO, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, per solisti vocali e strumentali, coro misto, quattro gruppi strumentali e live electronics, Milano, Ricordi, 1985.

³³ GILLES DELEUZE, *Sur la musique II*, 3 mai 1977 <<http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1903-05-77.htm>>, traduz. ingl. di T.S. Murphy, *On Music*, in «Discourse» 20, 3 (Fall 1998), pp. 205-218, disponibile anche in formato digitale: <<https://www.webdeleuze.com/textes/4>>. Richard Pinhas aveva domandato in apertura: «La première question porte sur un problème de temps. Il m'a semblé qu'il y avait deux types de temps prédominants, principaux, enfin deux catégories qui s'appellent Chronos et Aion; je suis parti sur une 'réflexion' sur les positions de l'école sceptique. En gros, ils disent que le temps, n'étant ni engendré ni inengendré, ni fini ni infini, le temps n'existe pas. C'est une forme de paradoxe, et il se trouve qu'à un autre ni-

Il tempo cronologico, nel suo movimento costante e immutabile, è in realtà un tempo 'immobile'; mentre il tempo 'incorporeo', quello della mente – che Deleuze puntualizza essere altro dallo 'spirito' – è un tempo 'in movimento' rispetto a se stesso, in quanto sottoposto a migrazioni irregolari. Questo tempo di 'secondo grado' (che si avvicina con ogni evidenza alla lezione proustiana, quello che Deleuze, in un altro scritto sulla musica di Pierre Boulez, raffronta a Proust parlando di «bloc de durée sans cesse variant») è quello che rivive, con sempre nuove sfumature, in tutta l'opera di Luciano Berio, da *Epifanie* a *Thema. Omaggio a Joyce*, da *Sinfonia*³⁴ a *Rendering*³⁵.

Il finale dell'*Intervista*, in cui Berio tratta del tempo musicale quale rappresentazione della storia in continuo divenire

Coscienza della storia implica movimento, dentro e intorno a noi; anche nelle nostre orecchie la storia non è mai ferma. Ed è in questa prospettiva di mobilità e di rischio, mi sembra, che la coscienza stessa del tempo musicale, come *qualità* in continuo divenire, diventa una rappresentazione della coscienza della storia. Non credo alle poetiche dell'immobilità³⁶.

assume un'importanza nuova, se interpretato alla luce di una rilettura della lezione proustiana che diviene autentica riappropriazione.

veau, dans certains livres, on retrouve une certaine forme de paradoxe alliant deux formes de filiations: au niveau du temps, il y a une partie issue d'Aion et une partie issue de Chronos [...]».

³⁴ In quest'ottica (quella di considerare l'utilizzo, da parte di Berio, di un tempo di 'secondo grado' nelle sue rielaborazioni di materiali musicali preesistenti), è significativo il riferimento di Nicolas Ruwet ai *Palimpsestes* di Jean Genette nella prefazione all'edizione italiana del saggio di DAVID OSMOND-SMITH, *Playing on Words* (London, The Royal Musical Association, 1985), apparso nella «Piccola Biblioteca Einaudi» (n. 609) con il titolo di *Suonare le parole. Guida all'ascolto di Sinfonia di Luciano Berio*, a cura di Nicola Bernardini, Torino, Einaudi, 1994.

³⁵ Una conferma di questo aspetto mi era giunta dallo stesso Pierre Boulez nel 1996, al termine di un'intervista (Alberto Caprioli, *Pierre Boulez musicien-écrivain et la littérature française du XX^e siècle*, comunicazione letta al «13th International Colloquium on Twentieth Century French Studies», University of Maryland, 1996, pubblicata in lingua italiana col titolo *Pierre Boulez musicien-écrivain e la letteratura francese del Novecento*, «Musica/Realtà», 56, VII 1998, pp. 93-121). Passando ai suoi rapporti con la musica italiana, Boulez dichiarava che il compositore cui si sentiva più affine era Luciano Berio. Dopo un brano quale *Dialogue de l'ombre double*, non è difficile immaginare che il motivo risiedesse per l'appunto in questa concezione nuova del tempo e dello spazio musicali, che egli si sentiva di condividere, pur nell'estrema diversità delle poetiche, con il compositore italiano.

³⁶ LUCIANO BERIO, *Intervista sulla Musica*, cit. (nota 10), p. 158.

L'incarnazione della storia nel vissuto del presente, di ogni singolo individuo che la fa propria, la trasforma in una storia sempre ripercorsa e ricreata, messa in discussione e reinterpretata nella stessa mente del compositore prima ancora che in quella degli ascoltatori. Se manca apparentemente un senso sociale della musica, esso si ritrova in queste infinite epifanie, che valgono come memoria storica per la loro singola esperienza del vissuto, anche sconvolgente (Berio parla di 'rischio'), e non per la ripetizione di modelli preesistenti; mentre la storia si trasforma in una sorta di struttura archetipica:

Questa tendenza a lavorare con la storia, alla estrazione e alla trasformazione consapevole di 'minerali' storici e al loro assorbimento in processi e materiali musicali non storicizzati – questa tendenza ad assumere una totalità – sempre implicita e presente ma sempre 'filtrata' – non è un modo come un altro di comportamento musicale ma è un modo di pensare, cioè un modo di essere, che esiste anche al di fuori dei riferimenti storici e culturali che propone. Direi che per me è una specie di struttura archetipica³⁷.

Se in altri casi, come è stato da più parti osservato, l'atteggiamento di Berio nei confronti del testo si svilupperà sotto il segno della tradizione-tradimento, dell'appropriamento, della mistificazione, dell'ironia, nel caso di *Epifanie* il breve ma significativo testo proustiano citato in apertura diviene artefice di un movimento della coscienza poetica verso quell'oblio che è consapevolezza della pluritemporalità insita nella musica (ma anche, e soprattutto, ricreabile *attraverso* la musica), che rispecchia – o, meglio, riecheggia – quella della memoria stessa.

È assai curioso, e provocatorio a vari livelli, che quest'unica apparizione di un testo proustiano nell'opera di Luciano Berio contenga, come si vedrà più oltre, una sostanziale modifica della lezione e del significato originario che non è stata fino ad ora segnalata. Appare quindi necessario ricontestualizzare quei brevi frammenti della *Recherche* alla luce dell'estetica del compositore³⁸.

³⁷ Ivi, pp. 72-73. Non possono non venire alla mente a questo proposito le osservazioni di Philippe Sollers sulla percezione odierna della concezione proustiana del *Tempo*, in un momento storico (*tempo*) radicalmente differente: «Nous qui entrons dans l'artificiel généralisé, y compris en termes d'insémination [...] Pourrons-nous encore retrouver le Temps? Et de quel temps s'agit-il encore?» (PHILIPPE SOLLERS, *Proust et Gammorre* (1984), in *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, «folio/essais», 28, pp. 78-79).

³⁸ Più che nel primo scritto, intitolato *Poesia e musica - un'esperienza*, pubblicato nella rivista «Incontri Musicali» (sottotitolata «Quaderni internazionali di musica con-

Ma, ancora più significativamente, *Epifanie* marca l'incontro con la molteplicità della dimensione temporale: uno dei temi fondamentali dell'opera proustiana, che ritorna alla luce in maniera patente nell'opera del compositore dopo le fondamentali esperienze elettroacustiche:

Lavorando alla musica elettronica mi sono sempre posto il problema della ridondanza, [...] per fare in modo che ogni evento, ogni processo sonoro, sia bagnato dal senso: che sia cioè dotato di un senso 'locale' che rimanda però ad altri sensi su dimensioni temporali diverse³⁹,

assunto che sarebbe bastato da solo a giustificare un'indagine sulla musica di Berio alla luce del breve frammento della *Recherche*.

Lo stesso testo, subendo una drastica appropriazione da parte del compositore, viene utilizzato alla stregua di un pre-testo su cui basare una forma, un'idea od una struttura musicali che con la lingua e la semantica del testo letterario nulla o poco hanno a che vedere⁴⁰. A darne conferma è lo stesso Roland Barthes, quando scrive che il «musicien» è «toujours fou», mentre il letterato «ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens»⁴¹.

Questa polivalenza e polisemia, così come la disponibilità e l'apertura del testo letterario, sono note in filosofia e in letteratura fin dal

temporanea diretti da Luciano Berio», Milano, Suvini Zerboni, 3, VIII 1959, pp. 98-110), che precede la composizione di *Epifanie*, si fa qui riferimento alle posizioni espresse dal compositore nell'*Intervista sulla musica*, cit. (nota 10), pp. 129-135, in cui Berio parla del «suono che diventa significato» e delle ricerche di musica elettronica, in cui avviene qualcosa «per certi aspetti simile a quanto è avvenuto nelle discipline linguistiche, dove l'approfondimento e la ricerca di una grammaticalità 'universale' ha messo necessariamente in secondo piano la dimensione propriamente semantica (per non dire espressiva) del linguaggio».

³⁹ Ivi, pp. 142-143 (nostro il corsivo).

⁴⁰ Atteggiamento che appare chiaramente fin dalle prime battute dell'introduzione: «la poesia cessa di essere un organismo autonomo ed autosignificante per caricarsi dei sensi che in essa il musicista evidenzia in funzione di un proprio pensiero. [...] Non è più dalla poesia, allora, che dovrà prendere le mosse l'analisi, ma dall'uso che di essa fa il musicista, cioè dall'opera che il materiale poetico contribuisce a formare» (ivi, p. 47).

⁴¹ «La sémiologie classique ne s'est guère intéressée au référent; c'était possible (et sans doute nécessaire) puisque dans le texte articulé il y a toujours l'écran du signifié. Mais dans la musique, champ de signification et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. Ce passage – cette transgression – fait de la musique une folie: non seulement la musique de Schumann, mais toute musique. Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)», ROLAND BARTHES, *Rasch*, in J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, *Langues, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, 1975, poi ne *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982, p. 273.

periodo romantico. Alla fine del secolo, già a partire da Wolf, Mahler e Debussy, prima ancora che dalla Seconda Scuola di Vienna, non si può più parlare di semplice *mise en musique* o di commento musicale: perché il testo, assumendo le caratteristiche del linguaggio musicale che, sempre secondo Barthes, è ‘champ de signification’ e non ‘système de signes’, non può che essere collocato simultaneamente su più livelli: da quello fonetico-strumentale a quello di semplice ‘pretesto’ formale, fino a costituire una vera e propria cellula semantica; oppure, al negativo, una pura provocazione, sia che esso mantenga, sia che in parte modifichi o perda del tutto il proprio valore assoluto di germe di cristallizzazione semantica.

Alla luce della migliore semiologia musicale, la definizione di Barthes sopra citata si potrebbe riscrivere come ‘sistema di segni di non univoca interpretazione’, in cui i segni musicali possono definirsi tali in quanto esistono tra loro precise correlazioni e reciproche dipendenze, che non sono però di natura logico-linguistica. Dal punto di vista dell’estetica, Barthes denuncia la propria distanza, se non una voluta estraneità a certe istanze dell’avanguardia musicale a lui contemporanea, considerando musica e testo musicale quali elementi tra loro disgiunti, in quanto materiali derivati da categorie dal punto di vista concettuale impermeabili.

Il binomio testo-musica, nell’avanguardia in particolare, si rivela un ottimo esempio di come il testo musicato divenga altro dal testo stesso: diade formata da elementi apparentemente non combinabili tra loro che un chimico assimilerebbe all’esaffluoruro di xeno: il composto ‘impossibile’ tra l’elemento più elettronegativo e il gas nobile, incapace di combinarsi con altri elementi. Per non uscir di metafora, se sulla nobiltà schellinghiana della musica – inconsistente e aerea come il gas nobile – e sulle sue difficoltà di relazione non è necessario insistere, tantomeno sullo strapotere alogenico della parola. Come ha ribadito Massimo Cacciari a proposito di Schubert, la musica, in presenza del testo, non dipende più solo dalle leggi proprie della sintassi musicale, ma opera un palinsesto tra le une e le altre, alla luce dei due livelli semantici, quello della lettura e quello della *Vertonung*.

L’atteggiamento del musicologo deve essere quindi prima di tutto quello di un ascoltatore; così come il filologo, secondo Lachmann, doveva essere innanzitutto un lettore. In presenza di quelli che l’occhio e l’orecchio considerino indizi, l’indagine musicologica deve essere quindi pronta a porsi sempre nuovi interrogativi, finanche sui

mutamenti di percorso cui è soggetta l'estetica musicale, che possono giungere fino a mettere in discussione il concetto stesso di musica⁴².

Ritornando al tema proustiano, l'atto di nascita del rapporto tra Luciano Berio e l'autore della *Recherche* viene rivissuto dallo stesso compositore in una professione di fede per l'*opera aperta* che sfocia in una composizione musicale (*Epifanie*, come si è detto, prevedeva nella prima versione una serie di brani giustapponibili in un numero limitato di combinazioni, a scelta dell'interprete). L'opera viene rimessa radicalmente in discussione a trent'anni di distanza, generando una nuova partitura, *Epiphanies*, in apparenza 'chiusa': quasi una reinterpretazione di se stesso da parte del compositore che, partendo dall'*opera aperta*, ne modifica e aggiorna il tessuto e la forma, fissando una versione per così dire *definitiva* tra quelle rese possibili dalla polifonia di suggestioni e interpretazioni di vari frammenti, tra cui uno – il primo – proustiano.

Se non fosse che, per suo statuto ontologico, ogni scritto, come ogni composizione musicale, viene presentato alla repubblica dei lettori o degli ascoltatori dopo la sua conclusione, l'analisi che segue del testo di Proust messo in musica da Berio potrebbe apparire come il plagio di una lezione veneziana di Jean Starobinski, in cui lo studioso partiva *à rebours*, invertendo ipotesi, tesi e dimostrazione di un teorema, iscrivendo nella tesi le conclusioni tratte da una lunga analisi, per giungere a dimostrare che l'ipotesi era giusta, nascondendo dietro considerazioni logiche fatte a posteriori l'intuizione che l'aveva porta-

⁴² Per sua propria natura, la storia degli studi di letteratura e musica è costellata di questioni aperte, piuttosto che di *Theorien der Wahrheit*: tale la posizione dell'artista nei confronti dell'opera d'arte suggerita da SUSAN SONTAG nella sua *Aesthetics of Silence in Styles of Radical Will* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1969, 1987²), limite ultimo cui è giunta l'avanguardia, che porta ad una messa in crisi *in itinere* dell'ermeneutica, derivata dal rinnovarsi continuo dello stesso concetto di arte. E forse in campo comparatistico non ci si è ancora sufficientemente interrogati sulle modalità con cui lo sviluppo obliquo o intermittente della musica rispecchi quello della lingua. A proposito dell'indipendenza del concetto di tempo dalla relatività linguistica, cfr. la prefazione di Noam Chomsky a *Language and Cognition* di ADAM SCHAFF (ed. Robert S. Cohen, tr. Olgierd Wojtasiewicz, New York, The McGraw-Hill Companies, 1973, coll. «Paperbacks», traduzione inglese del testo polacco apparso in traduzione francese col titolo *Langage et connaissance*, Paris, Le Seuil, 1964, coll. «Point», 58), seguita dai sei *Essais sur la philosophie du langage*, traduzione di Claire Brendel, Paris, Anthropos, 1969. Sulla polemica con Benjamin Lee Whorf, si veda GORGE STEINER, *Whorf, Chomsky, and the Student of Literature* nel volume *On Difficulty and Other Essays*, New York, Oxford Univ. Press, 1978, pp. 136-163.

to a trovare un documento di cui ignorava l'esistenza, ma di cui aveva intuito la presenza da una serie di indizi.

Ma, si sa, la retorica della saggistica vuole che si esponga e che si ripercorra in modo lineare ciò che lineare non è stato, né poteva essere: una linearità malata, dovuta all'esposizione a senso unico della scrittura: limitazione già avvertita da Hölderlin un paio di secoli fa, prima di Mallarmé, quando si era risolto a utilizzare lo spazio 'aperto' del foglio per i suoi versi.

«C'est la poétique qui guide la découverte et non pas une attitude procédurière, c'est l'idée et non le style»⁴³: affermazione del compositore riportata da uno dei suoi interpreti, che rende ragione solo in parte della scelta dei testi letterari utilizzati in *Epifanie*. Quale poetica, quale idea è così ardita da mutare radicalmente il senso di un testo incentrato sulla memoria? O il mutamento è solo apparente?

Il frammento della *Recherche* utilizzato da Berio in *Epifanie* subisce alcune modifiche, tra cui una, sostanziale, a seguito della quale al termine della citazione compare un tempo presente al posto di un *passé simple*. Il testo è tratto dal passo dei «trois vieux arbres» di Hudimesnil di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, celebre non fosse altro che per aver fornito materia a quella sorta di 'travisamento' dell'idea husserliana di intenzionalità che è la nota di Sartre⁴⁴. La prima pagina di *Epifanie* a contenere un testo musicato si apre sulle parole di Proust⁴⁵:

Je regardais les trois arbres[,] je les voyais bien[,] mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi ils n'avait pas prise [,] comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts allongés au bout

⁴³ FLO MENEZES, *Luciano Berio et la Phonologie. Une approche jakobsonienne de son œuvre*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993, p. 245 e Id., *Das 'laborinthische' Verhältnis von Text und Musik bei Luciano Berio*, in ULRICH TADDAY (a cura di), *Luciano Berio*, München, Edition Text + Kritik, IV/2005, «Musik-Konzept. Neue Folge», n. 128, pp. 23-41.

⁴⁴ JEAN-PAUL SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité* (Janvier 1939), in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947. Mario Lavagetto (*La sollecitazione ermeneutica*, ne *Il Novecento di Debenedetti*, cit.) puntualizza l'atteggiamento di Debenedetti nei confronti di Sartre, criticando l'apodittico «Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la vie 'intérieure'».

⁴⁵ L'edizione utilizzata da Luciano Berio è MARCEL PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, NRF, Gallimard, 1954, vol. I, pp. 717-718. Tra parentesi quadre sono gli elementi soppressi da Berio, sottolineate le modifiche al testo operate da parte del compositore. Oltre alla variante, vi sono refusi ed errori di trascrizione («ils n'avaient» al posto di «il n'avait»; «au but» invece di «au bout» e «ou les avais-je» per «où les avais-je»).

de notre bras tendu[,] effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir[.]

per riprendere di nuovo, saltando un lungo passaggio, con il testo modificato:

Je sentis de nouveau [derrière eux] le même objet connu mais vague [et] que je ne peux pas [Proust: que je ne pus] ramener à moi [.]

Di nuovo, omettendo una parte («Cependant tous trois au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher»), passa a: «Ou les avais[-]je déjà regardés?» che viene legato, saltando di nuovo un passaggio, a:

Fallait-il croire qu'ils venaient d'années [déjà] si lo[i]ntaines⁴⁶ de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire [...] ⁴⁷

Appare chiaro come il tempo presente riguardi la memoria: ciò che in Proust era affiorato («Je sentis de nouveau derrière eux le même objet connu mais vague et que je ne pus ramener à moi»), in Berio diviene lontano («*Je sentis de nouveau le même objet connu mais vague que je ne peux pas ramener à moi*»): ma – forse solo in virtù del potere quasi *überirdisch* della lingua di Proust – l'effetto di questo presente è il risultato più singolare che ci si potrebbe aspettare da un presente: quello di confondersi con il passato. Ancora una volta con Massimo Cacciari, la memoria dell'oblio si confonde con l'oblio della memoria.

Questo segreto, piuttosto che errore di memoria (che sarebbe comunque, in quanto tale, trattandosi di Proust, da considerarsi almeno altrettanto fascinoso), questa 'operazione al limite' non è forse altro che una conferma che la semanticità ultima di un testo rispecchia solo in parte la sua denotazione e la sua referenzialità; mentre dipende invece altrettanto, se non maggiormente, da una serie di incroci semantici nei quali l'esito può divenire un testo di valore assoluto, privo di segno, così da racchiudere in sé la *coincidentia oppositorum* tra positivo e negativo, tra passato e presente.

⁴⁶ Nella partitura di *Epiphanies* del 1992 vi sono altri refusi che si sovrappongono alla variante e agli errori del 1969 («ils n'avait»; «que je ne peut pas»; «lontaines» per «lointaines»).

⁴⁷ MARCEL PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, NRF, Gallimard, 1954, vol. I, p. 718 (nell'edizione della «Pléiade», II, pp. 77-78).

Nonostante la disponibilità di Umberto Eco durante le conversazioni in casa della comune amica Anna Ottani Cavina, all'epoca della pubblicazione francese di questo scritto, nonostante il brillare dei suoi occhi al risuonare del nome di *Epifanie*, eravamo risolti a non domandargli a chi, tra lui e Berio, fosse dovuta la variante: oramai, in un simile contesto, poteva servire solo a chi si interessasse di biografia o di cronaca; oltre al fascino offerto da un'interpretazione non univoca di questa (non)traduzione-(bensì)tradimento, tutto ciò era a ulteriore conferma di quell'aura di mistero, paradossalmente neo-romantica, dell'avanguardia italiana degli anni Sessanta, capace di irritare, se non di sconvolgere, gli stessi suoi interpreti⁴⁸. Non si trattava quindi di un rifiuto wildiano di penetrare la superficie a proprio rischio e pericolo, quanto piuttosto della consapevolezza di trovarsi su un lago di «parolles gelées» rabelaisiane⁴⁹, in cui superficie e profondo si identificano.

Luigi Nono metteva in guardia contro la musica letteraria; noi aggiungeremmo: filosofica. Scrive Proust ne *Le temps retrouvé*: «la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style»⁵⁰.

Se è vero che «chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son son»⁵¹, la felicità di *Epifanie/Epiphanies* e di tanta musica di Luciano Berio risiede forse proprio in quella narrazione infinita, dove il tempo si annulla nella sua orizzontalità e trasparenza⁵². Con accenti del tutto analoghi, in una lettera alla contessa di Noailles, Proust definiva il carattere dell'opera d'arte

une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, pendant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des

⁴⁸ Se pure estrapolato dal contesto della musica acusmatica, v. l'*explicit* della nota 15 a p. 75 di GIOVANNI MORELLI, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Venezia, Marsilio, 2003.

⁴⁹ FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel, Le Quart livre des faits et dictz héroïques du noble Pantagruel* (Lyon, chez Baltasar Aleman, 1552), chap. 56 «Comment entre les parolles gelées Pantagruel trouva des motz de gueule».

⁵⁰ MARCEL PROUST, *Le temps retrouvé*, IV, p. 468 (di nuovo cit. nell'ediz. della «Pléiade»).

⁵¹ ID., *Correspondance*, éd. Philip Kolb, vol. VIII, Paris, Plon, 1981, p. 276.

⁵² Così Edoardo Sanguineti, nel luglio 1978, in uno dei testi raccolti da IVANKA STOJANOVA, *Luciano Berio...*, cit. (nota 15), p. 167: «Dans le cas d'*Epifanie*, ce qui intéressait Berio c'était une sorte d'horizontalité, de fluidité du discours, de narration infinie, comme si sans limites dans le temps».

autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres⁵³.

Quella di Berio è una musica che gioca con le chiarezze e le iridescenze dei cristalli, ben lungi da un'atmosfera dove possano liquefarsi o vaporizzarsi per rivelare alla lente del linguista o dell'analista musicale gli elementi di cui sono composti. La loro trama non è solo *auskomponiert*, costruita, ma sembra di fatto *urkomponiert*, in una operazione che risale al principio.

In omaggio ai *jeux de mots* cari all'autore della *Recherche*⁵⁴ e giocando con il diminutivo latino, facendo eco al *beryllus* di Cusano e alla sua teoria della coincidenza che supera le opposizioni classiche di matrice aristotelica, il presente ricreato da Berio in opposizione al passato proustiano non è forse altro che quella minima traccia di cromo che trasforma il berillo incolore in uno smeraldo.

⁵³ MARCEL PROUST, *Correspondance*, cit. (nota 51), vol. II, pp. 86-87.

⁵⁴ Compiacimento epilinguistico che giunge, nello stesso epistolario di Proust, al gioco di parole tra termini che differiscono per la sola iniziale minuscola o maiuscola. Oltre a ROLAND BARTHES, *Proust et les noms*, in *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday, 11 October 1966*, vol. I, The Hague, De Gruyter Mouton, 1967 («Janua Linguarum. Series Maior», 31), pp. 150-158 (poi in *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 121-134), cfr. LUC FRAISSE, *La correspondance de Proust. Son statut dans l'œuvre. L'histoire de son édition*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 1998 («Annales Littéraires», 649), p. 43.

THANH-VÂN TON-THAT

ROBERT DE MONTESQUIOU,
LECTEUR ET BIOGRAPHE DE THÉOPHILE GAUTIER

Abstract

Dans le premier tome de ses mémoires intitulés *Les Pas effacés*, Robert de Montesquiou accorde une place importante aux personnages historiques et aux personnalités du monde artistique et littéraires liées de près ou de loin à sa famille et à ses ancêtres. Parmi eux, Théophile Gautier apparaît dans des fragments de correspondance citée. Cette présence explicite de l'écrivain en tant que personnage anecdotique, appartenant à l'histoire familiale permet d'avoir un aperçu attachant sur son enfance, sa formation et la naissance d'une vocation littéraire.

In the first volume of his memoirs entitled *Les Pas effacés*, Robert de Montesquiou gives an important place to historical figures and personalities from the artistic and literary world linked directly or indirectly to his family and ancestors. Among them, Théophile Gautier appears in fragments of the correspondence. This explicit presence of the writer as an anecdotal character, belonging to the family history provides an endearing insight into his childhood, his training and the birth of a literary vocation.

Introduction

Dans le premier tome de ses mémoires intitulés *Les Pas effacés*, Robert de Montesquiou accorde une place importante aux personnages historiques et aux personnalités du monde artistique et littéraires liées de près ou de loin à sa famille et à ses ancêtres. Parmi eux, Théophile Gautier apparaît dans des fragments de correspondance citée. Cette présence explicite de l'écrivain en tant que personnage anecdotique, appartenant à l'histoire familiale permet d'avoir un aperçu attachant sur son enfance, sa formation et la naissance d'une vocation littéraire.

Un portrait épistolaire naît de ces fragments de correspondance familiale insérés dans les mémoires. Les deux familles étant liées, Montesquiou favorise même l'émergence d'un mythe littéraire autour de l'enfance d'un génie qui le met lui-même indirectement en valeur par

la contagion métonymique des lieux. En effet Théophile Gautier aurait été conçu dans le château familial des Montesquiou. Rendre hommage à un poète permet d'évoquer un double poétique glorieux dans un habile jeu de miroir.

Par ailleurs, sans pour autant être marqué par le style de Gautier comme Proust fasciné par certaines phrases du *Capitaine Fracasse*, Montesquiou se livre à un subtil pastiche du début du *Capitaine Fracasse* (la description du château en ruines) quand il évoque de manière détaillé le château familial. En outre Montesquiou relate une anecdote qui ressemble étrangement à un récit fantastique de Gautier (*Omphale*) autour du séduisant portrait d'une femme disparue. On s'interrogera sur les liens intertextuels ainsi tissés entre les deux écrivains et sur une possible filiation spirituelle et littéraire.

L'enfance de l'art: un portrait épistolaire fragmentaire

Les mémoires font surgir des figures du passé associées aux ancêtres de l'écrivain qui insiste autant sur les liens du sang que sur les affinités électives d'une génération à l'autre, soulignant ainsi les parallélismes de l'Histoire et de la généalogie littéraires. De même que l'abbé de Montesquiou est un ami assez proche de son secrétaire, le père de Théophile Gautier, Robert de Montesquiou insiste sur ses propres liens d'amitié avec Judith, fille de Théophile Gautier: «Judith Gautier m'a fait cadeau d'une mèche de ses cheveux... Je dois encore à Judith Gautier un autre souvenir historique. [...] Judith a composé pour moi et publié, dans son dernier volume de poésies, deux aimables et courts poèmes [...]»¹. Ces formules très narcissiques montrent qu'un poète peut en cacher un autre et que parler des autres revient à parler de soi de manière déguisée. Montesquiou n'évoque pas Gautier de la même manière qu'il offre au lecteur le portrait historique de d'Artagnan. Il préfère le petit fait, l'anecdote authentique ou le détail vrais à la verve hagiographique. Il apporte un éclairage original sur une figure romantique célèbre en s'appuyant sur des sources de même nature et dont l'authenticité est mise en avant. Le mémorialiste rivalisant avec l'historien ou le biographe collectionne témoignages et documents écrits, en l'occurrence ici, des lettres d'époque dont il pos-

¹ ROBERT DE MONTESQUIOU, *Les Pas effacés. Mémoires*, tome 1, Paris, Les Éditions du Sandre, 2007, pp. 110-111.

sède des copies, les originaux² appartenant au collectionneur et bibliophile Spoelberch qui les avaient rachetés après le décès des sœurs de Théophile Gautier.

L'écriture des mémoires prend les dimensions d'une enquête: «Je vais, autant qu'il me sera possible, relever toutes les traces de l'intérêt porté, par l'abbé de Montesquiou, à Théophile Gautier, au cours de son existence»³. Son souci de véracité et d'exactitude constant dans l'édition des textes retenus et leur commentaire n'empêche pas la formulation d'hypothèses piquantes et flattant une imagination romantique. Ainsi Montesquiou imagine-t-il avec une pointe d'humour poétique que c'est dans l'alcôve dans laquelle il écrit que Gautier a été conçu durant la lune de miel de ses parents passée dans le château prêté par l'abbé de Montesquiou.

Pour retracer les grandes étapes de cette préhistoire de l'art, l'ensemble présente dix-sept lettres de longueurs variables, selon les extraits et datées du 5 janvier 1823 jusqu'au 8 mars 1829 pour l'avant-dernière – la dernière lettre n'étant pas datée. L'objectivité et l'exhaustivité ne caractérisent pas ce portrait épistolaire dans la mesure où la période est limitée (à l'enfance) ainsi que le regard (celui du correspondant, ami des parents, forcément bienveillant). L'abbé fait allusion à la scolarité parisienne de l'enfant: un séjour de trois mois comme pensionnaire à Louis-le-Grand qui se passe mal («La sortie de Louis-le-Grand ne peut alors vous laisser aucun regret»⁴), si bien qu'il devient externe au lycée Charlemagne («Les gens de Paris ont cet avantage de pouvoir élever leurs enfants sans les perdre de vue»⁵). L'enseignement dispensé par les Jésuites de Louis-le-Grand était considéré comme solide quoique sévère et gage d'un avenir brillant comme le montre le parcours d'illustres prédécesseurs (Molière, Voltaire, Hugo). L'abbé de Montesquiou a un point de vue moderne sur le développement idéal de l'enfant conformément à sa nature, ses dons et à sa sensibilité et rejetant toute forme de contrainte et de répression: «Mais je vous recommande le dessin; c'est un talent inné, qui doit sans doute être accompagné de tout ce qui paraît essentiel, mais qu'il ne faut sacrifier à aucun, puisque c'est le don particulier qui a été fait à cet enfant». Sans aller jusqu'à prendre le modèle rabelaisien, il ne

² Ivi, p. 111: «Les originaux sont, je suppose, aujourd'hui, à Chantilly».

³ Ivi, p. 110.

⁴ Ivi, p. 112.

⁵ Ivi, p. 113.

laisse pas de côté les considérations physiques, se préoccupant autant de la santé que de l'esprit de l'enfant, la première étant favorisée par les vacances à la campagne et le second par l'atmosphère parisienne complémentaire; «Votre petit garçon m'a frappé. Son visage indique le besoin d'exercice», «Mais prenez garde à sa santé; beaucoup d'exercices [...]», «il n'[a] besoin que d'exercice et de distractions», «faire grande provision de santé pour l'hiver»⁶.

La présentation est doublement originale puisque les lettres partiellement citées (les formules d'usage ne sont pas reproduites, contrairement à d'autres lettres comme celles de Mallarmé) se concentrent sur une période de la vie habituellement négligée, inconnue ou méconnue et éclairent un aspect traditionnellement minoré de Gautier plus célèbre pour ses écrits que pour ses autres talents artistiques. De plus, la dimension affective de l'éducation est mise en valeur alors que les relations parents-enfants au XIX^e siècle n'influençaient pas si souvent le développement artistique ultérieur. C'est pourquoi la prosopographie (son aspect physique est totalement passé sous silence) laisse la place à un portrait moral orienté fondé sur l'amour réciproque entre l'enfant et ses parents et la satisfaction croissante de ces derniers: «un enfant aimable et attaché à ses parents», «votre enfant, qui j'espère, vous satisfait tous les jours davantage», «vous êtes donc, tous les jours, plus contents de votre enfant?»⁷.

A l'éducation campagnarde et aristocratique ou plus simplement provinciale⁸ («je vois ici un enfant plein d'esprit, qui ne sera pas élevé du tout, parce qu'on n'a rien à portée»⁹) s'oppose celle du citadin, de surcroît parisien, avec une valorisation du lieu, atmosphère propice au développement intellectuel et artistique. Robert de Montesquiou semble vouloir souligner les qualités de psychologue de l'abbé, sa finesse intuitive qui font de lui un excellent pédagogue, un découvreur de talents précoces: «ainsi, quoique le séjour de Paris vous ait donné bien des désagréments, c'est une heureuse étoile qui vous y a conduit. Jamais vous n'auriez pu cultiver ailleurs les heureuses dispositions de votre enfant, ni mériter ces bénédictions si douces, que vous en recevez, un jour»¹⁰. Aucune mention ici du lieu de naissance (Tarbes) et

⁶ *Ivi*, pp. 113, 115, 116.

⁷ *Ivi*, p. 112.

⁸ Vigny, Lamartine, Hugo, Rimbaud, Verlaine et bien d'autres figures du XIX^e siècle.

⁹ *Ivi*, p. 113.

¹⁰ *Ibidem*.

de la possible influence des origines géographiques, comme chez Taine qui tient compte de la race, du milieu et du moment. Le conditionnement se fait ailleurs et d'une autre manière.

Un mythe romantique remodelé

La vision de Montesquiou est tout à fait inédite car partielle. Il s'agit aussi d'un texte de défense, de réhabilitation de la mémoire des deux hommes (l'abbé et l'écrivain) et de rétablissement de la vérité pour contrer les rumeurs colportées par Lafond et Spoelberch, ce dernier insinuant dans une lettre que «s'il faut en croire certains indices, Madame Cocard, mère, aurait été l'*amie* de l'abbé de Montesquiou, ce qui expliquerait l'intérêt que ce dernier porte à toutes les demoiselles Cocard, et à leurs enfants, dont Théophile Gautier semble avoir reçu les témoignages les plus marquants» alors que le premier est beaucoup plus direct: «Théophile Gautier, à *n'en pas douter*, est le fils de l'abbé de Montesquiou...» et l'écrivain, après avoir énuméré les phases successives de l'existence de mon ancêtre, ajoute: «mort dans la retraite et la pauvreté, en 1882, léguant sa bibliothèque à Théophile Gautier, qui allait passer chez lui ses vacances de collègue. Tout cela n'est-il pas suffisant pour assurer la paternité?»¹¹.

Le mythe de l'enfant prodige semble remplacer celui du turbulent romantique chevelu au gilet rouge (rose en réalité), remarqué lors de la première de *Hernani* en 1830. Cependant l'abbé garde l'objectivité d'un lecteur de «sa belle poésie», lecteur critique et lucide au goût encore très classique: «Je dirai donc que la tournure de ces vers n'est pas toujours assez latine; qu'il y a trop souvent ce qu'on appelle des gallicismes; j'ajouterai que le début est trop brusque et que la fin tourne trop court, en un mot, que cela sent trop le récit, ce qui n'est pas assez pour la Poésie; [...]. Je fais ces observations à M. Théophile, parce qu'il arrive à l'âge où il faut se défendre de sa facilité. Elle est sans doute un don du Ciel, mais elle est un peu ennemie du travail; elle éloigne ces méditations, ces recherches au fond desquelles se trouvent cependant le beau et le sublime. Il faut donc combattre cette facilité et le véritable moyen est d'orner sa mémoire des plus belles productions des grands maîtres, pour les étudier et les méditer [...]»¹².

¹¹ Ivi, p. 121.

¹² Ivi, pp. 113-114.

L'anecdotique est remplacé par le discours pédagogique et critique qui souligne trois défauts majeurs (les 'gallicismes', 'cela sent trop le récit', la 'facilité') et préconise le 'travail' et l'imitation des 'grands maîtres' dans une perspective tout à fait classique. On retrouve alors les débats romantiques illustrés par les réflexions de Stendhal, Hugo, Vigny¹³. Le commentaire est plus indulgent, voire plus élogieux lorsqu'il s'agit du tableau offert au sujet traditionnel (une Vierge à l'enfant) et qualifié de 'chef-d'œuvre': «je vous dirai que les couleurs en sont remarquables, que la pose de l'ange est parfaite, que les deux figures de la sainte et de la vierge sont bien; qu'il y a seulement quelque chose à dire dans le dessin de l'Enfant Jésus, et même dans toute sa personne, qu'il en est peut-être de même de l'expression des deux femmes; mais c'est aussi la partie faible de l'original»¹⁴. On n'a guère l'habitude de lire de telles critiques adressées à celui est le plus souvent considéré comme un chef de file ou le prestigieux dédicataire des *Fleurs du mal*: «Au poète impeccable / au parfait magicien ès Lettres françaises». Barbey d'Aurevilly ne crie pas au génie: «C'est un écrivain d'application et d'agencement, de creusement et de volonté, lequel a la religion de Buffon: que le génie n'est qu'une patience [...]»¹⁵.

Le début de sa vie est présenté comme un conte de fées puisque la lune de miel des parents se déroule dans le château prêté par l'abbé de Montesquiou: «Je me persuade que le jeune couple, amoureux, mais, sans doute, frileux (je ne dis pas transi), élu, pour abriter ses ébats, cette niche tutélaire, et qu'en elle s'accomplit le mystère joyeux de cette conception, entre toutes, chères aux muses»¹⁶. Le champ lexical développé par la suite donne l'image d'un enfant sur lequel les fées ou les muses se sont très tôt penchées: «talent inné, dons particuliers, heureuse étoile, heureuses dispositions, ce beau talent, cultiver ce talent»¹⁷. La figure de l'enfant choyé est préférée à celle du génie méconnu et souffrant. Gautier n'apparaît ni comme un enfant surdoué et génial ni comme le bon élève besogneux bien qu'il 'rafle' tous les prix¹⁸. L'abbé conseille la voie moyenne d'un travail modéré et inspiré

¹³ *Racine et Shakespeare* (1823-1825), Préface de *Cromwell* (1827), *Lettre à Lord**** sur la soirée du 24 octobre 1829.

¹⁴ ROBERT DE MONTESQUIOU, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵ JULES BARBEY D'AUREVILLY, *Les Œuvres et les hommes*, t. IV, «M. Théophile Gautier».

¹⁶ ROBERT DE MONTESQUIOU, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹⁷ *Ivi*, pp. 112, 113, 117, 118.

¹⁸ *Ivi*, p. 115 dans deux lettres (26 novembre 1826 et 27 janvier 1827).

que Montesquiou reprend certainement à son compte: «cette étude ne semble avoir rien de sérieux, puisqu'elle peut se faire sans le travail, et en se promenant, et cependant elle est plus profitable qu'un grand travail, parce que l'esprit est plus à son aise, parce que ce qu'on a appris, ce qu'on a répété plusieurs fois nous est plus familier, et les beautés qu'on y découvre nous appartiennent davantage»¹⁹. La poésie n'est pas innée mais est le fruit d'un labeur rationnel et perfectible: «[...] je veux vous féliciter de ses progrès. C'est une véritable composition, et fort remarquable par la coupe des vers, par leur facilité et par la suite dans les idées».

Pourtant la fin de la correspondance est beaucoup plus optimiste et élogieuse puisque l'abbé qualifié de 'visionnaire' par son descendant a rempli sa 'mission' qui consistait à convaincre un père réticent et à favoriser l'éclosion d'un génie comme l'atteste la dernière lettre citée en majuscules:

«NE FAITES PLUS D'OBJECTIONS A MONSIEUR THÉOPHILE. SES RÉPONSES SONT SANS RÉPLIQUES, PARCE QU'ELLES SONT INSPIRÉES PAR UN GOÛT SI PRONONCÉ ET UN SENTIMENT DE SES FORCES *qui suppose le Génie.*

LAISSÉZ-LE ALLER, EN SOIGNANT CEPENDANT SA SANTÉ, AUTANT QUE VOUS LE POUVEZ; MAIS IL EST IMPOSSIBLE QUE CE DÉSIR D'APPRENDRE ET CE GOÛT SI VIF QUI EST NÉ AVEC LUI *ne le mène pas au grand.* JE VOUS FÉLICITE D'AVANCER DE SES SUCCÈS, PARCE JE LES REGARDE COMME INFAILLIBLES»²⁰.

Modèle littéraire ou exercices de style

Robert de Montesquiou est aussi inactuel et peu perméable aux modes littéraires que l'abbé qui ne se soucie pas des Romantiques car lorsqu'il commente ses vers en 1826, le mouvement n'est pas encore assez développé. Évoquer Théophile Gautier est une manière oblique de revenir sur les grands principes d'un art poétique oublié: «il ne s'agit pas seulement de les [les grands maîtres] savoir, il faut les répéter souvent, en les méditant, en observant la suite de leurs idées, la manière dont elles sont rendues, l'art avec lequel le style en relève l'élégance ou l'éclat. Je ne sais s'il y a une étude plus utile, plus propre

¹⁹ Ivi, p. 114.

²⁰ Ivi, pp. 119, 120.

à former le goût que cette manière de revoir ses auteurs, de revenir souvent sur leurs belles productions, d'en observer le génie, le talent, la finesse et le sublime»²¹. Gautier serait-il un des modèles poétiques de Montesquiou? Les théories de l'art pour l'art, de l'inutile beauté, le culte de la forme impeccable ne sont pas pour déplaire au poète décadent.

Nous proposerons une lecture croisée entre Montesquiou et Gautier (la description du château de Courtenvaux et celui du *Capitaine Fracasse*), à la lumière d'une lettre «de l'abbé de Montesquiou, toujours adressées à Pierre Gautier [...] : “Je vois ici des choses admirables, un lieu et une maison que j'ai laissées horribles, et que je retrouve charmants; un pays enfoui comme dans un abîme, et que je vois ouvert de tous côtés; des manufactures, tout le peuple occupé, des établissements de charité de tous les genres; tout cela est l'œuvre du maître de la maison, qui n'a épargné ni sa peine, ni son argent, et ce spectacle, ainsi que sa bonne renommée, est une jouissance pour moi”»²². Robert de Montesquiou semble autant inspiré par ses souvenirs d'enfance que des réminiscences de lecture, dans une description moins réaliste que littéraire:

C'était vraiment le château du conte de fée qui, tout à coup, surgit au milieu d'une futaie et semble prêt à disparaître, comme il est apparu, sous l'influence d'un sortilège. [...] il était adossé à une vaste butte boisée, dans laquelle on avait pratiqué des terrasses qui, par une cour intérieure, pavée et décorative, reliait le château à des communs et au parc. [...]

En effet, on y arrivait par une poterne flanquée de deux tours de la Renaissance, dont le décor reproduisait les croissants de Diane; [...] les vingt-quatre escaliers, sur lesquels s'ouvraient d'innombrables corridors, donnaient ample carrière aux bises automnales, qui s'y engouffraient avec des sifflements, que je n'ai jamais entendus ailleurs. [...] Ce sera donc le Courtenvaux «arrangé à la moderne» par les propriétaires précédents, que je me contenterai de décrire.

Au sommet de cet escalier, que j'ai dit, s'ouvrait un vestibule, pas davantage monumental, et par lequel, laissant à droite l'appartement de mes grands-parents, on accédait à un salon d'entrée, tendu de papier damassé jonquille, le salon des jeux et des instruments, à l'une des parois duquel se suspendait ce rébarbatif portrait de Gassion, qui intimidait ma cousine Marie. [...]

²¹ Ivi, p. 114.

²² Ivi, p. 217.

De cette pièce, on passait dans le salon principal, aux murs recouverts de portraits d'inégale valeur [...] Faisant suite à ce salon, la plus vaste pièce du logis, une salle à manger carrelée de rouge, à la frise d'armoiries, et dont l'excessif ornement consistait en un portrait, dû à Lepaulle, de mon aïeul, ce général de l'Empire, un personnage je ne sais combien de fois plus grand que nature, maintenant réduit, grâce aux ciseaux de ma cousine, à la portion congrue d'un ovale restreint, par l'ablation d'un aunage de toile. [...] Aux murs, il y avait encore, surveillant tout cela et lui donnant l'exemple de l'action, de l'onction, de la politique ou de la divinité, des capitaines, des prélats, des ministres, et des Olympiens, naturellement tous de la famille²³.

On sera sensible à la description ambulatoire avec les étapes (du jardin vers l'intérieur du château, d'une pièce à l'autre, le détail du mobilier, des œuvres d'art, les exercices d'*ekphrasis*), à l'atmosphère de conte de fées moderne (*La Belle au Bois dormant*), au parallélisme entre les parents de Théophile Gautier et les jeunes époux du roman, à l'antithèse passé/présent et à la tonalité mélancolique des deux châteaux:

Chapitre I: *Le château de la misère*

Sur le revers d'une de ces collines décharnées qui bossuent les Landes, entre Dax et Mont-de-Marsan, s'élevait, sous le règne de Louis XIII, une de ces gentilhommières si communes en Gascogne, et que les villageois décorent du nom de château.

Deux tours rondes, coiffées de toits en éteignoir, flanquaient les angles d'un bâtiment, sur la façade duquel deux rainures profondément entaillées trahissaient l'existence primitive d'un pont-levis réduit à l'état de sinécure par le nivelage du fossé, et donnaient au manoir un aspect assez féodal, avec leurs échaugettes en poivrière et leurs girouettes à queue d'aronde. [...]

– Sur la bande frayée à travers les mauvaises herbes, et détremmée par une averse récente, on ne voyait aucune empreinte de pas humain, et les brindilles de broussailles, chargées de gouttelettes brillantes, ne paraissaient pas avoir été écartées depuis longtemps. [...]

Lorsqu'on voulait pénétrer dans l'habitation, on rencontrait un énorme escalier à rampe de bois taillée en balustre. [...] Entre les Hercules, dans des niches peintes, se pavanaient des bustes d'empereurs romains et autres personnages illustres de l'histoire; [...]

²³ Ivi, pp. 215-220.

Une porte verte, dont la serge avait jauni et n'était plus retenue que par quelques clous dédorés, donnait passage dans une pièce qui avait pu servir de salle à manger aux temps fabuleux où l'on mangeait dans ce logis désert. [...] le long des murailles grimaçaient sur les toiles rembrunies des portraits enfumés représentant des capitaines cuirassés [...] des douairières en costume à la vieille mode [...]. Ces peintures, faites par des barbouilleurs de province, prenaient de la barbarie même du travail un aspect hétéroclite et formidable. Quelques-unes étaient sans cadre; d'autres avaient des bordures d'un or terni et rougi. [...]

De cette salle on pénétrait dans une autre un peu moins grande. Une de ces tapisseries de Flandre appelées «verdures» garnissait les murailles. [...] Un lit à colonnes en quenouille, fermé par des rideaux de brocatelle coupés à tous leurs plis et dont les ramages verts et blancs se confondaient dans une même teinte jaunâtre, occupait un coin de la pièce [...]. On eût pu supposer aussi qu'une jeune princesse enchantée y reposait d'un sommeil séculaire comme la Belle au bois dormant, mais les plis avaient une rigidité trop sinistre et trop mystérieuse pour cela et s'opposaient à toute idée galante.

Chapitre XXII: *Le château du bonheur*

Les jeunes époux menaient donc une charmante vie, toujours plus amoureux l'un de l'autre et n'éprouvant pas cette satiété du bonheur qui gâte les plus belles existences. [...]

Au moment où le carrosse tourna pour entrer dans l'allée et où la perspective du château se découvrit tout d'un coup, Sigognac eut comme un éblouissement; il ne reconnaissait plus ces lieux si familiers pourtant à sa mémoire. [...]

Au lieu de la triste mesure dont on se rappelle la description lamentable, s'élevait, sous un gai rayon de soleil, un château tout neuf, ressemblant à l'ancien comme un fils ressemble à son père. [...] Les pierres tombées s'étaient remises en place. Les tourelles sveltes et blanches, coiffées d'un joli toit d'ardoises dessinant des symétries, se tenaient fièrement, comme des gardiennes féodales, aux quatre coins du castel, dressant dans l'azur leurs girouettes dorées. [...]

Sigognac garda quelques minutes le silence, contemplant ce spectacle merveilleux, puis il se tourna vers Isabelle et lui dit: «C'est à vous, gracieuse fée, que je dois cette transformation de mon manoir. Il vous a suffi de le toucher de votre baguette pour lui rendre la splendeur, la beauté et la jeunesse. Je vous sais un gré infini de cette surprise; elle est charmante et délicieuse comme tout ce qui vient de vous. Sans que j'ai rien dit, vous avez deviné le vœu secret de mon âme». [...]

Des peintres habiles avaient redonné aux fresques des murailles leur fraîcheur disparue. Les Hercules à gaine soutenaient la fausse corniche avec un air d'aisance dû à leurs muscles ronflants à la florentine. Les empereurs romains se prélassaient dans leur pourpre d'un ton vif. [...] Une métamorphose semblable s'était opérée partout. Les boiseries et les parquets avaient été refaits. Des meubles neufs, d'une forme pareille, remplaçaient les anciens. [...] Les portraits même des aïeux, débarbouillés de leur crasse, restaurés et vernis, souriaient, dans leurs cadres d'or, avec un air juvénile. [...]

On descendit au jardin par un perron dont les marches, raffermies et dégagées de mousses, ne vacillaient plus sous le pied trop confiant. [...] Jamais, même en leurs beaux jours, le château ni le jardin n'avaient été accommodés avec tant de richesse et de goût.

Plus troublante encore: la superposition d'une anecdote familiale et le récit fantastique de Gautier fondé sur l'*ekphrasis* d'une œuvre du XVIII^e siècle d'inspiration mythologique (Mars, Hercule, Omphale), sur le décalage historique et le motif du double féminin:

Omphale, histoire rococo:

C'était dans ce pavillon que mon oncle m'avait logé. [...] Rien n'empêchait que l'on ne se crût au temps de la Régence, et la tapisserie mythologique qui tendait les murs complétait l'illusion on ne peut mieux.

La tapisserie représentait Hercule filant aux pieds d'Omphale. [...] Omphale avait ses blanches épaules à moitié couverte par la peau du lion de Némée; sa main frêle s'appuyait sur la noueuse massue de son amant; ses beaux cheveux blond cendré avec un oeil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou, souple et onduleux comme un cou de colombe; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon, étaient chaussés de cothurnes demi-antiques, lilas tendre, avec un semis de perles. Vraiment elle était charmante ! Sa tête se rejetait en arrière d'un air de crânerie adorable; sa bouche se plissait et faisait une délicieuse petite moue; sa narine était légèrement gonflée, ses joues un peu allumées; un assassin, savamment placé, en rehaussait l'éclat d'une façon merveilleuse; il ne lui manquait qu'une petite moustache pour faire un mousquetaire accompli. [...]

Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve. [...]

La tapisserie s'agita violemment. Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet; elle vint à mon lit en ayant soin de se tourner du côté de l'endroit. Je crois qu'il n'est pas nécessaire de raconter ma stupéfaction. [...]

– Je suis la marquise de T***. Quelque temps après mon mariage le marquis fit exécuter cette tapisserie pour mon appartement, et m’y fit représenter sous le costume d’Omphale; lui-même y figure sous les traits d’Hercule. C’est une singulière idée qu’il a eue là; car, Dieu le sait, personne au monde ne ressemblait moins à Hercule que le pauvre marquis. Il y a bien longtemps que cette chambre n’a été habitée. Moi, qui aime naturellement la compagnie, je m’ennuyais à périr, et j’en avais la migraine. Etre avec mon mari, c’est être seule. Tu es venu, cela m’a réjouie; cette chambre morte s’est ranimée, j’ai eu à m’occuper de quelqu’un. [...] La conversation en était là, lorsqu’un bruit de clef se fit entendre dans la serrure²⁴.

On rapprochera ce récit fantastique de l’anecdote de Montesquiou qu’il tient de son père et qui suit la description de portraits du maréchal de Montesquiou et de sa première femme:

Ces deux chefs-d’œuvre, tous deux en buste, sont de Largillière.

Lui, c’est vraiment le dieu Mars, en cuirasse, avec sous le menton, le large papillon de taffetas rouge, à la mode d’alors. Au-dessus de la bouche calme, à la lèvre inférieure assez voluptueuse, les deux touches de moustache, pareille à un plus petit sourcil, le nez ferme, et les yeux de forte sérénité qui se communique et rassure, pour s’être posés sur les dangers, et n’en avoir contracté qu’une audace fière. Et la grande chevelure artificielle, qui s’éploie autour de ce visage olympien, l’enveloppe comme de la fumée d’une mousquetade.

Elle, Jeanne de Peaudeloup, c’est une de ces «pires» dont l’Éternel féminin fournissait déjà des types, même avant que la classification en eût été inventée; mais c’est, d’abord, une enfant. Pour cela, Mars a dû l’aimer.

C’est encore, et surtout, un ‘minois’ qui fait effort pour jouer au masque: de jolis petits yeux riants, assez futés; une lèvre supérieure un peu proéminente, un nez, dont j’ose à peine dire que d’être ‘en trompette’ ne le rendait pas déplaisant pour un militaire. La chair est fraîche et blanche. Quatre accroche-cœurs frontaux sont comme des virgules d’amour. Dans la coiffure haute et floue, se piquent trois étoiles de cette fleur d’oranger qui plaisait alors aux peintres²⁵ [...].

Un successeur plus ou moins immédiat, de Pierre de Montesquiou, dans ce château suburbain, certain temps après la disparition de cet hôte illustre, prenait plaisir à regarder, en ouvrant les paupières, chaque ma-

²⁴ THÉOPHILE GAUTIER, *Omphale, histoire rococo, La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981 (Coll. «Folio»), pp. 62-69.

²⁵ Ivi, pp. 100-101.

tin, le portrait de la noble demoiselle d'Hiéville, demeuré encastré dans une boiserie, en face du chevet. Aussi le dormeur put-il se tenir pour le dormeur éveillé, quand un beau jour, au réveil, au lieu de cette figure un peu anguleuse, corsetée de brocart, qui lui souhaitait d'ordinaire le bonjour, en lui présentant une poire, il vit lui sourire un minois piquant, au front orné de quatre accroche-cœurs, pareils à des virgules d'amour, au-dessus desquels s'étoilaient trois fleurs d'oranger, dans une chevelure bouclée.

Notre homme se frotta les yeux, croyant rêver, un peu terrifié, certainement enchanté. Quand la stupeur, qui le clouait au lit, eut fait place à une curiosité aiguë, il se leva, et s'aperçut que le phénomène était naturel. Le premier tableau avait glissé dans une rainure, pour faire place à l'autre, demeuré dessous, et qui voulait revoir la lumière.

N'est-ce pas étonnant, et assez mystérieux? Le veuf remarié n'avait pas voulu détruire ce joli portrait, ni peut-être le chasser de son cœur; il avait recouvert l'image de la trépassée avec l'effigie de la vivante, la dame de la fleur odorante, avec celle du fruit parfumé.

Peut-être bien la petite morte, respectueuse du bonheur qui lui survivait, n'avait pas non plus, elle, voulu le troubler, et s'était résignée à faire son purgatoire, sous cette forme singulière, de voir interposer entre soi et le jour, sa rivale, sa remplaçante. Mais quand les autres l'avaient rejointe, qu'il ne s'agissait plus que d'étonner dans son lit, un successeur inoffensif, elle avait fait jouer le déclic, et s'en était donné de reparaitre, pour faire miroiter, encore une fois, aux rayons du soleil, sa garniture en point de Venise, et ses bijoux de convention, qui n'avaient peut-être jamais existé que dans l'écrin de Largillière²⁶.

Montesquiou nous offre une vision attachante et inédite de l'enfance de Gautier, privilégiant une histoire littéraire plus confidentielle. Ces fragments de correspondance mettent en lumière l'importance du milieu familial, l'atmosphère intellectuelle et certaines circonstances heureuses favorisant l'éclosion d'un génie (l'influence d'un ami de la famille), entre mythe romantique mais aussi considérations psychologiques et sociologiques associées à la naissance d'une vocation: «soyez grand peintre, grand poète et grand orateur»²⁷. Dans l'écriture des mémoires, parler des autres revient à parler de soi de manière indirecte et voilée, comme le suggère le rapprochement de textes proposés, soulignant une possible filiation, une parenté d'inspiration, même si elles ne concernent que la prose (romanesque et fantastique).

²⁶ Ivi, pp. 102-103.

²⁷ Ivi, p. 117.

Le texte est moins le reflet d'une réalité pittoresque et anecdotique qu'une construction de l'esprit. Le lecteur perplexe se demande s'il a affaire à un pastiche plus ou moins conscient ou à un hommage et à un tombeau littéraire.

LAURA GIURDANELLA

FLAUBERT, DU CAMP E LE PIRAMIDI:
TRA TESTO E FOTOTESTO

Abstract

L'ultima edizione di *Voyage en Orient* (2020), a cura di Jean-Claude Perrier, ha il merito di aver riunito i racconti di viaggio di Flaubert e Du Camp alla volta dell'Oriente, ponendoli per la prima volta l'uno di seguito all'altro. In tal modo, pur avendo il lettore l'opportunità di comparare i racconti fortemente interconnessi, l'opera tuttavia esclude il materiale fotografico (edito e inedito) che, invece, costituisce l'altro filone narrativo imprescindibile per la comprensione dei testi stessi. Si tenterà dunque di far dialogare tutti i linguaggi con cui si sono espressi gli autori-viaggiatori-protagonisti durante il viaggio, poiché testo e immagine si compenetrano e completano a vicenda, essendo entrambi modalità rappresentative della realtà esperita.

The latest edition of *Voyage en Orient* (2020), edited by Jean-Claude Perrier, has brought together Flaubert's and Du Camp's travel narratives to the East, placing them for the first time one next to the other. However, although the reader has the opportunity to compare the strongly interconnected travel stories, the work excludes the (published and unpublished) photographic material which constitutes the other essential narrative strand for understanding the texts themselves. This article will connect all the languages in which the authors-travellers-protagonists have expressed themselves during the journey, since text and image interpenetrate and complete each other, both being representative tools of experienced reality.

Introduzione

Il viaggio in Oriente, intrapreso insieme da Gustave Flaubert e Maxime Du Camp a metà del XIX secolo, è entrato di fatto nell'immaginario del viaggio di scoperta dei territori orientali, costituendo una pietra miliare tra i racconti odeporeici di tutto un secolo e della *vague orientaliste* propagatasi in tutta Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo¹.

¹ Per un approfondimento, cfr. SERGIO PIRARO-PAOLA LABADESSA, *Viaggiatori francesi nell'area dello Stretto di Messina. Per una documentazione odeporeica prima del Grand Tour*, Roma, Aracne Editrice, 2021.

A offrire l'occasione di ritornare sulle pagine dei loro racconti è la recente edizione di *Voyage en Orient*², che ha il pregio di aver riunito per la prima volta, l'uno di seguito all'altro, i contributi scaturiti dal viaggio congiunto, sino ad oggi mantenuti invece distinti e separati. Il curatore, lo scrittore e giornalista letterario Jean-Claude Perrier, fornendo una prefazione, dal titolo *Deux barbares en Orient*, e due brevi *Présentations*, intenderebbe così agevolare gli studiosi nella consultazione parallela delle due opere.

Pertanto, in questa sede, si tenterà di farle dialogare, osservando similitudini e differenze in una prospettiva che non può non includere anche il fototesto di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (e i negativi mai pubblicati), dello stesso Du Camp, e dunque un riferimento alla fotografia.

1. Galeotta fu la fotografia

Dopo un itinerario in Bretagna e nella vicina Normandia³, nel 1849 i due amici decidono di intraprendere il viaggio verso l'Oriente⁴.

Flaubert era agli albori della sua carriera, che sarebbe divenuta brillante all'indomani del viaggio nel Mediterraneo, quando vedranno la luce le edizioni definitive di *Madame Bovary* (1857), *Salammô* (1862) e *L'Éducation sentimentale* (1864-1869), quest'ultima arricchita da note esotiche orientali⁵. Il *récit de voyage*, composto durante il viaggio, sarà rimaneggiato nell'autunno 1851 e, incompiuto, sarà pubblicato postumo nel 1881 con il titolo *Voyage en Orient*⁶. Da questa

² GUSTAVE FLAUBERT-MAXIME DU CAMP, *Voyage en Orient*, préface de Jean-Claude Perrier, Paris, Flammarion, 2020, pp. 818.

³ MAXIME DU CAMP, *En Bretagne*, in *Souvenirs littéraires*, Paris, Librairie Hachette, 1906, pp. 243-268.

⁴ Non entriamo nel merito delle ragioni che hanno condotto alla partenza e si rimanda, a tal riguardo, alla fonte primaria di ID., *En Bretagne*, in *Souvenirs littéraires*, cit., p. 300 e anche a GIOVANNI BONACCORSO, *Introduzione*, in MAXIME DU CAMP, *Voyage en Orient (1849-1851)*, a cura di Giovanni Bonaccorso, Messina, Peloritana Editrice, 1972, p. XXI.

⁵ All'altezza di queste opere, Flaubert ha anche effettuato un altro viaggio, questa volta in Algeria e Tunisia, ed esattamente nel 1859.

⁶ Tra le ultime edizioni si citano: GUSTAVE FLAUBERT, *Voyage en Orient*, edizione integrale dei manoscritti a cura di Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991 e ID., *Voyage en Orient de Flaubert*, a cura di Claudine Gothot-Mersch e con la collaborazione di Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard, 2006.

prima edizione fu scartato il racconto *Au bord de la Cange*, che sarà successivamente dato ai tipi di Ferroud nel 1904, corredato da illustrazioni di Robaudi e acqueforti di Chessa⁷, e reintegrato solo nell'edizione del 1925⁸.

Quanto a Du Camp, come ricorda Perrier, è un «*orientaliste*», secondo la visione e i criteri del *Dictionnaire des Idées Reçues* flaubertiano⁹, per i suoi due viaggi in Oriente: il primo, un Grand Tour in Turchia e in Algeria (1844-1845), da cui è scaturito il suo primo racconto *Souvenirs et paysages d'Orient: Smyrne, Magnésie, Ephèse, Constantinople* (1848), illustrato da 125 tavole; il secondo, di diciotto mesi, con l'amico Flaubert dal 1849 al 1851. Quest'ultimo viaggio si è rivelato fecondo per la realizzazione di diverse opere: prima fra tutte *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, pubblicata nel 1852 e considerata la prima grande raccolta di fotografie con soggetto orientale; poi *Le Nil*, apparso a puntate dal 1853 al 1854 sulla «*Revue de Paris*» di cui era fondatore; e infine *Souvenirs littéraires* del 1882, che accoglie, a differenza delle altre opere, un punto di vista strettamente personale sul viaggio. Innegabile l'influsso orientalista anche nei due romanzi successivi, *Le Livre posthume. Mémoires d'un suicidé* (1853) e *Rëis-Ibrahim* (1854).

Entrambi rientreranno in patria, dunque, non solo con appunti e diari di viaggio, ma anche e soprattutto con le prime fotografie dei monumenti più importanti delle antiche civiltà orientali, realizzate da Du Camp.

Prima di lui, nel 1802, il primo imponente tentativo di *mise en image* dell'Egitto si deve a Denon¹⁰, il quale diede avvio a una missione di "trascrizione" e "illustrazione" che si concretizzò in uno dei più

⁷ ID., *Au bord de la Cange*, con illustrazioni di A. Th. Robaudi e acqueforti di C. Chessa, Paris, F. Ferroud, 1904.

⁸ ID., *Voyage en Orient (1849-1851)*, in *Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert. Édition du centenaire*, Paris, Librairie de France, 1925.

⁹ MARIE THÉRÈSE JACQUET, *Les mots de l'absence ou du "Dictionnaire des Idées Reçues de Flaubert"*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1987, pp. 214-215.

¹⁰ DOMINIQUE VIVANT DENON, *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte: pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, P. Didot, 1802, 2 tomi. Inoltre, si segnalano non solo la digitalizzazione dell'opera a cura della Bibliothèque Nationale de France <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787505v.texteImage>>, ma anche il progetto digitale e interattivo in DVD, realizzato da S.A. Brunet per il Centre de Conservation du Livre di Arles e pubblicato nella collana *Les grandes expéditions scientifiques du 19^e siècle*, curata da J.-Y. Empereur, Le Mans, Éditions Harpocrate, 2007.

celebri *carnet de voyage* della letteratura odeporica orientalista¹¹. Certamente, questo fu il preludio di *Description de l'Égypte*¹², realizzata da scienziati, artisti e letterati che erano stati incaricati dallo stesso Napoleone, a nome dell'*Institut d'Égypte*, di svolgere ricerche scientifiche sulla storia millenaria del Paese e realizzare un'opera colossale che potesse dar lustro alle terre occupate dalle legioni francesi. L'opera, pubblicata dal 1809 al 1828, conteneva più di 900 tavole e oltre 3000 disegni, corredati da didascalie puntuali, e costituì la prima autentica enciclopedia sulla storia, l'arte e la cultura egizia¹³, nonché il primo passo per la nascente disciplina dell'egittologia.

In seguito a questi due primi successi, tutta una serie di viaggiatori, ora pittori *orientalistes* (Fromentin, Gérôme, Werner, Dauzats, Bouchard, Spitzberg, Müller)¹⁴, continuò a rappresentare l'Egitto, non solo nella sua veste faraonica, ma anche in una prospettiva storico-artistica oramai moderna, e con un linguaggio espressivo differente. Tuttavia, secondo il parere di Vatin:

les orientalistes en premier lieu, qui se sont arrêtés aux charmes de l'exotisme, et qui n'ont pu souvent résister aux scènes à faire, se sont livrés en atelier à des compositions un peu léchées, un peu figées, où se perdaient la vivacité de l'esquisse prise sur le vif ou la fraîcheur des couleurs naturelles¹⁵.

Proprio in risposta al desiderio di non tralasciare alcun dettaglio delle proprie esplorazioni, Du Camp si accosta alla nuova 'tecnica' della fotografia¹⁶, in cui la realtà si lascia ormai rappresentare da sé,

¹¹ JEAN-CLAUDE VATIN, *L'Égypte dans l'iconographie et la bande dessinée*, in *Image d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, a cura di Jean-Claude Vatin, Il Cairo, CÉ-DEJ, 1992, pp. 15-40.

¹² *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie impériale, 1809-1828. Anche in questo caso, è utile menzionare l'edizione digitale e interattiva in DVD: *Description de l'Égypte*, Le Mans, Éditions Harpocrate, 2006.

¹³ JEAN-CLAUDE VATIN, *L'Égypte dans l'iconographie et la bande dessinée*, in *Image d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, cit., pp. 15-40.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ È ancora presto per definirla 'arte': occorrerà attendere il 1859 quando, nella terza esposizione della *Société française de photographie*, questa ottiene che la fotografia sia definitivamente accolta nello stesso padiglione del *Salon des beaux-arts*, e non nel *Pavillon de l'Industrie* come era accaduto invece nel 1855 per l'*Exposition universelle* di Parigi. Cfr. PAUL-LOUIS ROUBERT, *1859, exposer la photographie*, in *La tentation de l'art / Voici*

sostituendosi in qualche sorta all'artista¹⁷. Con queste parole, egli si confessa in *Souvenirs littéraires*:

Dans mes précédents voyages, j'avais remarqué que je perdais un temps précieux à dessiner les monuments ou les points de vue dont je voulais garder le souvenir: je dessinais lentement et d'une façon peu correcte; en outre, les notes que je prenais pour décrire un édifice, soit un paysage, me semblaient confuses lorsque je les relisais à distance, et j'avais compris qu'il me fallait un instrument de précision pour rapporter des images qui me permettraient des reconstitutions exactes¹⁸.

Come sostiene Albertazzi, «la foto di viaggio diviene da subito un modo per documentare il passato nel presente»¹⁹, per «isolare un istante, strapparli alla continuità temporale, al susseguirsi di altri istanti che rischiano di soffocarlo e consegnarlo all'oblio»²⁰. Non a caso, l'intento documentarista è fondativo della nascita della fotografia stessa²¹. Non è superfluo ricordare che Du Camp si preparava da lungo tempo²², documentandosi e leggendo i racconti di viaggio di chi lo aveva preceduto (Volnay, Lamartine, Chateaubriand, Nerval, Gautier)²³. Ma non solo in campo letterario. Du Camp è disposto alle fatiche che la fotografia comporta, se si pensa alle attrezzature dell'epoca, tanto più ingombranti considerato l'itinerario avventuroso che avrebbe affrontato: «*apprendre la photographie, c'est peu de chose; mais transporter l'outillage à dos de mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'était un problème difficile*»²⁴. Difatti, pensando al viaggio in Oriente, egli continuerà nel suo racconto autobiografico:

J'allais parcourir l'Égypte, la Nubie, la Palestine, la Syrie, l'Arménie, la Perse et bien d'autres pays, où les civilisations, en se succédant, ont

venir le nouveau photographe / Paradoxe du moderne, «Études photographiques», n. 8, novembre 2000.

¹⁷ GEOFFREY BATCHEN, *Un ardente desiderio. Alle origini della fotografia*, Milano, Johan & Levi, 2014, p. 77.

¹⁸ MAXIME DU CAMP, *La Tentation de saint Antoine*, in *Souvenirs littéraires*, cit., pp. 309-310.

¹⁹ SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 16.

²⁰ Ivi, p. 83.

²¹ Ivi, p. 15.

²² ELIZABETH ANNE MCCAULEY, *The Photographic Adventure of Maxime Du Camp*, Austin, «The Library chronicle of the University of Texas at Austin», I, n. 19, 1982, p. 22.

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ MAXIME DU CAMP, *La Tentation de saint Antoine*, in *Souvenirs littéraires*, cit., p. 310.

laissé des traces; je voulus me mettre en état de recueillir le plus de documents possible; j'entrai donc en apprentissage chez un photographe et je me mis à manipuler les produits chimiques²⁵.

Sebbene non preciserà esplicitamente il nome²⁶, Du Camp va a bussare alla porta dell'amico Gustave Le Gray, pittore, fotografo e chimico, inventore nel 1848 del processo negativo su carta cerata – ideale per la fotografia di viaggio²⁷ –. E lo stesso apprendista è consapevole dei progressi tecnici e chimici a cui era giunto il suo maestro:

Nous en étions encore au procédé du papier humide, procédé long, méticuleux, qui exigeait une grande adresse de main et plus de quarante minutes pour mener une épreuve négative à résultat complet. Quelle que fût la force des produits chimiques et de l'objectif employés, il fallait au moins deux minutes de pose pour obtenir une image, même dans les conditions de lumière les plus favorables. Si lent que fût ce procédé, il constituait un progrès extraordinaire sur la plaque daguerrienne, qui présentait les objets en sens inverse, que les «luisants» métalliques empêchaient souvent de distinguer²⁸.

Dopo il periodo di formazione, Du Camp mette a disposizione le sue competenze a beneficio dell'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, grazie alla quale riceve il patrocinio del *Ministère de l'Instruction publique* per una missione archeologica ufficiale che gli avrebbe facilitato l'accesso nei Paesi orientali²⁹. Mentre per Flaubert, riesce a ottenere una missione dal *Ministère de l'Agriculture et du Commerce*³⁰.

Il risultato finale di Du Camp, considerato dai posteri il «primo letterato fotografo»³¹, sarà contenuto anzitutto nel volume *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, pubblicato solo un anno dopo il rientro in Francia, la cui fama risiede nell'aver catturato per la prima volta nella storia scorci d'Oriente mediante inediti «*dessins photographiques*» scattati lungo tutto il percorso.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ ELIZABETH ANNE MCCAULEY, *The Photographic Adventure of Maxime Du Camp*, cit., p. 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ MAXIME DU CAMP, *La Tentation de saint Antoine*, in *Souvenirs littéraires*, cit., p. 310.

²⁹ ELIZABETH ANNE MCCAULEY, *The Photographic Adventure of Maxime Du Camp*, cit., pp. 22-23.

³⁰ MAXIME DU CAMP, *La Tentation de saint Antoine*, in *Souvenirs littéraires*, cit., p. 320.

³¹ SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 20.

Sin dall'arrivo ad Alessandria, il 15 novembre 1849³², Du Camp sfodera la sua apparecchiatura fotografica, come dimostrano non tanto le tavole di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, quanto i negativi non sviluppati e catalogati presso la Bibliothèque de l'Institut che si rivelano uno scrigno ancor più prezioso per la grande quantità e varietà di scatti prodotti³³. Dal canto suo, Flaubert molto spesso sembrerebbe subire la passione dell'amico, stando almeno ad alcuni passaggi del suo diario personale³⁴, mentre altre volte «*le pied photographique de Maxime*»³⁵ si rivelerà per lui uno stimolo proficuo. Ma si avrà l'occasione di ritornare su questo aspetto.

Basti intanto dire che, se il rapporto tra Flaubert, da un lato, la pratica, i gesti, le scenografie e i tempi di posa fotografici, dall'altro, è stato ricostruito da uno studio di Sicard³⁶, ciò che richiede attenzione è ora il confronto tra i testi *Voyage en Orient*³⁷ e *Le Nil*³⁸. È evidente, tra l'altro, che l'edizione di Perrier del 2020, per quanto abbia il merito di aver riunito i due racconti di viaggio fortemente interconnessi, esclude tuttavia il materiale fotografico che, invece, costituisce l'altro filone narrativo imprescindibile per la comprensione dei testi. Si tratta del fototesto di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, ma anche dei negativi non editi che si rivelano a tratti fecondi nello *storytelling* del viaggio, come del resto si mostrerà nell'analisi che segue, in cui dialoghe-

³² E non il 15 dicembre, come scrive Perrier nella sua introduzione all'opera. Cfr. JEAN-CLAUDE PERRIER, *Présentation*, in GUSTAVE FLAUBERT-MAXIME DU CAMP, *Voyage en Orient*, cit., p. 530.

³³ Risultano ben 6 fotografie scattate ad Alessandria, invece omesse nell'opera del 1852. Cfr. MAXIME DU CAMP, *Négatifs de photographies de Nubie, Palestine, Syrie, de Basse Égypte et Haute Égypte*, conservati tra i *Manuscrits de l'Institut de France* e consultabili in versione digitalizzata sul sito della Biblioteca dell'Institut de France: <https://minerva.bibliotheque-institutdefrance.fr/viewer/1523/?return=1&css-name=include&heigh_top=50&offset=4#page=1&viewer=picture&o=info&n=0&q=> (consultato il 3 aprile 2022).

³⁴ Cfr. lettera alla madre da Tebe del 3 maggio 1850: «[...] je n'ai rien de nouveau à te dire si ce n'est que j'ai les doigts noircis de nitrate d'argent pour avoir aidé mon associé, hier, à Herment, dans ses travaux photographiques», in GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, Parigi, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, vol. I, p. 618.

³⁵ GUSTAVE FLAUBERT, *Voyage en Orient*, in GUSTAVE FLAUBERT-MAXIME DU CAMP, *Voyage en Orient*, cit., p. 54 (d'ora in poi: VO20).

³⁶ MONIQUE SICAR, *Gestes et images du voyage en Orient*, in *Flaubert et les arts visuels*, «Les pouvoirs de l'image», I, n. 11, 2014.

³⁷ VO20, pp. 13-526.

³⁸ MAXIME DU CAMP, *Le Nil. Égypte et Nubie*, in *ivi*, pp. 527-815 (nell'apparato delle note comparirà d'ora in poi LN20).

ranno tutti i linguaggi con cui si sono espressi gli autori-viaggiatori-protagonisti, poiché testo e immagine si compenetrano e completano a vicenda, essendo entrambi rappresentazioni della realtà esperita.

2. Testi e fototesti: le diverse prospettive sulle piramidi di Giza

I rimandi tra le opere testuali e visuali acquisiscono toni emblematici nelle pagine in cui Du Camp e Flaubert descrivono la loro visita alle piramidi di Giza³⁹.

Maintenant, <i>cher Théophile</i> , [...] nous irons ensemble visiter les pyramides et regarder ce sphinx qui n'a point encore dit le mot de son énigme. <i>J'</i> avais, dès le matin, fait partir mon domestique avec le bagage et quel- ques provisions; <i>je</i> me mis en mar- che vers <i>midi</i> ⁴⁰ .	LES PYRAMIDES. - SAKKARAH. - MEM- PHIS Départ. - Vendredi, partis à <i>midi</i> pour les Pyramides. <i>Maxime</i> est monté sur un cheval blanc qui encense, Sasseti sur un pe- tit cheval blanc, moi sur un cheval bai, <i>Joseph</i> sur un âne ⁴¹ .
--	--

Con queste parole i due autori iniziano il loro *récit* di uno dei momenti chiave dell'intero itinerario.

Già questo *incipit* offre l'occasione di poter presentare alcuni tratti specifici delle due opere. Quanto al "gioco delle parti", il testo di Du Camp è dedicato all'amico Théophile Gautier e tutto l'impianto narrativo è pervaso da una dialogicità costante: il protagonista si esprime sempre alla prima persona singolare e, quand'anche utilizzi la prima plurale, non lo fa mai in riferimento all'amico *in praesentia*, ma piuttosto all'amico dedicatario.

Com'è noto, Flaubert non comparirà in alcun luogo del *Nil*. Per contro, questi non mancherà di menzionare per nome i suoi *compagnons de route*, indicandone minuziosamente azioni e dettagli del loro agire. In questo caso, come in altri lungo il corso dell'opera, «Maxime» è il primo soggetto a essere messo a fuoco dalla lente dell'attento osservatore.

Proseguendo nel racconto dell'esplorazione alle piramidi, si legge:

³⁹ D'ora in poi i testi sono citati nell'ordine di pubblicazione: *Le Nil* (1853-1854) e *Voyage en Orient* (1881, postumo).

⁴⁰ LN20, p. 591. I corsivi sono nostri, tranne quando diversamente specificato, ed evidenziano i fenomeni testuali su cui si focalizza il commento.

⁴¹ VO20, p. 56.

Je traversai le Nil au vieux Kaire, près de l'île de Rodah toute fourmillante de verdure diverse, et j'abordai à Gizeh à quelque distance du village d'Embabeih où les mameluks furent si rudement culbutés par notre infanterie française. Sur le rivage s'amoncelaient des tas de blé, de doura, de riz, vers lesquels s'abattaient des bandes d'oiseaux pillards. Des ibis blancs et des cigognes se promènent gravement à côté des buffles entravés dans les champs. L'herbe verte pousse partout, dans les plaines et sous les palmiers qui abritent les dômes blanchis de quelques cheiks vénérés. En passant près d'un village de boue et de paille, des Bédouins m'entourent et me proposent de me guider parmi les tombeaux qui avoisinent les Pyramides. Ils aident mon cheval et mes hommes à traverser les mares fangeuses qui coupent la route⁴².

Nous passons devant les jardins de Soliman-Pacha. – Ile de Rhoda. – Nous passons le Nil en barque pendant qu'on est occupé à faire embarquer les bêtes, un mort nous croise, porté dans sa bière, à bras. – Vigousse de nos rameurs qui chantent, ils se penchent en avant et se renversent en arrière en criant crânement. La voile est très enflée, nous filons vite. Gizeh: Maison en terre comme à Latfèh, bois de palmiers. [...]

Maintenant s'étend devant nous une immense prairie très verte, avec des carrés de terre noire, places récemment labourées et les dernières abandonnées par l'inondation, qui se détachent comme de l'encre de Chine sur le vert uni. Je pense à l'invocation à Isis «Salut, salut, terre noire d'Égypte.» La terre en Égypte est noire. Des buffles broutent; de temps à autre, un ruisseau boueux, sans eau, où nos chevaux enfoncent dans la vase jusqu'au genou, bientôt nous traversons de grandes flaques d'eau ou des ruisseaux⁴³.

Curioso e appassionato della storia millenaria egizia, Du Camp indugia spesso in sequenze narrative di taglio storico, come in questo caso a proposito del villaggio vicino Giza, abitato dai mamelucchi. Quanto a Flaubert, nell'incedere verso le piramidi, osserva e registra invece le azioni, i canti e i movimenti dei rematori. Se è vero che entrambi sono rapiti dalla vastità delle distese verdi, da cui spiccano i caratteristici palmeti, è altrettanto innegabile come la scrittura renda diversamente ciò che l'occhio umano dell'uno e dell'altro ha registrato: il testo di Du Camp risulta particolareggiato nelle descrizioni piuttosto neutre («*l'herbe verte pousse partout*»), mentre quello flaubertiano acquisisce toni più lirici («*maintenant s'étend devant nous une*

⁴² LN20, pp. 591-592.

⁴³ VO20, p. 56.

immense prairies très verte) con avverbi rafforzativi che enfatizzano il punto di vista del soggetto che ammira il paesaggio o con l'impiego di un linguaggio figurato, espresso tramite similitudini o, in altri luoghi del testo, introdotto dai verbi «*sembler*» e «*apparaître*».

A esemplificare l'incedere per istantanee dello sguardo di Flaubert, una frase è emblematica:

les arbres des bouquets de village [...] *semblent* dans le ciel même, car toute la perspective se trouve perpendiculaire [...]; derrière nous, quand nous nous retournons, c'est le désert, *vagues de sable violettes* c'est un *océan violet*⁴⁴.

In definitiva, anche in questa circostanza, a esser posto su carta non è tanto il paesaggio nella sua realtà oggettiva, ma piuttosto il paesaggio così come è percepito dallo sguardo (la prospettiva, difatti) che lo inquadra in maniera obiettiva, impersonale, al punto da risultare neutro. Si evidenzia inoltre la presenza di metafore e analogie.

Invece, con un'altra sensibilità sembra essere reso lo stesso scorcio da parte di Du Camp⁴⁵:

*Dans l'est, il y a de la brume; [...] Au sud, les petites pyramides de Sak-kara se dessinent [...]. Au nord, c'est une étendue infinie de terrains moitié prairies et moitié sables. A l'ouest s'allonge à perte de vue le désert libyque, mamelonné de petits monticules que le vent déplace chaque jour*⁴⁶.

Lo sguardo del fotografo è ora più lineare: da est a sud, da nord a ovest, il panorama è sezionato, fissato in frammenti e istantanee, nelle quali trovano poco spazio similitudini e metafore. Nella prima frase, tra l'altro, è possibile notare come le descrizioni si succedano in uno stile paratattico per asindeto, senza lasciare spazio a evocazioni o slanci lirici e personali.

Anche il racconto della visita all'interno della Grande Piramide sembra confermare e condensare i fenomeni testuali fin qui riscontrati:

Je visitai successivement l'intérieur des trois pyramides, en commençant par celle de Chéops. Je descendis facilement de sa plate-forme, sans danger, par la face nord-est, jusqu'à la

Intérieur de la Grande Pyramide. – Après le déjeuner nous visitons l'intérieur de la Pyramide. Elle s'ouvre du côté Nord, couloir tout uni (comme un égoût) dans lequel on des-

⁴⁴ Ivi, p. 58.

⁴⁵ LN20, pp. 594-595.

⁴⁶ *Ibidem*.

quinzième assise, où se trouve l'ouverture actuelle dont la baie, surmontée de deux larges pierres opposées à angle obtus, est entourée d'une inscription en hiéroglyphes modernes, tracée par le docteur Leipsius, qui compare modestement le roi de Prusse à Ramsès-Sésotris. On glisse d'abord dans un canal incliné qui aboutit à un autre semblable, mais ascendant; on s'y traîne, on y rampe comme on peut sur la poussière et à travers les chauves-souris qui volent par milliers dans ces étroits et obscurs couloirs. Des Bédouins vont devant et derrière, portant des bougies allumées. Ce passage est le seul qui offre quelques difficultés, et l'on arrive bientôt dans une grande salle dite Chambre du roi, dont les parois sont en granit; au milieu s'élève un énorme sarcophage sans sculptures, sans inscriptions, muet et vide. De là, en passant encore par de longs corridors, on se rend dans une salle pareille à la première, ornée comme elle d'un sarcophage, et qu'on nomme la Chambre de la reine⁴⁷.

cend; couloir qui remonte; nous glissons sur les crottes de chauves-souris. Il semble que ces couloirs aient été faits pour y laisser doucement glisser des cercueils disproportionnés. Avant la chambre du roi, corridor plus large avec de grandes rainures longitudinales dans la pierre, comme si on y avait baissé quelque herse. – *Chambre du roi*, tout granit en pierres énormes, sarcophage vide au fond. – *Chambre de la reine*, plus petite, même forme carrée communiquant probablement avec la chambre du roi⁴⁸.

Sebbene sia evidente la corrispondenza delle sequenze narrative, ovvero, la successione dei luoghi visitati, e di certi passaggi descrittivi (relativi, ad esempio, ai materiale delle pareti, alla presenza dei sarcofagi), emergono tuttavia due diverse soggettività autoriali («je» e al massimo «on» per Du Camp, «nous» et «on» per Flaubert), che pongono uno sguardo sensibilmente diverso sulla realtà che li circonda: il primo, Du Camp, si sofferma analiticamente su certi dettagli, quali la porta di ingresso della piramide o ancora il sarcofago del re; mentre il passaggio corrispondente di Flaubert – decisamente più sintetico – è filtrato, ancora una volta, dal suo modo di percepire il mondo, come lo

⁴⁷ LN20, p. 596.

⁴⁸ Ivi, p. 59. «Chambre du roi» e «Chambre de la reine» sono in corsivo anche nell'originale.

dimostra nuovamente l'impiego di similitudini. Seguirà in Du Camp una leggenda sulla nascita e la funzione d'uso delle Piramidi, sul loro stato di conservazione e sulla loro interpretazione nel tempo, assenti invece nel testo flaubertiano che non ha alcuna mira documentaria⁴⁹.

A riprova dell'interconnessione non solo dei linguaggi verbali ma anche di quelli visivi, un passaggio dell'apparato testuale di *Voyage en Orient*, da un lato, e le tracce iconografiche di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, dall'altro, forniscono elementi interessanti.

Nonostante i due testi non si richiamino direttamente, tuttavia accade che le fotografie di Du Camp trovino spesso una descrizione nel *journal* di Flaubert. A questo proposito, la scultura della Sfinge si presta come catalizzatore e punto focale degli sguardi tanto dello scrittore quanto del fotografo. È il caso della tavola 11 (fig. 1) nella sezione *Égypte moyenne* di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, raffigurante la Sfinge⁵⁰. Tale immagine sembrerebbe non essere descritta dall'autore della fotografia, ma piuttosto da Flaubert con le seguenti parole:

Sphinx. – Nous fumons une pipe par terre sur le sable en le considérant. Ses yeux semblent encore pleins de vie, le côté gauche est blanchi par les fientes d'oiseaux (la calotte de la Pyramide de Chéphren en a ainsi de grandes taches longues), il est juste tourné vers le soleil levant, sa tête est grise, oreilles fort grandes et écartées comme un nègre, son cou est usé et rétréci; devant sa poitrine un grand trou dans le sable, qui le dégage; le nez absent ajoute à la ressemblance en le faisant camard. Au reste il était certainement éthiopien; les lèvres sont épaisses. Au reste il était certainement éthiopien; les lèvres sont épaisses⁵¹.

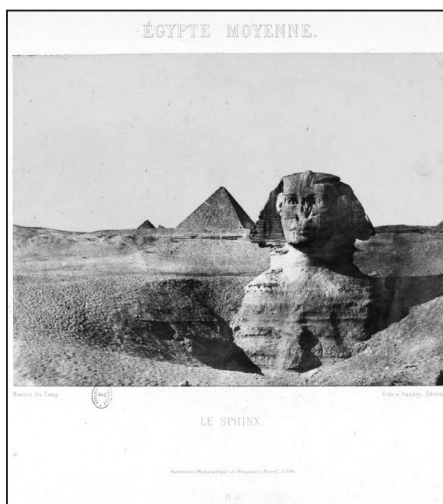


Fig. 1 - Tavola 11 di M. Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852. © Bibliothèque Nationale de France.

⁴⁹ LN20, pp. 597-602.

⁵⁰ MAXIME DU CAMP, *Égypte, Nubie, Palestine, Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 et accompagnés d'un texte explicatif*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852, p. 2.

⁵¹ VO20, p. 61.

Tuttavia, i cinque negativi non editi degli scatti di Du Camp della Sfinge testimoniano comunque un'attenzione sulla scultura che non si traduce in parole ma rimane sottoforma di immagine⁵².

Oltre a quest'ultimo caso di "intertestualità *in absentia*"⁵³, ne emerge uno, ora *in presentia*, poiché partecipano entrambi i testi verbali del *Nil* e di *Voyage en Orient* oltre agli apparati fotografici, sia editi che inediti.

Si cominci dal *Nil*, in cui Du Camp spiega l'esistenza di due tipi di tombe che circondano il complesso delle piramidi:

les uns, bâtis avec des matériaux apportés des carrières arabiques, s'élèvent à peine au milieu des sables qui les ont recouverts; les autres, de forme troglodytique, sont creusés dans les rochers qui font face à la plaine du Nil. Ces derniers ont servi longtemps de demeure aux Bédouins [...]⁵⁴.

Se a rappresentare la seconda tipologia, ovvero le tombe ipogee, ci pensano sia Flaubert («*Petites grottes au bas de la colline des Pyramides. – Elles ont l'air d'anciennes habitations de troglodytes*»)⁵⁵ che uno scatto di *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (fig. 2), per figurarsi le prime tombe occorre consultare i negativi della Collezione dell'*Institut de France* (fig. 3)⁵⁶.

È chiaro adesso quanto l'opera di Du Camp è inestricabilmente correlata a quella dell'amico Flaubert (e viceversa), ed è altrettanto interessante no-

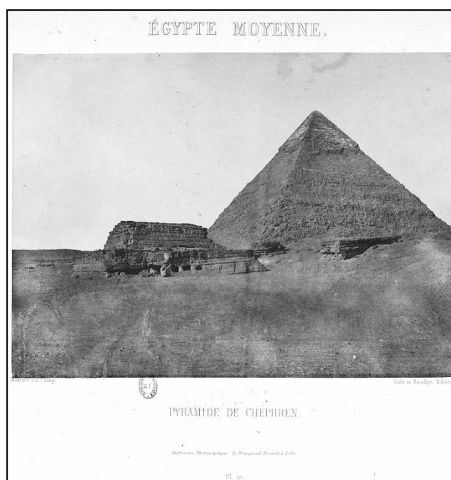


Fig. 2 - Tavola 10 di M. Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852. © Bibliothèque Nationale de France.

⁵² Cfr. MAXIME DU CAMP, *Négatifs de photographies de Nubie, Palestine, Syrie, de Basse Égypte et Haute Égypte*, cit.

⁵³ *In absentia*, per il fatto che una delle quattro fonti, in questo caso verbale, non era presente nel gioco dei richiami.

⁵⁴ LN20, p. 602.

⁵⁵ VO20, p. 61.

⁵⁶ «*Tombeaux de Pyramide de Chéops*», in MAXIME DU CAMP, *Négatifs de photographies de Nubie, Palestine, Syrie, de Basse Égypte et Haute Égypte*, cit.



Fig. 3 - Negativo 39 di M. Du Camp, *Négatifs de photographies de Nubie, Palestine, Syrie, de Basse Égypte, et Haute Égypte*, cit. © Bibliothèque Nationale de France.

tare come le prime fotografie mai apparse delle piramidi di Giza e della Sfinge siano state concepite all'interno di un progetto di letteratura illustrata. Ed è proprio questo rinvio dei linguaggi, questo dialogo tra l'arte fotografica e la letteratura che segna il sorgere del realismo in Francia.

3. Per una conclusione: fotografia e realismo

Ad alludere all'influsso della fotografia sulla letteratura era stato già Paul Valéry nel suo *Discours du centenaire de la photographie* nel 1939:

Je me borne à photographier une coïncidence. Il n'est pas du tout certain que les objets qui voisinent sur la plaque aient quelque autre rapport entre eux que ce rapprochement. Plus serait-on tenté de trouver des liens plus profonds entre le phénomène Réalisme et le phénomène Photographie, plus faut-il se garder d'exploiter ce qui peut n'être qu'une rencontre⁵⁷.

D'altro canto, Ceserani lo sentenzia chiaramente: «l'arrivo della fotografia nel mondo della modernità ha toccato sensibilità e immaginazione in modo esteso e profondo»⁵⁸. E nello specifico, il romanzo realista ottocentesco, nel vivo della scoperta della fotografia, è, secondo Albertazzi, il primo «a trasformare un certo tipo di informazione visiva, riconoscibile negli oggetti del mondo circostante»⁵⁹, probabilmente perché la fotografia lascia che sia la Natura a dipingere sé stessa⁶⁰. E

⁵⁷ PAUL VALÉRY, *Discours du centenaire de la photographie*, in «Études photographiques», n. 10, novembre 2001, p. 5. Il corsivo è ascrivibile all'originale.

⁵⁸ REMO CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 13.

⁵⁹ SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 75.

⁶⁰ Ivi, p. 13.

ancor più, ciò avviene con la fotografia di viaggio che, alla maniera di Du Camp, nasce anzitutto per il desiderio di documentazione e per mira artistica, andando a limitare il pittoresco, proprio dei paesaggi esotici dei pittori e illustratori della prima tornata in epoca napoleonica⁶¹.

Ma non solo i paesaggi e le descrizioni oggettive della realtà appaiono sulle pagine dei romanzi francesi dell'epoca, ma, come nel caso di uno dei capolavori del realismo, ovvero *Madame Bovary* di Flaubert, emergerà il ritratto del personaggio da una prospettiva interna, quasi come aveva sperimentato lo stesso autore nel suo viaggio in Egitto, durante il quale la descrizione dei luoghi avveniva esclusivamente attraverso il suo sguardo personale ma oggettivato.

Lo esprime chiaramente Auerbach in *Mimesis*, quando scrive che Flaubert «dimentica se stesso, il suo cuore gli serve soltanto a sentire quello degli altri, e quando questo è stato raggiunto [...], ecco che l'espressione compiuta, capace d'afferrare completamente l'oggetto e di giudicarlo imparzialmente, si presenta da sola»⁶². Con le parole dello stesso autore: «*Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres*»⁶³: un realismo, dunque, che è prima ancora un «atteggiamento [dell'*Esserci*] di fronte alla realtà» in uno stato di «serietà obiettiva che cerca di penetrare fino in fondo alle passioni e ai grovigli dell'esistenza umana»⁶⁴.

Del resto, come osserva Sicard, durante i mesi di viaggio in compagnia di Du Camp, Flaubert è stato a stretto contatto con le pratiche della nuova arte⁶⁵: difatti, non mancano nel testo sequenze dedicate alle sessioni fotografiche, tra cui, per citarne una, quella dedicata alla rappresentazione delle piramidi («*Dimanche. – Matinée froide passée à la photographie; je pose en haut de la Pyramide qui est à l'angle S.-E- de la grande*»)⁶⁶.

E sulla scia di Ceserani, il quale afferma che «l'accoglienza del nuovo mezzo tecnico sembra essere stata, nell'Ottocento, generalmente molto positiva», tanto da comportare un «assorbimento del linguag-

⁶¹ Ivi, p. 15.

⁶² ERICH AUERBACH, *All'hôtel de la Mole*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 261.

⁶³ GUSTAVE FLAUBERT, *Pensées*, Paris, Louis Conard, 1915, p. 58.

⁶⁴ ERICH AUERBACH, *All'hôtel de la Mole*, cit., p. 265.

⁶⁵ MONIQUE SICARD, *Gestes et images du voyage en Orient*, cit.

⁶⁶ VO20, p. 61.

gio tecnico nei sistemi metaforici dell'immaginario»⁶⁷ degli scrittori dell'epoca, – come esposto a più riprese nel paragrafo precedente –, si potrebbe quasi osare accostare «*I am a camera*» di John Van Druten con la celebre affermazione flaubertiana «*Madame Bovary, c'est moi*». L'occhio del fotografo, che si accosta alla macchina e che descrive con dovizia di dettagli ciò che vede, sembrerebbe anticipare le osservazioni di Flaubert attraverso lo sguardo di Emma Bovary che guarda alla finestra i passanti nella noia della propria esistenza.

È questa, peraltro, l'originalità del realismo flaubertiano: minuzioso nelle descrizioni esterne e interiori, pregno di introspezione in un racconto distaccato e imparziale, scevro da giudizi. Non a caso, anche nella fotografia è privilegiata la prospettiva, lo sguardo del soggetto, ma il risultato è una rappresentazione (solo in apparenza) oggettiva della realtà: tanto lo scrittore realista, quanto il fotografo descrivono "impersonalmente" lo spaccato di mondo osservato. A dirla con le parole di Adam Salomon, «la fotografia è il fotografo. [...] È più di un'arte, è il fenomeno in cui l'artista collabora con il sole»⁶⁸.

Ancor prima di Flaubert, a dire il vero, come dimostrano gli scatti, Du Camp aveva tentato un'operazione simile, anticipando probabilmente ciò che avverrà da lì a breve in letteratura ad opera del compagno di viaggio. Non a caso, una delle originalità della composizione del primo fotografo orientalista risiede difatti nell'inclusione di una figura umana, posta in relazione all'ambiente e ai monumenti immortalati sia per acribia documentaria, che per ragioni estetiche⁶⁹. In sostanza, per la prima volta nella storia della fotografia, secondo McCauley, l'essere umano è ritratto nel suo contesto a voler fornire il senso della scala, spesso delle dimensioni dell'architettura egizia⁷⁰. Se, da un lato, la monumentalità di quest'ultima è certamente preponderante, dall'altro, a nostro avviso, altrettanto centrale e simbolica è la presenza del soggetto raffigurato.

Tanto nella fotografia di Du Camp, quanto nel realismo flaubertiano, gli elementi a questo punto sembrerebbero oramai delineati: l'autore-fotografo, che osserva il mondo da una prospettiva oggettiva-

⁶⁷ REMO CESERANI, *Premessa*, in *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, cit., pp. 9-10.

⁶⁸ GISÈLE FREUND, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1974, p. 70, citato in S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 20.

⁶⁹ Cfr. ELIZABETH ANNE MCCAULEY, *The Photographic Adventure of Maxime Du Camp*, cit., pp. 38-44.

⁷⁰ Ivi, p. 43.

ta, il personaggio-soggetto fotografato, attraverso cui la realtà prende senso, e l'ambiente circostante stesso.

Un realismo, dunque, mediato, in cui l'occhio umano dell'autore e l'obiettivo fotografico giungono a scandagliare il reale attraverso il punto di vista specifico del personaggio ritratto. Pratica inedita, questa, sperimentata durante il viaggio per entrambi gli scrittori.

A questo punto non si può non concordare con Perrier, quando scrive che il viaggio in Oriente, anzitutto per Flaubert, segna la fine della giovinezza⁷¹ e, si potrebbe persino aggiungere, il germogliare di forme stilistiche che sbocceranno in tutto il loro vigore al suo rientro nei capolavori successivi.

⁷¹ JEAN-CLAUDE PERRIER, *Présentation*, in VO22, p. 16.

BARBARA DI NOI

TRA CONTRAFFAZIONE ED ESPRESSIONE:
IL LINGUAGGIO DEL CORPO
IN ENGEL E MORROCCHESI

Abstract

Lo studio tenta di delineare, sulla scorta delle teorie di Lessing, e poi nella loro parziale ripresa e variazione di Engel e Morrocchesi, l'emergere del concetto centrale di espressione; l'importanza di tale concetto – attorno al quale si coagula una vera e propria costellazione di idee affini – si delinea in una fase cruciale per la nascita del teatro borghese coincidente con il processo di emancipazione dell'individuo dai dogmi della tradizione classica e aristocratica. Nella nuova rappresentazione dell'animo umano, il gesto e il linguaggio gestuale diventa nei tre autori una vera e propria grammatica o scrittura geroglifica, in cui l'individualità non solo si esprime, ma nasce e si rivela, imprimendosi nell'animo dello spettatore.

This paper tries to show the idea of expression – first emerged in Lessing's theory and in the further elaborated by Engel and Morrocchesi – as one of the crucial concepts not only for the raise of the bourgeoisie drama (*bürgerliches Trauerspiel*), but also important for the emancipation of the individuality of human soul. The idea of expression, which all three authors set in the heart of their works, switches from the inner to the outer world, from letter to picture, thus making up the central idea of a not reproductive, not secondary idea of expression: expression is not the copy or imitation of a previous essence, but it creates the very dynamic idea of human feelings, just in the *Augenblick* of its uttering.

1. *Dalla 'Physiognomik' alla 'Fisonomia'*

Tramite le *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel¹, le *Lezioni di Declamazione* di Antonio Morrocchesi² si inscrivono nel dibattito estetico e drammaturgico di quel cruciale ultimo scorcio del Sette-

¹ JOHANN JAKOB ENGEL, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, Mylius, 1785. Una recente traduzione è uscita sotto il titolo *Lettere sulla Mimica*, a cura di Lucia Sabatano, in «Acting Archives Review». Rivista di Studi sull'attore e la recitazione, a. III, 6 (novembre 2013), nella collana «I libri di AAR».

² ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e di arte teatrale*, Roma, Cre-
mes, 1991.

cento che in Germania aveva visto, da un lato, il tentativo lessinghiano di creare un teatro nazionale con un repertorio proprio. Dall'altro il prendere corpo del progetto lavateriano concretizzatosi nei *Physiognomische Fragmente* (1777-78), che lo stesso Morrocchesi cita con grande deferenza, tanto da porre Lavater sullo stesso piano di Aristotele. Sappiamo invece quante obiezioni, perplessità e vere e proprie ostilità Lavater avesse incontrato in Germania: Lichtenberg, fautore a sua volta di un'impastazione fisiognomica, se ne era fatto beffe nelle *Silhouetten von unbekanntem meist tatlosen Schweinen*³, in cui veniva messo in parodia lo stesso metodo espositivo dello zurighese, che com'è noto si avvaleva di un ricco apparato iconografico per illustrare e catalogare le varie fisionomie umane. Solo che le immagini usate da Lichtenberg non sono volti umani, ma code di maiali. Lichtenberg sarebbe stato poi inventore, da parte sua, di quello che lui stesso chiama 'Pathognomik'⁴, dotata di ben altro dinamismo rispetto alla statica rubricazione lavateriana: la 'Pathognomik' di Lichtenberg pone in rilievo l'aspetto drammatico dell'espressione, risultando più funzionale della fisiognomica di Lavater alla dimensione drammatica e attoriale⁵.

Al di là delle polemiche suscitate fin dal suo primo sorgere, il metodo fisiognomico documentava pur sempre l'ambizione di risalire all'anima sulla scia delle fattezze corporee, e risultava pertanto un tentativo assai avanzato, nel panorama della letteratura tra fine Settecento

³ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Fragment von Schwänzen. Ein Beitrag zu den physiognomischen Fragmenten* (1783). Cfr. KARL RIHA, *Zum Fragment von den Schwänzen. Georg Christoph Lichtenbergs Beitrag zur Physiognomik-Streit*, in KARL RIHA, *Kritik, Satire, Parodie*, Opladen, Westdeutscher, 1982, pp. 27-36.

⁴ Cfr. ULRICH PORT, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, München, Fink, 2005. Su Lichtenberg e la *Pathognomik* in particolare pp. 77-79. Ma anche la parte introduttiva del libro di PORT (pp. 9-11) merita interesse, in quanto traccia una linea evolutiva che va dalla teoria del tragico della seconda metà del '700, con particolare attenzione al dibattito Klassik/Romantik, fino alla Pathosformel di Warburg, ovviamente passando per Nietzsche. Già FRIEDRICH SCHLEGEL, infatti, nella sua *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804) poneva al centro della tragedia non già l'azione, la fabula o il mito, bensì il *pathos*, definendolo come la «höchste Intensität und Kraft der Leidenschaft» (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg von Ernst Behler, XI 78).

⁵ JOHANN CASPAR LAVATER, G.C. LICHTENBERG, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*, a cura di Giovanni Gurisatti, Padova, Il poligrafo, 1991. Sulla Fisiognomica si vedano inoltre gli studi a cura di Elena Agazzi e Manfred Beller, *Evidenza e ambiguità della fisionomia umana: studi sul XVIII e XIX sec.*, Viareggio, Baroni, 1998.

e primi decenni dell'Ottocento, di attuare una sistematica catalogazione della vastissima varietà dell'umano e poteva pertanto rivelarsi utile anche in campo drammaturgia, soprattutto per quanto riguardava la spinosa questione dei ruoli. Il che poteva risultare di estremo interesse dalla prospettiva di chi, come Engel prima, e Morrocchesi poi, scrivesse precipuamente avendo di mira il teatro, i generi teatrali, i ruoli e coloro che dovevano incarnarli: gli attori. È appunto il canale stabilito nei *Physiognomische Fragmente* tra moti interiori ed estrinsecazione gestuale, che troverà sia il plauso di Engel che, a distanza di quattro decenni, di Morrocchesi. Il ricorso all'apparato iconografico rientrava inoltre in quell'attenzione alla molteplicità dei media espressivi, che caratterizza – con la 'Magische Laterne', la 'Spiegelreflexkamera', e le stesse *silhouettes*⁶, introdotte in Francia e rapidamente diffuse nella Germania dell'età di Goethe – tutta l'età di passaggio tra Illuminismo e Romanticismo; quest'ultimo farà degli strumenti ottici e della 'Perspektive' ben più che un semplice elemento della tecnica narrativa, bensì il medium stesso dell'essenza romantica, intesa come infinita traduzione e traslitterazione di un assoluto altrimenti inafferrabile, una vera e propria metafora della riflessione infinita.

Per quanto riguarda le *silhouettes*, esisteva anche un macchinario che ne permetteva la semplice realizzazione, e che si può considerare antenato della fotografia; questo dispositivo proiettava l'ombra della persona da ritrarre su di uno schermo bianco, e ha il suo prototipo nel *Physionotrace*, costruito verso la fine del Settecento (1783-84) da un violoncellista della corte di Versailles, Gilles Louis Chrétien. Tutti questi dispositivi della visione, antenati della fotografia e, più alla lontana, del cinema, costituiscono una sorta di interfaccia tra la fissità dell'immagine e la mobilità del corpo fattoriale. Inoltre rendono visibile con grande plasticità la problematica dell'espressione, intesa come dialettica tra linea di contorno e sfondo inarticolato, in cui il profilo individuale – l'attore ma anche il carattere – risulta immerso e dal quale, come una silhouette o una figurina ritagliata, doveva distaccarsi. La superficie su cui si staglia la silhouette, inoltre, evoca il grande sfondo inarticolato dello *Ausdrucksloses*, del privo di espressione, e rinvia al gioco mimico della pantomima, che fa anch'essa a meno delle parole. Ed è un dato di fatto che proprio i primi anni del sec. XX, segnati dalla *Sprachsepsis*, avrebbero visto un revival, sebbene sottotrac-

⁶ LUISA BERTOLINI, *Code e silhouette. Lichtenberg versus Lavater*, in «Fillide», XX, aprile 2020, pp. 1-9.

cia, tanto della pantomima che dello *Schattenspiel*⁷. Esattamente il recupero epigonale della pantomima e dello *Schattenspiel* in un autore interpreti come pochi altri della tematica che va sotto il nome di ‘disperazione linguistica’, ci fa capire come la tematica dell’espressione corporea costituisca una specie di interfaccia tra linguaggio convenzionale e la sfera ineffabile dei sentimenti, ma anche tra ciò che è convenzionale, e dunque legato all’arbitrio e al divenire storico, alla cultura e alla tradizione, e la sfera non codificabile del soma. Il gesto, che pure necessita del sostrato corporeo, non è riducibile a quel sostrato. Nella gestualità, solo apparentemente naturale e non convenzionale, si ripropone il dualismo di ‘espressione’ e ‘convenzione’ alla base dell’allegoria. Nonché l’intreccio delle due categorie di Natura e Storia, che si manifesterà nel romanticismo – con ripresa della riscoperta rinascimentale della scrittura sacra – nell’idea di una *Hieroglyphenschrift* quale interfaccia tra cifra scritturale e immagine, un vero e proprio sistema di ideogrammi inscritto nel corpo⁸. L’idea di quest’intreccio di *physis* e codificazione convenzionale si affaccia, ancor prima che nelle teorie linguistiche del primo romanticismo, nella riflessione intorno all’arte scenica e alla *performance* attoriale.

Tanto in Engel quanto, successivamente, in Morrocchesi, l’apparato iconografico stabiliva un raccordo assai solido tra il vero e proprio trattato teorico e la prassi del palcoscenico, inteso come sintesi e riproposizione mimetica del cosmo. Proprio queste silhouette, che presentano un’innegabile somiglianza con le illustrazioni dei due trattatisti, tendevano a sostituire l’osservazione diretta, soprattutto in Lavater, inserendosi come diaframmi o schemi astratti tra la realtà empirica e l’occhio dell’osservatore. Risultano pertanto profondamente funzionali all’intento della fisionomica, di costruire un diagramma astratto della realtà, un sistema di tipi in grado di sussumere tutta l’infinità realtà dell’accidentale mondo dei fenomeni. Nell’ambito della

⁷ Si pensi a Hofmannsthal, *Der Schüler*, la pantomima del 1901, che come sottolinea giustamente Gotthard Wunberg riassume tutto quanto l’autore aveva scritto e concepito tra il 1890 e il 1900 in lirica, dramma e prosa. Come la fisionomica tardo settecentesca aveva reagito, con Lavater, al freddo determinismo scientifico, così la pantomima dei primi del ’900 sondava nuove forme espressive per uscire dalla *Stillosigkeit* del Naturalismo (GOTTHART WUNBERG, *Der frühe Hofmannsthal, Schizophrenie und dichterische Struktur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965, pp. 92-105).

⁸ MAXIMILIAN BERGENGRUEN, *Signatur, Hieroglyphen, Wechselrepräsentation. Zur Metaphysik der Schrift in Novalis Lehrlingen*, in «Athenäum - Jahrbuch für Romantik» XIV, 2004, pp. 49-68.

trattativa tra Sette e Ottocento le figurine rinviavano, a un livello più profondo, alla problematica della figura, dell'Io, proprio in una fase cruciale in cui l'individuo borghese, dapprima in Inghilterra e poi in Francia e Germania, si stava emancipando dall'aristocrazia sia come soggetto economico che come artista; mentre parallelamente il teatro, e la tragedia in primis, si avviava con Lessing a diventare intrattenimento secolarizzato, distaccato dalla funzione rituale e dal mito. È in questa fase così importante della *Verbürgerlichung* delle forme artistiche, che la categoria della *Einfühlung* assume, insieme a quella dell'espressione (*Ausdruck*), un significato rilevante, e finisce per assorbire in sé e sostituire il tradizionale concetto di imitazione.

Prima di passare a considerare quella che è la referenza più immediata per le lezioni di recitazione di Morrocchesi, occorrerà pertanto concentrarsi sul metodo di inserire nella trattazione un apparato iconografico come sua parte integrante: la relazione dinamica ed esemplificativa tra scrittura e immagine si riallaccia a quella corrispondenza tra corpo e moti dell'anima – affezioni, o passioni – intorno alla quale ruotano le *Lezioni di Drammaturgia* di Morrocchesi. In parte debitrice di Engel, si rifanno per suo tramite, oltre che alla *Drammaturgia d'Amburgo*, anche ad altri scritti lessinghiani. Primo fra tutti il frammento sulla pantomima, cui fa cenno lo stesso Engel nelle *Ideen*. Ancora un altro scritto importante di Lessing, citato anch'esso da Engel, è quello dedicato a Sainte Aubine. Il frammento *Von den Pantomimen der Alten* risale agli anni degli studi universitari a Göttingen⁹. Nella *Drammaturgia* Lessing sembrava incline a distinguere tra pantomima e mimica, considerando superiore quest'ultima: il gesto con cui l'attore accompagna la parola non dovrà mai cadere nella convenzione stereotipa. Proprio la marginalizzazione della pantomima viene a iscriversi in quella ricerca di un tono medio funzionale al *bürgerliches Trauerspiel*. Da qui prende le mosse la lessinghiana rivalutazione del comico, inteso appunto come ricerca di una *medietas* borghese che, se da un lato poteva favorire il processo di immedesimazione da parte del pubblico, doveva d'altro canto necessariamente espungere gli estremi di una comicità sguaiata e fine a se stessa e del pathos su-

⁹ *Von den Pantomimen der Alten* è datato da Muncker al 1749-50. Egli ha dimostrato che lo scritto si basa in larga misura sul *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum* di Calliaco, che era stato ripubblicato nel 1716-19. GOTTFRIED EPHRAIM LESSING, *8. Abhandlung von den Pantomimen der Alten*, Teil 22, hrsg von Karl Lachmann, Berlin, Boston, De Gruyter, 2021.

blime. Uno dei punti più deboli della trattazione di Morrocchesi risulterà non tanto la trattazione teorica della Tragedia, dove anzi l'approfondimento del *phobos* aristotelico in termini di pausa, di interruzione del gioco mimico e di ammutolimento, offre notevoli spunti di riflessione. Molto meno all'altezza della discussione contemporanea, e anzi quanto meno arretrata rispetto alla posizione lessinghiana, appare invece la trattazione del comico e della commedia, là dove Morrocchesi individuava ad esempio nel ridicolo il principio centrale del genere comico. In realtà Lessing, in questo continuatore di Gottsched, attuava una distinzione tra la derisione, il *Verlachen*, da evitare anche nella commedia, e quel riso nobilitante e liberatorio che è un ridere con, nella consapevolezza della comune, universale appartenenza alla sfera dell'umano. E proprio in nome di un'adesione alla complessità della natura umana che il progetto di Lessing, del resto realizzato nella *Minna von Barnhelm*, espunge dalla sfera del comico autentico la commedia piatta e unilaterale di Johann Friedrich Cronegk¹⁰, che recensisce anche nella *Dramaturgie*, e la stessa 'comédie larmoyante'; e questo in nome della *Schattierung*, e di principi come *Schattierung* e *Vermittlung*¹¹.

¹⁰ JOHANN FRIEDRICH CRONEGK (o Croneck secondo altra grafia) nasce il 2 settembre 1731 e morirà dopo una vita abbastanza avventurosa a soli ventisei anni. Appartiene alla stessa generazione di Klopstock (che era nato nel 1724) e dello stesso Lessing, più vecchio di lui di soli due anni. Una delle poche biografie su di lui si deve a WALTHER GENSEL, *Johann Friedrich von Cronegk. Sein Leben und seine Schriften*, Leipzig 1894. Gensel parla diffusamente dei viaggi che lo portarono in Italia e in Francia. In Italia conobbe tra gli altri Goldoni e Maffei. Ma particolarmente formativi furono gli anni della giovinezza e degli studi universitari, che tra il 1749 e il 1752 lo videro tra Halle e Lipsia. Interessante come il biografo utilizzi proprio il termine 'Physiognomie' per descrivere il clima culturale della Lipsia di metà Settecento, ancora dominata da Gottsched, anche se costui era più spesso oggetto di parodia che di ammirazione. Lo stesso Cronegk lo prende di mira nel suo epistolario (GENSEL, *Johann Friedrich von Cronegk*, p. 9). In realtà molto più che dalla vita letteraria lipsiense, Cronegk fu influenzato dal teatro della città sassone: «Cronegk war sehr viel im Theater, wohl auch hin und wieder hinter den Coulissen» (p. 12). Ed è in questo clima che matura la sua unica commedia, una commedia di caratteri in puro spirito sassone, *Der Misstrauische* («Il diffidente»). Le «moralischen Wochenschriften» che inondavano allora il mercato editoriale, e che erano state create sul modello dello «Spectator» inglese, erano vere e proprie miniere di caratteri, attorno ai quali si costruiva l'azione, il tutto condito con sentimentalismo *larmoyant*. Ed è appunto questa la ricetta del *Misstrauische*, andato in scena con poco successo il 16 giugno 1766 a Amburgo.

¹¹ Che l'autore del *Lustspiel*, il commediografo, debba essere più profondo conoscitore della fisionomica e astenersi al tempo stesso da contrasti troppo marcati, è ben presente a Lessing in quelle parti della *Dramaturgie* dedicate alla Komödie, in cui più serra-

Le *Ideen zu einer Mimik* di Engel sono del 1785-86. La traduzione italiana, *Lettere sulla mimica*, allestita da Rasori negli ultimi mesi del suo soggiorno in carcere, uscì probabilmente negli ultimi mesi del 1818, come nota Duccio Tangiorgi «quasi contestualmente al Conciliatore»¹²; si apre con una dedica al conte Porro Lambertenghi, lo stesso personaggio che compare tra l'altro nella continuazione dell'*Andreas* di Hugo von Hofmannsthal, e che rappresenta storicamente la saldatura tra la nobiltà italiana e gli ideali napoleonici che sarebbero trapassati nella carboneria. Sulla traduzione, che pure è importantissima, mi limiterò a sottolineare il dato assai rilevante dell'interesse di Rasori per Eduard Darwin, autore di una *Zoonomia*, da lui tradotta in italiano.

Nell'originale di Engel i riferimenti a Lessing sono sparsi a piene mani fin dalle prime lettere, e si ritrovano puntualmente nella traduzione di Rasori. Si può dire che nel passaggio dalle *Ideen* alle *Lettere* e poi alle *Lezioni* di Morrocchesi, si attui una saldatura tra la ricerca del Settecento più avanzato di 'naturalezza' e 'verosimiglianza', e un'idea di recitazione per certi versi anticipatrice del metodo di Stanislavkij. L'idea che fa da da ponte tra le due epoche è il concetto di 'immedesimazione', ovvero di un'imitazione che parta dall'interno, quale resa

to si fa il confronto con Diderot. Si veda a questo proposito il brano 68 (datato 26 febbraio 1768), in cui Lessing discute l'ostacolo rappresentato dai «vollkommene Charaktere», i caratteri puri. E si domanda, sempre tenendo presente la concezione di Diderot, se davvero dai caratteri della commedia ci si attenda che essi agiscano in perfetta consonanza con il comportamento della loro condizione sociale. Su questo punto egli muove a Diderot la critica di una eccessiva semplificazione, ovvero di aver eccessivamente appiattito il carattere sulla classe di appartenenza, livellandone troppo l'individualità. Sempre la necessità di preservare la individualità del singolo deve mettere in guardia da un uso eccessivo del contrasto, cui sarà piuttosto da preferire una concezione sfumata, in quanto più rispondente alla naturalezza. Inoltre i caratteri mutano le loro reazioni a seconda del contesto, e potranno di volta in volta mostrare comportamenti eccessivi o più sfumati. Lessing tende in definitiva a sfumare il contrasto troppo netto istituito da Diderot tra *Arten* (nella commedia) e *Individuen* (nella tragedia). Ed è in questo contesto che Lessing – brano ottantasettesimo e ottantottesimo della *Dramaturgie* – parla della necessità che la fisionomia del carattere, nella commedia, debba rappresentare un numero enorme di uomini. Se fosse unicamente individuale, il genere regredirebbe alla sua infanzia. Quindi la fisionomia del carattere comico risponde più al concetto di gamma, o di prisma che rifrangano il raggio di luce in una molteplicità di colori. (LESSING, *Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke 1767-69*, hrsg von Klaus Bohnen, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, Band 42, 2010, pp. 608-617; in seguito abbreviato in HD).

¹² DUCCIO TANGIORGI, *Rasori, «La Biblioteca» e «Il Conciliatore» (o dell'integrazione impossibile)* in *Idee e figure del Conciliatore*. Atti del Convegno di Studi, a cura di Genaro Barbarisi e Alberto Cadioli, Bologna, Cisalpino, 1991, pp. 235-255.

mimetica che, dall'interiorità, risulti poi in grado di plasmare la fisionomia, il volto e i movimenti corporei del soggetto attoriale. Profondamente illuminista e improntato alla concezione lessinghiana di *Theater als moralische Anstalt*, la netta contrapposizione in Engel di *Wahrheit e Täuschung*: il teatro deve costituire un'arte della verità, che rifugga trucchi e in genere l'illusione e l'esteriorità barocca; ciò in nome di un processo di sobrietà e interiorizzazione richiesto anche all'attore anzi, come vedremo, soprattutto a lui. Engel dice da subito di voler colmare una lacuna della *Dramaturgie*, offrendo cioè una trattazione rivolta in primo luogo agli attori. Nella lettera IV viene poi introdotta l'antitesi tra universale naturale da un lato, e ciò che è frutto della convenzione, e di conseguenza soggetto a variazioni a seconda del clima o fattori culturali dall'altro¹³. Tale antitesi non può che ripercuotersi sulla mimica: esisterebbe infatti una mimica comune a tutti gli uomini, e una che risulta invece condizionata dalla cultura di appartenenza. Al di là di ogni distinzione, vi sono però gesti e un linguaggio corporeo universalmente comprensibili, come il moto di reciproco riavvicinamento, universalmente riconosciuto come segno di amicizia. Ed è proprio a questi atteggiamenti naturali che andrebbe circoscritto, secondo Engel, il campo della teoria mimica. Ogni morale deve trarre origine dalla pienezza del cuore, ed effondersi dalla bocca. Ed ecco l'indicazione rivolta all'attore, in cui risuona un'eco delle parole di Lessing: l'attore non deve limitarsi alla corretta accentazione, o alla comprensione della battute, ma le deve vivere, provare dentro di sé. Perché solo attraverso questo processo di interiorizzazione potrà mettere in moto l'immedesimazione, la *Einfühlung*, ed eventualmente il *Mitleid*, la compassione da parte dello spettatore.

2. «Die Seele muss ganz gegenwärtig sein»: il processo di interiorizzazione in Engel e Morrocchesi

È in quest'esigenza che l'anima sia 'ganz gegenwärtig', tutta e costantemente presente nel gesto, che troviamo l'aggancio concettuale della *Schauspielkunst*, intesa quale l'arte e il mestiere attoriale, alla fisionomica – la 'fisonomia' di cui parla Morrocchesi. Già Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie* lamentava: «Abbiamo attori, ma non

¹³ JOHANN JAKOB ENGEL, *Lettere sulla mimica*, traduzione a cura di Lucia Sabatano, in «Acting Archiv Review», («I libri di AAR»), Napoli 2013, p. 362.

abbiamo un'arte recitativa»¹⁴ (*Vorstellungskunst*). Centrale per il motivo della immedesimazione da parte dell'ascoltatore/spettatore, risulta il terzo brano della *Drammaturgia*, cui Engel e Morrocchesi per suo tramite, attingono a piene mani. Qui Lessing afferma che anche un pappagallo sarebbe capace di porre gli accenti sulle sillabe giuste¹⁵; emerge in tutta chiarezza la centralità della *Empfindung*: proprio quest'emozione è il più controverso tra tutti i talenti dell'attore, perché costituisce una facoltà tutta interiore, di cui noi possiamo giudicare solo sulla base delle sue caratteristiche esteriori. Il gioco mimico non dovrà mai ridursi, per Lessing, a meccanico scimmiettamento. Solo l'emozione che nasce dall'intimo, dal profondo dell'anima è destinata a durare, e a supportare durevolmente il gesto dell'attore, e ad imprimersi nell'animo dello spettatore. Quelle emozioni che sono invece il frutto della tecnica e di un'applicazione superficiale, durano solo un attimo: sono puri e semplici cambiamenti volontari del corpo, da cui desumiamo un sentimento interiore. Un tale tipo di attore, capace di dar voce alle affezioni dell'animo, ad esempio all'ira, ma che non sia poi in grado di comprenderne il movente profondo, potrà imitare benissimo tutte quelle cose che si lasciano imitare: ma atteggiando il volto al sentimento dell'ira, digrignando i denti, alla fine verrà effettivamente assalito dal medesimo sentimento che sta mimando. In un certo senso il rapporto tra causa ed effetto finisce col ribaltarsi: è l'espressione, la mimica della rabbia a provocare il sentimento:

Così infallibilmente la sua anima viene assalita da un oscuro sentimento di rabbia, che a sua volta agisce sul corpo e produce anche quelle alterazioni che non dipendono unicamente dalla nostra volontà; il suo volto prenderà ad ardere, i suoi occhi lampeggeranno, i suoi muscoli si gonfieranno, in breve egli sembrerà tramutarsi davvero in una persona in preda all'ira, senza esserlo, e senza minimamente comprendere lui stesso perché mai dovrebbe essere irato¹⁶.

¹⁴ HD, Stück 100-104.

¹⁵ HD, p. 197: «Aber die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nicht versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet».

¹⁶ HD, cit., 199: «[...] wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachahmen lassen, sobald man will, gut nachahmt: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserem Willen abhängen: sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte».

Lessing dibatte qui la questione del rapporto tra i principi generali della morale, e le sue impressioni individuali: il principio generale ed universale della morale è al tempo stesso il risultato di «impressioni», che le circostanze individuali producono sulle ‘handelnden Personen’: in questa dialettica di universalità e individualità si gioca tutta la transizione da ‘tipo’ o ‘persona’, maschera fissa e stereotipa a individualità irripetibile, che attraversa l’estetica non soltanto teatrale del Settecento, accompagnando la nascita travagliata dell’individualità borghese. Ecco allora che il tentativo della fisiognomica e delle trattazioni teatrali di stabilire una corrispondenza tra gesti e affezioni, ovvero passioni dell’anima, risulta funzionale alla necessità di trovare un difficile equilibrio tra i due estremi di universale e individuale, ma anche, come si è detto, di naturale e convenzionale. Gli altri due motivi importanti del terzo capitolo della *Drammaturgia* su cui vorrei richiamare l’attenzione sono da un lato la necessità della *Mischung*, che Lessing ritiene necessaria non solo per l’estetica della commedia, ma per la gestualità dell’attore in generale. La *Mischung* deve avvenire tra *Begeisterung* e *Gelassenheit* (entusiasmo e tranquillità): se la situazione è tranquilla, l’anima deve darsi come un nuovo slancio tramite la morale, «per godere della propria felicità tanto più vivacemente grazie a questo carattere universale, e per considerare i propri doveri con tanta maggiore volontà e coraggio»¹⁷. Se la situazione invece è mossa e vivace, «l’anima dovrà per così dire, in virtù della morale, riprendersi dal proprio volo». La maggior parte degli attori, invece, lamenta Lessing, fanno esattamente il contrario: esasperano le situazioni mosse con una mimica esagitata, e in quelle tranquille usano muoversi più pacatamente del solito. E così conclude Lessing: «Con il gesto rovinano tutto»¹⁸.

La gestualità, pertanto, deve servire a temperare il carattere universale di ciò che le parole stanno affermando. Linguaggio gestuale e

¹⁷ HD, 200: «Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst, jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten».

¹⁸ HD, 200: «Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus, als das Übrige, und in ruhigen, beten sie dieselben eben so gelassen her, als das Übrige [...] Durch den Gestus verderben sie alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende».

linguaggio verbale devono trovarsi in un difficile rapporto contrappuntistico. Lessing insiste sul carattere ausiliario della *Gebärdensprache*, della mimica, non solo facciale ma del corpo tutto, rispetto al contenuto verbale: non solo la voce deve placarsi e farsi più tranquilla in una situazione di ‘innere Ruhe’, di calma interiore.

Il sentimento dell’attore che deve trasparire all’esterno è per Lessing un sentimento «riflesso»: ma questa riflessione non può avvenire, se non è facilitata da una condizione di quiete. Solo attraverso la calma delle membra può essere espressa la calma interiore, senza la quale l’occhio della ragione non può guardare intorno a sé. Ed ecco che la riflessione coincide per Lessing con una pausa, una cesura:

All’improvviso il piede che sta per avanzare si arresta, le braccia cadono, il corpo tutto si ritrae nella postura perpendicolare; una pausa – e poi la riflessione. L’uomo sta là in una solenne quiete, come se non volesse disturbare se stesso. La riflessione è terminata – di nuovo una pausa – e così come la riflessione mira o a moderare la propria passione, o a infiammarla, egli si scatena, oppure si rimette in movimento a poco a poco¹⁹.

Senza dilungarci oltre su questo terzo paragrafo della *Drammaturgia*, che resta tuttavia di importanza cruciale, volgiamo ora la nostra attenzione alle consonanze e i parallelismi con Engel e Morrocchesi. Come accennato, Engel si riproponeva con le sue *Ideen* di colmare la lacuna lasciata da Lessing, il quale non sarebbe riuscito, se non per sommi capi, ad elaborare una teoria della mimica, o meglio un manuale pratico di mimica, rivolta agli attori stessi. Lessing, ci dice Engel, critica in Sainte Aubine la magniloquenza. Anche l’esaltazione di Eckhoff è un elemento che proviene da Lessing: quindi, come per Lessing, l’imitazione dev’essere di tipo interiorizzato, per così dire genetico e deve nascere dal profondo: l’attore deve ricreare dentro di sé la motivazione, il sentimento per poi, tramite l’esternazione corporea e gestuale, essere in grado di trasmetterlo allo spettatore e produrre le condizioni per l’immedesimazione. Un’imitazioni che si limiti superficialmente a riprodurre i sintomi della passione, rimarrà

¹⁹ HD, 201: «Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den waagrechtten Stand; eine Pause – und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, – wieder eine Pause – und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang».

invece un'imitazione sintomatologica. L'altro concetto che Engel eredita dal dibattito estetico dell'epoca è quello del dilettantismo: il principiante o dilettante, è colui che non conosce scioltezza, che non ha interiorizzato le regole del mestiere: la desiderata naturalezza è frutto in realtà di una consumata abilità, deve scaturire dal completo possesso dei mezzi espressivi²⁰. Questo concetto verrà espresso più tardi, in pieno romanticismo, con l'idea del convergere insieme di burattino e burattinaio, la si riscontra ad esempio nella concezione teatralogica di E.T.A. Hoffmann. La scioltezza, argomenta Engel, risulta più difficile da raggiungere per chi si attiene ai precetti, che non a chi si attiene al suggerimento della natura: le buone regole devono convertirsi in 'idee di sensazione'. Anche il concetto di sensazione composta o mista riecheggia in Engel l'idea lessinghiana di *Mischung*. A differenza della pantomima, la mimica non pretende di utilizzare il linguaggio gestuale in maniera autonoma, ma vi fa piuttosto ricorso per rafforzare il significato delle parole. Per Engel la mimica costituisce l'arte più prossima alla verità e al buon gusto. Il comico è l'attore che più si avvicina al pantomimo, in lui l'espressione risulta esagerata fino alla caricatura. Per Engel, e in ciò lo seguirà Morrocchesi, l'espressione si pone in una zona liminare fra natura e convenzione. Ciò che contraddistingue l'arte dell'attore, è che in lui la materia da plasmare e l'intento plasmatore, ovvero la volontà di imprimere la forma, coincidono nella stessa persona. Il corpo dell'attore viene così a costituire un'interfaccia, un diaframma sottile ed estremamente plastico, su cui agiscono simultaneamente le forze che premono dall'interno (sotto forma di affetti o emozioni dell'anima) e quelle che premono dal mondo esterno, sotto forma di condizionamenti ambientali o culturali.

Quanto viene qui argomentato sull'attore, Lichtenberg in *Über die Pathognomik* lo aveva esteso all'umanità in genere. Nel suo metodo rigorosamente induttivo, egli si riproponeva infatti di rispecchiare la sfuggente frammentarietà del reale; di Lichtenberg, che Engel cita non senza deferenza, era uscita nel 1784 la *Kleine Antiphsyognomik*, nella quale la fisiognomica dogmatica e statica di Lavater veniva recisamen-

²⁰ *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, versione dal Tedesco di Giuseppe Rasi. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di Riccoboni, 2 voll. Milano 1820, vol. I, p. 13: «Sino a che il principiante, nell'esercizio dell'arte, è costretto ad affissare le regole dell'arte, e pensare a come mettere piede innanzi piede, [...] certo egli non può che camminar male». D'ora in poi si farà riferimento a questa edizione.

te e puntualmente confutata. A differenza di Lavater, Lichtenberg è piuttosto scettico sulla possibilità che la fisiognomica possa assurgere a scienza: «Wir urteilen stündlich aus dem Gesicht und irren stündlich». E contro la superstizione della fisiognomica di Lavater, che pretende addirittura di predire il futuro di un individuo partendo dai tratti somatici, Lichtenberg non usa certo mezzi termini: «La fisiognomica è, dopo l'arte profetica, la più ingannevole di tutte le arti umane che mai sia stata escogitata da una testa intemperante». La questione di una fisiognomica predittiva non viene toccata da Engel il quale, estraneo a qualsiasi intento polemico, sembra tenere una via di mezzo tra Lavater – cui lo accomuna l'intento catalogatore e ordinatore, che fa corrispondere a ciascuna affezione un determinato gesto – e l'idea di una caratterologia o patognomica desunta da Lichtenberg, che ha il vantaggio di immettere la fisiognomica nel flusso del movimento.

Per il gesto Engel vuol far valere la medesima regola che, nella declamazione, vale per l'accento. «Come i movimenti del corpo, così i tuoni della voce prestano aiuto essi pure all'attenzione», scriveva Engel nella quinta lettera delle sue *Ideen zu einer Mimik*²¹. Il concetto, esposto nella parte conclusiva della V lettera, verrà ripreso da Morrocchesi.

Nella lettera IV Engel si sofferma sulle metafore, che il Talmudista è in grado di creare servendosi unicamente delle mani, trasformando le idee astratte quanto più può in immagini. Sul Talmud Engel torna più volte nel corso delle sue *Ideen*, spunto cui però Morrocchesi non darà alcun seguito. Centralissima è infine l'altra antitesi introdotta nella lettera IV tra gesti di contraffazione (*malend*, che dipingono, ovvero potremmo dire di imitazione puramente esteriore, mimetici) e quello di espressione, dove forse solo questi ultimi possono definirsi a pieno come gesti. Questo dualismo riproporrebbe l'antitesi ciceroniana di *demonstratio* e *significatio*, sotto forma di *Mahlerey* e *Ausdruck*²². Il campo della «mimica teoria» dovrebbe essere circoscritto ai soli movimenti generalissimi, a quelli che hanno origine dalla natura umana, e che trascendono ogni differenza di ordine individuale o culturale. Dunque Engel, richiamandosi all'universalismo della mora-

²¹ Ivi: «Que' cangiamenti del corpo che provengono da influenze dell'anima, i quali, dove più presto, dove più tardi, spontaneamente conseguivano, non hanno bene spesso che un significato vago e assai generale. Ei corrispondono ai cangiamenti di tono nei discorsi tranquillamente pronunciati», pp. 37-38.

²² ENGEL, Lettera VI, p. 41: «Nei due modi poc'anzi allegati, tale cioè che contraffa o imita, e tale che esprime, sono da ripartirsi tutti i movimenti del corpo aventi proprio e particolare significato, tutti i gesti, che io perciò denomino cotraffacenti ed esprimenti».

le illuminista, rivendica alla mimica l'ambito della naturalezza, nella quale tutti gli uomini possono riconoscersi e rispecchiarsi.

Ai gesti e alla gestualità corporea in generale è dedicata ancora la lettera VIII, che ritorna e approfondisce il dualismo di *Mahlerey* e *Ausdruck*. L'esempio, come già era avvenuto per il linguaggio delle mani, è tratto da Lessing: si tratta della scena della Minna von Barnhelm in cui la protagonista, disperata, corre dietro al maggiore Tellheim, fa per trattenerlo, ma non può, si blocca improvvisamente. Tutto questo atteggiamento, nota Engel, può essere contraffatto, e in questo caso la contraffazione, ovvero la resa mimetica, la riproduzione per così dire pittorica, sarebbe del tutto naturale. L'uomo può applicare la propria capacità mimetica, quello che Benjamin avrebbe chiamato molto più tardi il *mimetisches Vermögen*, sia a cose che ad animali. Ma indubbiamente ciò che gli riesce meglio è l'imitazione di un proprio simile. Si vede come qui il concetto di *Nachahmung* tenda a coincidere con quello di *Einfühlung*. Ciò che Engel chiama *Mahlerey*, inoltre, corrisponde alla *Täuschung* della *Dramaturgie*. Di particolare interesse per i concetti di *Malerei* e *malende Geberen*, ovvero atteggiamenti di contraffazione, è la lettera IX di Engel, in cui, riprendendo e approfondendo una distinzione già introdotta alla lettera VI, questi vengono distinti da un lato da quelli d'intenzione, dall'altro da quelli di imitazione; questi ultimi non imitano l'oggetto, bensì l'atteggiamento psicologico e i 'cambiamenti' che producono nell'anima stessa, cambiamenti che si potrebbero definire 'analoghi': ovvero questi gesti sono volti ad assimilare il soggetto alle idee impercettibili o invisibili a cui è stato esposto. Così scrive infatti Engel, ovvero il suo traduttore:

Cotesti atteggiamenti analoghi traggono origine in parte dal conato dell'anima, che intende a render percettibile idee impercettibili, e così, per via di effetti somiglianti percettibili, rappresentare figurativamente quegli effetti suoi propri impercettibili²³.

Per questo passaggio dalle idee impercettibili e invisibili, al gesto 'analogo', con cui viene intrapresa un'assimilazione, in nome di una universale simpatia che stringe l'universo, dobbiamo ora chiamare in causa un altro grande protagonista dell'estetica settecentesca: Herder, il quale al fenomeno della *Plastik* aveva dedicato un importante saggio. Nel suo trattato sull'origine della lingua, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), Herder veniva proprio elaborando il con-

²³ ENGEL, Lettera IX, p. 67.

petto di *Sympathie*, che successivamente, in *Kalligone*, avrebbe posto in rapporto con l'armonia musicale. Nel linguaggio permarrebbe, a dispetto delle trasformazioni e differenziazioni storiche, quello che Herder chiama il 'Band der Natursprache', il legame del linguaggio naturale, che fa sì che l'uomo civilizzato subisca pur sempre il fascino di fenomeni primitivi di danza e musica:

Das Wort tönent, und wie eine Schar von Geistern stellen sie alle mit einmal in ihrer dunkeln Majestät aus dem Grabe der Seele auf: sie verdunkeln den reinen, hellen Begriff des Worts [...] Das Wort ist weg, und der Ton der Empfindung tönt [...] Ton der Empfindung soll das sympathetische Geschöpf in denselben Ton versetzen²⁴.

Ove si potrebbe scorgere un collegamento con l'estetica musicale del tardo Settecento, che nel periodo dello *Sturm und Drang* assunse i connotati di una vera e propria grammatica delle tonalità basata sullo *Ausdrucksprinzip*, il principio espressivo.

Anche Engel parla di gesti «ähnlich», simili, somiglianti e parrebbe incline peraltro a una certa riabilitazione della pantomima: in essa egli vede una fusione di gesti di contraffazione con quelli espressivi. Per la pantomima sono di fondamentale importanza le lettere dalla XXVII alla XXX. Prima però di volgere la nostra attenzione a questo antico genere, che fa a meno del linguaggio verbale, dobbiamo spendere qualche parola sulla lettera VIII, in cui Engel tratta il sentimento della *Bewunderung*, dell'ammirazione, dal punto di vista della gestualità e del linguaggio corporeo e, quel che è più importante, dalla prospettiva del rapporto attore/spettatore: in preda al sentimento di ammirazione per il sublime, l'intera figura umana si tende verso l'alto²⁵. Lo spettatore, tutto immerso nella contemplazione dell'atto-

²⁴ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Kalligone*, in *Sämtliche Werke*, hrsg von Bernhard Suphan, Hildesheim 1994, Bd. V, 17.

²⁵ ENGEL, Lettera VIII, p. 55: «[...] adesso in mimica intendo per contraffazione qualunque sensibile rappresentazione di oggetti che uno ha nel pensiero; per espressione, qualunque sensibile rappresentazione dello inchinamento dell'animo, della condizione o interno stato qualunque a cui uno si sente indotto per via stessa del pensiero. E qui parimente la contraffazione è perfetta od imperfetta». E ancora, poco oltre, Engel sembra anticipare il concetto benjaminiano di *mimetisches Vermögen* che, atrofizzato nel corso della civilizzazione e del progresso tecnico, verrebbe tuttavia compensato dalla facoltà espressiva, e sarebbe ancora presente nella facoltà mimetica che si dispiega nell'attività ludica del fanciullo; il bambino possiede in misura maggiore rispetto all'adulto la capacità di assimilare a sé il dissimile, la cosa o l'animale, ristabilendo così quel principio di universale corrispondenza su cui poggiava, sempre secondo Benjamin, l'impulso imitativo originario, dal quale sarebbero scaturite poi le prime forme dell'arte rappresentativa,