statuSQ uaestionis

language text culture

28 (2025)

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

statuS Quaestionis

language text culture

28 (2025)

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestionis è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura e uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscellanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestionis. Language, Text, Culture
https://ojs.uniroma1.it

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3,
che è un software open source per la gestione e la pubblicazione
di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente
da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica*
e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Fondatore

Piero Boitani
Sapienza Università di Roma, Italia

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco
Sapienza Università di Roma, Italia

Vicedirettore

Irene Ranzato
Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di direzione

Elisabetta Abignente
Università di Napoli Federico II, Italia

Alain Laurent Aboa Abia
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Costa d'Avorio

Lucy Bell
Sapienza Università di Roma, Italia

Lorella Bosco
Università di Bari, Italia

Riccardo Capoferro
Sapienza Università di Roma, Italia

Francesco de Cristofaro
Università di Napoli Federico II, Italia

Margherita Dore
Sapienza Università di Roma, Italia

Stefano Ercolino
Università Ca' Foscari di Venezia, Italia

Donata Meneghelli
Università di Bologna, Italia

Andrea Peghinelli
Sapienza Università di Roma, Italia

Iolanda Plescia
Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato consultivo

Jacob Blakesley
Sapienza Università di Roma, Italia

Simone Celani
Sapienza Università di Roma, Italia

Giorgio Mariani
Sapienza Università di Roma, Italia

Donatella Montini
Sapienza Università di Roma, Italia

Coordinamento redazione e comunicazione

Margherita Dore
Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato scientifico

Franco Baldasso
Bard College, New York, USA

Federico Bertoni
Università di Bologna, Italia

Frederic Chaume
Universitat Jaume I, Spagna

Jorge Diaz Cintas
University College London, Regno Unito

Nadia Fusini
Scuola Normale di Pisa, Italia

Bernard Franco
Università La Sorbona, Francia

Djelal Kadir
The Pennsylvania State University, USA

David Katan
Università del Salento, Italia

Maria Pavesi
Università di Pavia, Italia

Jan Pedersen
Stockholm University, Svezia

Segreteria di redazione

Riccardo Antonangeli
Sapienza Università di Roma, Italia

Leonardo Bagnulo
Sapienza Università di Roma, Italia

Asia Battiloro
Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Dall'Olio
Sapienza Università di Roma, Italia

Paolo D'Indinosante
Sapienza Università di Roma, Italia

Sophie Eysette
Sapienza Università di Roma, Italia

Carlotta Ferrando
Sapienza Università di Roma, Italia

Giulia Magro
Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori
Sapienza Università di Roma, Italia

Giovanni Raffa
Sapienza Università di Roma, Italia

Joanna Ryszka
Università della Silesia, Katowice, Polonia

Kamelia Talebian
Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani
Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

Sezione monografica

Here Today, Gone Tomorrow? The Art of the Ephemeral in Eighteenth-Century France

a cura di Elisa Cazzato

Elisa Cazzato, *Introduction: Here Today, Gone Tomorrow? The Art of the Ephemeral in Eighteenth-Century France* 13

Mark Ledbury, "Mais, le lendemain matin". *Residues of the Ephemeral in Eighteenth-Century French Art* 23

Noémie Étienne – Meredith Martin, *Spectacular Blindness: Enslaved Children and African Artifacts in Eighteenth-Century Paris* 53

Ilaria Lepore, *L'art du comédien au tournant des Lumières. Conscience de l'*éphémère *et sensibilité mémorielle* 93

Renaud Bret-Vitoz, *L'expérience éphémère d'*Ériphyle *(Voltaire, 1732): matériaux tangibles et réécritures d'une dramaturgie passagère* 109

Pierre Frantz, *Un événement unique: le théâtre de la Révolution entre surgissement et disparition* 127

Daniella Berman, *Ephemeral Emblem: Jacques-Louis David and the Making of a Revolutionary Martyr* 143

Emanuele De Luca, *Les feux d'artifices des frères Ruggieri à l'intérieur d'un théâtre. L'autonomie de l'éphémère dans le Paris du XVIIIe siècle* 171

Alessandra Mignatti, *Tra utopia e ricerca del consenso: fuochi e apparati effimeri di epoca napoleonica a Milano tra il 1801 e il 1803* 197

Petra Zeller Dotlačilová, *Witnesses of the Past: Costumes as Material Evidence of the Ephemeral Performance* 225

Olivia Sabee, *Noverre's lament: inscription, posterity, and the ephemeral art of dance* 251

Cornelis Vanistendael, *Ephemerality on the Fringe. Exploring the Venues Hosting Power Quadrilles in Brussels on the Eve of Waterloo and Beyond (1814–1816)* 271

Miscellanea

Roberto Cucurachi, *Il comico è un prestigiatore. Condizionamenti cognitivi ed effetti umoristici in Laurence Sterne e David Foster Wallace* 295

Giulia de Lange, *Pasolini al cinema: una mitologia della realtà* 315

Chiara Maciocci, *Immagini, motivi, reperti. Prospettive di iconologia letteraria in Lea Ritter Santini* 339

Margherita Martinengo, *Rappresentare la città degli anni Cinquanta: una questione di stile* 357

Elisabetta Rea, *Volti di Rossana Rossanda. L'"opera' inattesa di una "vecchia comunista"* 377

Francesco Padovani – Jacopo Parodi, *I classici* in partibus infidelium*: Carena traduttore tra felicità e peccato (II)* 397

Vanessa Pietrantonio, *All'ombra di Anna. La coscienza arcaica di Elsa Morante* 423

Valentina Sturli, *Con Felicita ed Emma: echi flaubertiani e figure del fallimento femminile nelle novelle di Tozzi* 441

Recensioni

Elisabetta Abignente and Laura Di Fiore (eds.), *Spies in European Culture. 1815-1914. Representations, Networks, Practices*
(Nicola De Rosa) 461

Dorrit Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*
(Valentina Vignotto) 467

Leslie Stephen, *I romanzi di Benjamin Disraeli*
(Riccardo Capoferro) 473

Pasquale Petrucci, *Il piacere della lettura. All'ombra di Marcel Proust e di John Ruskin*
(Caterina Caiola) 477

Paolo Tortonese, *L'occhio dell'anima. Storia di una metafora da Platone al Romanticismo*
(Riccardo Antonangeli) 481

Paolo Zanotti, *Il Gay. Dove si racconta come è stata nventata l'identità omosessuale*
(Domenico Chirico) 487

statuS Quaestionis
language text culture

SEZIONE MONOGRAFICA

HERE TODAY, GONE TOMORROW? THE ART OF THE EPHEMERAL IN EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE

a cura di Elisa Cazzato

statuS Quaestionis
language text culture

Elisa Cazzato
Università degli Studi di Napoli Federico II

Introduction: Here Today, Gone Tomorrow? The Art of the Ephemeral in Eighteenth-Century France

The etymology of the word ephemeral, *ephēmeros*, denotes something transient, fleeting, not long-lasting.[1] In the arts, I argue that this notion can be applied to tangible requirements created to be experienced, rather than simply consumed (e.g. stage settings, symbols, and scents used during public celebrations); unique even when replicated with the same modalities (e.g. fireworks and of performances), and objects which represent the material arrangements of a more complex live-experience (e.g. dance costumes as indicators of movement).

Since the late nineteenth-century, progress in photo and video technology has allowed 'immaterial'[2] forms of art to become enduring, sustainable, and collectable, changing our perspective of 'ephemeral' consumption. For example, think of the extensive photographic documentation of the Ballets Russes, showing us lavish costumes and experimental stage settings; or of the recorded material of Marina Abramovich performances, providing extensive visual information of the way she dresses and acts, and the audience's reaction.

1 Cf. also the more articulated Italian definition of effìmero provided by the Treccani Dictionary. All links were last accessed on 30 January 2025.

2 I use the words 'immaterial' as synonyms of 'ephemeral'. A useful definition of 'ephemeral' or 'immaterial' forms of art, is the more articulated meaning of *beni non oggettuali,* proposed by the Italian anthropologist Alberto Mario Cirese in relation to artistic practices, works, but also human experiences that cannot be objectified (Cirese 2002, 68; Cirese, Clemente, ed. Molteni 2006).

If photo and video recordings do not allow reliving ephemeral experiences, indeed they facilitate their perpetuation, allowing preservation and replicability. They also provide visibility of ephemeral glimpses of life (and moments of history) that, if not objectified, would otherwise remain absent in collective memory. Recalling the title of this special issue, the media are now powerful in catching and documenting the ephemerality of a 'here today' moment, avoiding the 'gone tomorrow' process.

By contrast, the significance of ephemeral moments and artistic expressions that existed before the advent of these technologies remains challenging to trace, to understand, and to value. In the context of eighteenth-century France (including the Napoleonic Empire), through court feasts, theatre, festivals, and public events, ephemerality held a crucial place in entertainment, migration, and innovation transfer – along with being a key tool for exhibiting power. However, despite the pervasive use of ephemeral artistic practices across the century, an interdisciplinary conversation on the 'communicative encounter' (to borrow a definition from studies on contemporary theatre)[3] between the immateriality of human actions (i.e. gestures, movement, vocalisation) and the materiality of the objects (i.e. costumes, sets, artworks) still represents a scholarly challenge. Studies on theatre history and literature, for example, do not often stray far from the text itself, despite a good half of the elements composing the theatrical event being immaterial.[4] In the past decade of art history studies, aspects of the ephemeral have been mainly considered in relation to the fragile and provisional nature of certain art objects (Taws 2013; Wunsch 2024). Some compelling theoretical engagements about specific performative eighteenth-century moments have been provided by cultural historians who have also advanced socio-political analysis (Ozouf 1976; Darlow 2012) and discussed the theatricality of political events (Friedland 2002), but neglected artistic and performative considerations that

3 Sauter 2000.

4 In the context of French theatre, some theatre historians have made extensive efforts in problematising the unseen complexities of staging, also in relation to the political context (Frantz 1998; Frantz, Perrazolo and Piva 2013; Julian 2022), while others have focused on the symbolism of French power (Scholz and Schröer 2007). Specific studies on stage design are usually a precious source of information to reconstruct the immaterial aspects of performances, see for example De la Gorce 1997; 2005 and 2010; Sajous D'Oria 2007 and 2022. Cf. also Lemaigre-Gaffier 2012; Bourdin 2004 and 2010.

would be crucial to amplify the significance of the ephemeral as a result of material production and human knowledge.

The starting hypothesis of this monographic issue moves from Arlette Farge's socio-anthropological assumption that in the eighteenth-century we can find human experience in and in spite of ephemerality, since the human experience is not recorded in the permanence of material objects, but as traces of knowledge, beliefs, and connections (2016). Farge's point of view may be seen as the Ariadne's thread of this volume, specifically in her powerful statement that "dans l'éphémère, quelque chose subsiste" (Ibid.). Our research thus asks: what remains? How do we target and research what was ephemeral and contingent in the eighteenth-century? Why should we do it and how?

I argue that in order to exist, ephemerality needs materiality, since any creative process intersects with the material requirements that both artworks and performances need: materials, locations, settings, scripts, costumes, and even bodies. Therefore, from the materiality of the art object (or textual source), the historian can explore the dichotomy between material and immaterial, going beyond its aesthetic significance. Through this dichotomy it is possible to analyse the cultural and political meanings of the ephemeral, connecting – for example – artworks to social contexts and sociability, dance costumes to movements, locations to performances, public festivals to human reception and perception.

Perhaps, the fields of theatre and performance studies may be seen as those more immediately connected with the topic of ephemerality in the arts.[5] However, the aim of this volume is not thematic, but highly interdisciplinary, with articles spanning from art and theatre history, to costume-making and performance studies. The volume approaches the different and multifaceted aspects of ephemerality by challenging boundaries and entanglements between creative disciplines[6] and by extending the notion of the ephemeral to a wide range of examples providing multiple contexts where this is applied.

This collective investigation also points us towards further questions, reflecting on the long-term effect of ephemerality and how we deal with the relative paucity of sources. This methodologic hurdle has moved the research

5 Sajewska 2015; Schneider 2011.

6 Inspiring reference is the methodology Mark Ledbury (2000 and 2013) approaches in his studies on art history.

far beyond the aesthetics scope, shedding light instead on controversial habits couched in immaterial forms of spectacle. In this respect, this editorial project aims to foster a debate around the following question: may our failure to deal with the ephemerality of the past have excluded and erased certain groups or cultures from present day discourse?

The volume opens up with two art-history papers. In *Mais le Lendemain Matin...,* art historian Mark Ledbury discusses how the ephemeral was understood in eighteenth-century France, and asks how we can find (and define) the 'afterlives of the ephemeral' in French art. Specifically, in his paper he takes into account works by Gabriel de Saint Aubin, Jean-Honoré Fragonard, and Jacques-Louis David. Based on Arlette Farge's remarks (2016), Ledbury uses three keywords: *trace*, *griffure*, and *incrustation* to explore the various ways the intensity and togetherness of ephemeral experience leaves its mark on visual art, by traces and various forms of accretion visible in artworks themselves. This article's considerations of 'ephemerality' and 'posterity' are a useful *fil rouge* for the rest of the volume.

The leitmotif of researching ephemerality through 'traces' continues in the second paper by Noémie Etienne and Meredith Martin. Through visual, material, and textual traces they explore the presence and display of African children and artifacts in eighteenth-century Paris, digging up hidden meanings that artworks and objects show, but without fully telling. In exploring how such traces can evoke or visualize human lives and ephemeral events, the authors examine a paradox they term 'spectacular blindness'. This article situates ephemerality within the dichotomy of visibility and invisibility. Although individuals and artifacts of African descent were prominently visible at the French court, they were seldom fully recognised, especially in the case of enslaved children, whose subjectivity and trauma were rarely acknowledged. Paradoxically, the pervasive visibility of these individuals rendered their humanity invisible to enslavers or transformed it into a tool for elite white self-expression and domination. Constantly-displayed, they became spectacular blind spots, and until recently, they have been excluded from most art historical narratives. Even today, we see their existence and depiction with denial and silence.

The three following articles delve into the idea of ephemerality within French theatre history. Ilaria Lepore connects it to the actor, the most replaceable aspect of a performance, even more so than a dramatic text or musical score. Inspired by reflections from the actor Talma, Lepore highlights the

emergence of a memorial sensitivity, fostering new forms of self-portrayal and identity narration for actors. This 'awareness of the ephemeral' becomes more pronounced as actors, like Talma, begin to define themselves apart from tradition. In severing the ties of heritage –, preserving and transmitting characters, costumes, attitudes, and traits – actors relinquish temporal continuity with the past, while simultaneously shaping their own future myth.

Renaud Bret-Vitoz examines Voltaire's tragedy Ériphyle, an 'ephemeral' piece written after the success of *Sémiramis*. Ériphyle vanished from the Comédie-Française stage after a brief and failed run leaving only manuscripts and posthumous editions, in fact two very different versions, one of which was never staged. The play integrates allusions and political debates into its ancient, mythological plot. Bret-Vitoz highlights how Ériphyle employs the most fleeting aspects of performance, such as innovative stage sets and non-verbal elements, which were often incompatible with the technical conditions of the time.

Pierre Frantz explores how French Revolutionary exemplifies the ephemeral nature of theatrical experience as a component of the historical process. First, this theatre is non-existent today. Second, it constantly confronted the contradiction between its aspiration to be historicised as part of an eternal French Republic, and the reality of fleeting historical events. Its goal was to capture new customs, political dreams, current circumstances in performance, thus engaging in the ever-changing historical process. Theatrical performance newly played a crucial role, often fixing meaning and sometimes contradicting the text, through the interaction of actors, sets, and costumes as well as the performance, the audience, and the historical circumstances.

The conversation continues by going back to artworks and reflecting on David's role as visual interpreter of the Revolution. Daniella Berman focuses on David's project for a painting and Pantheonization ceremony honouring a virtually unknown child martyr, Joseph Bara, afforded by Maximilien Robespierre to cult status through Jacobin rhetoric. Specifically, Berman confronts the idea of ephemerality in relation to the materiality of the painting, reflective of the ceremony to which it is fundamentally linked. The article reinterprets the painting's aesthetics alongside David's stage directions for a celebration that never occurred. It posits that both the Revolutionary *fête* and David's new visual language should be seen as ephemeral performance with the spectator co-creating meaning. The painting commemorates the unrealized ceremony depicting the apotheosis of a child martyr, rather than the death of

an individual. This article shows how the Revolution's contingency manifested materially and conceptually in the arts.

Papers by Emanuele De Luca and Alessandra Mignatti make the core of the conversation on ephemerality, since they both present papers on fireworks and temporary settings. De Luca discusses it through the activity of the Ruggieris, Italian firework makers settled in Paris. They worked both for public celebrations, as 'artificiers du roi de France' and for pyrotechnical performances held at the Comédie-Italienne, where the Ruggieris were provided the opportunity to introduce fireworks to indoor theatre performances. De Luca reconstructs the Ruggieris' story by describing the inventions that sparked the art of pyrotechnics in Paris. The article demonstrates how the ephemeral celebration of fire became a theatrical experience, subject to the logics of spectacle, but also to repetition and profit.

Mignatti instead moves towards the years of Napoleonic domination in Italy, focusing on how public celebrations in Milan were political acts of propaganda and diplomacy, designed to demonstrate power and assert new values. Public festivals also put forward a utopian vision of Milan, with ephemeral structures that foreshadowed a new urban layout and society. Mignatti explores the vision behind these projects by way of an analysis of archival sources and comparison of festive events from 1801 and 1803 focusing on the audience's sensory perception, along with the symbolism of the celebration itself. The article aims to fully comprehend the events and explore the political inclination to create consensus and its new suggested identity. Her analysis will allow reflection on the dichotomy between the ephemeral vs. the permanent and the historian's responsibility to perpetuate the latter through time.

With the article by Petra Zeller Dotlačilová we engage the challenge of researching ephemerality via one of the most tangible performance requirements: costumes. Her paper focuses on the theory and methodology of historical costume research, which starts with the garment in the archive. Using a comparative, collaborative, interdisciplinary, and international approach, she provides examples from a Franco-Swedish context that educates on costume's relation to movement in the past, its relation to theatrical lighting, and the overall effect on the audience. In Dotlačilová's article, it is shown that leaving aside the materiality of costume reveals more about long-lost performances.

The final two papers deal with what is by definition, the most 'transient' and 'ephemeral' of all the arts: dance. Olivia Sabee addresses Jean-Georges

Noverre's who defined pantomime ballet, or *ballet d'action*, as an ephemeral art. In his written work, Noverre argued that to describe on paper a ballet's movement was both inadequate – since pantomime ballet could not be expressed in language – and inappropriate – given the core feature of pantomime ballet, its passion, could not be recorded as discrete, repeatable steps. Yet, Sabee's article examines the values of ephemerality and posterity in the writings of Noverre, reconciling the contradictions inherent in Noverre's views on what he considers appropriate means of documentation even as he speaks to his future readers and dancers.

We close the volume with Cornelis Vanistendael, who approaches the end of the long eighteenth-century with the end of the Napoleonic Empire. He explores the ephemeral ballrooms constructed in Brussels for the official celebrations between 1814 and 1816 for the House of Orange-Nassau. As Vanistendael argues, in Brussels, balls represented not only moments of sociability, but also tools of propaganda that the monarchy used to support and reinforce their weak holds on new thrones.

Acknowledgments
This special issue was inspired by the intellectual discussions that took place during the international conference organised at Ca' Foscari University of Venice in June 2023. The conference was part of the research project SPECTACLE, funded by the European Union's Horizion 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no. 893106.

Bibliography

Bourdin, Philippe and Loubinoux, Gérard, eds. 2004. *Les arts de la scène et la Révolution française.* Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal.

Bourdin, Philippe and Le Borgne, Françoise, eds. 2010. *Costume, décors et accesoires dans le téâtre de la Révolution et de l'Empire*. Clermont-Ferran: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Cirese, Mario Alberto. 2002. "Beni immateriali o Beni inoggettuali?" *Antropologia museale* 1 (1): 60–66.

Cirese, Mario Alberto. 2006. *Beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni,* edited by Pietro Clemente e Gianfranco Molteni. Pisa: Gli Ori.

Gorce, Jérôme de la. 1997. *Féeries d'opéra: Décors, machines et costumes en France, 1645–1765.* Paris: Editions du Patrimonie.

Gorce, Jérôme de la. 2005. *Carlo Vigarani, intendent des plaisirs de Louis XIV.* Versailles: Editions Perrin et Châteaus de Versailles.

Gorce, Jérôme de la "De Paris à Versailles: les grandes fêtes et les cérémonies de la ville et de la cour aux xviie et xviiie siècles ". In *Chroniques de l'éphémère*, edited by Dominique Morelon. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art. https://doi.org/10.4000/books.inha.2840. (last accessed: 30/01/2025)

Frantz, Pierre. 1998. *L'esthetique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle.* Paris: Presses Universitaires de France.

Frantz, Pierre, Perazzolo, Paola and Piva, Franco, eds. 2013. "La révolution sur scène". *Studi Francesi* 1 https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3271 (last accessed: 30/01/2025)

Ledbury, Mark. 2000. *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre.* Oxford: Voltaire Foundation.

Ledbury, Mark, eds. 2013. *Fictions of Art History.* Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2013.

Lemaigre-Gaffier, Pauline. "Représentation théâtrale et cérémonial royal". In *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique*, edited by Sabine Chaouche, Denis Herlin, and Solveig Serre. Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2012. https://doi.org/10.4000/books.enc.891. (last accessed: 30/01/2025)

Sajewska, Dorota. 2015. "The Myth of the Ephemerality of Theater" ["Mit efemeryczności teatru"], *Dialog*, 1 (2015): 80–92. http://re-sources.uw.edu.pl/reader/the-myth-of-the-ephemerality-of-theater/ (last accessed: 30/01/2025)

Sajous D'Oria, Michèle. *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*. 1748–1807. Paris: CNRS Editions.

Sajous D'Oria, Michèle. 2022. *Servandoni maître des machines.* Paris: Garnier.

Sauter, Willmar. 2000. *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press.

Schneider, Rebecca. 2011. Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. New York: Routledge.

Scholz, Natalie and Schröer, Christina, eds. 2007. *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789–1830).* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Taws, Richard. 2013. *The Politics of the Provisional. Art and Ephemera in Revolutionary France*. University Park: Pennsylvania State University.

Wunsch, Oliver. 2024. *A Delicate Matter. Art, Fragility, and Consumption in Eighteenth-Century France.* University Park: Pennsylvania State University.

Elisa Cazzato is research fellow at the University of Naples Federico II. She holds a PhD in art history from The University of Sydney and she is a former Marie Skłodowska-Curie Global Fellow. For her project SPECTACLE she was a visiting scholar at the CELLF of the Université Sorbonne and in the New York University's Department of Art History, where she assisted Meredith Martin on the production of the Ballet de *Porcelaines*. In 2023, she organised the international conference *Here Today, Gone Tomorrow? Ephemerality and Materiality in France in the Long Eighteenth Century*, for which she also created a series of podcasts co-produced with Radio Ca' Foscari. Her publications include articles in the peer-review journals *Studi Francesi, Dance Research, Humanities Research Journal,* and *RIEF.* She is currently writing her first book on the life and career of Ignazio Degotti and her proposal was accepted by Oxford University Studies in the Enlightenment.

statuS Quaestionis
language text culture

Mark Ledbury
Power Institute, The University of Sydney

"Mais, le lendemain matin". Residues of the Ephemeral in Eighteenth-Century French Art

Abstract

This essay discusses how the Ephemeral was understood in eighteenth-century France, and asks how we can track what remains of ephemeral community and artistic experiences. With the help of some very suggestive remarks on ephemeral experience by historian Arlette Farge, the essay explores various ways the intensity and togetherness of ephemeral experience leaves its mark on visual art, by traces and various forms of accretion visible in artworks themselves. The essay draws on the work of Gabriel de Saint Aubin, Jean-Honoré Fragonard and Jacques-Louis David.

1. *Introduction*

This paper will dwell, somewhat speculatively, on what remains of ephemeral events and moments of togetherness in the visual record of artworks in eighteenth-century France. My title, *Mais, le lendemain matin*, though is an intertitle from a film that I consider one of the more brilliant if eccentric products of French New Wave cinema: *Céline et Julie vont en bateau* by Jacques Rivette, one of the more enigmatic and theatrically-oriented of French cineastes (Fig. 1). In this film, two women are pitched, Alice in Wonderland-like, into a series of fantastic encounters in and out of the mysterious address '7 Bis, Rue du Nadir aux Pommes', from which they emerge dazed, confused and desperate to piece together what went on, by re-consuming in the tranquillity of their apartment the boiled sweets that are mysteriously stuck in their mouths as they emerge from the house. The women both know that their lives are changed, and the film demonstrates, in its own strange way, how their own relationships

and views of the world, are shifted as a consequence of an experience they can't quite fully comprehend (Morrey and Smith 2019; Levinson 1991).

At various points in the film, Rivette gives us this ironic throwback intertitle, '*Mais, le lendemain matin'*.

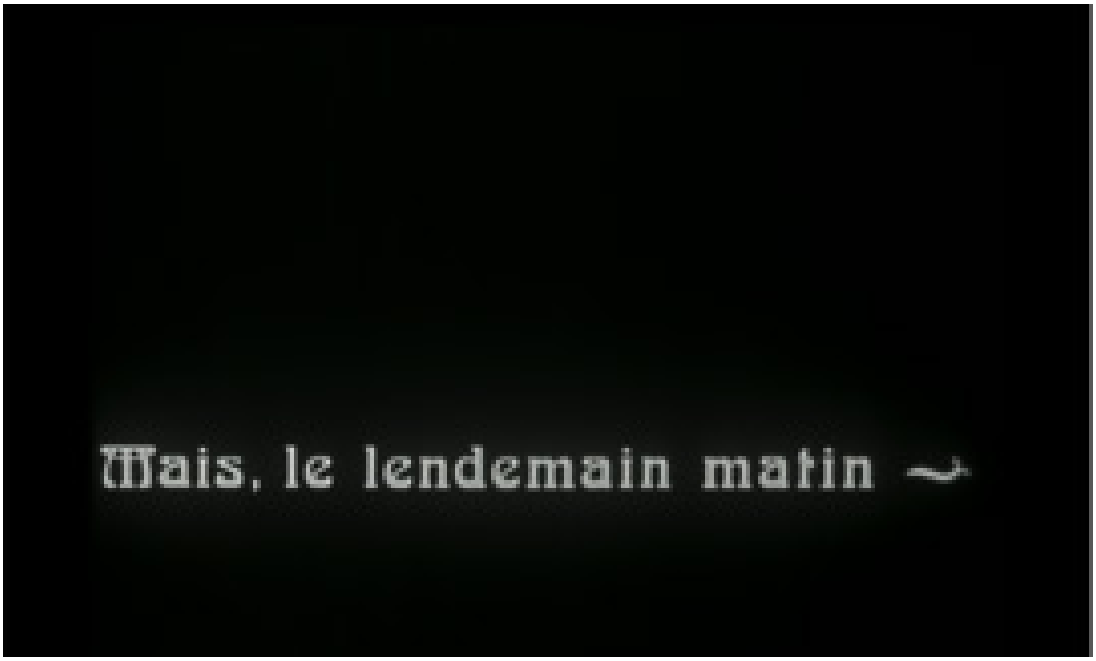


Figure 1. Intertitle from *Céline et Julie vont en bateau*.
Directed by Jacques Rivette, Action Films, Les Films 7, Les Films Christian Fechner, 1974.

I want to think about this '*Mais, le lendemain matin'* – about the morning after the night before, crudely put – as a prompt, to consider the relationship between intense, short-lived and complex ephemeral events and communities, (whether this be the span of a dramatic performance, the heat of an exhibition, a concert, a procession, or parade etc.) and their *Lendemains*. How can we seek the ricochets, and resonances of these intense but short duration events in what remains the day after? What are the impacts, on individuals, societies, cultures, and in particular in this essay, on objects and artworks (and on our historical understanding of them) that ephemeral moments of togetherness create? How can they be tracked and made sense of?

I am given confidence that this is even an appropriate question by the recent words of one of the most important of French cultural historians of the

past decades: Arlette Farge, who spoke eloquently in an interview some years ago about precisely this question. In discussing the effects of the mass marches and protests in France of 11 January 2015, in response to the *Charlie Hebdo* murders and other incidents of religious terrorism, she dwelt on the after-life of the ephemeral moment of togetherness:

> Il y a toujours un avant et un après, une discontinuité et aussi une inscription du souvenir, et pas seulement pour les grands événements. Je reste persuadée que, dans l'éphémère, quelque chose subsiste. Non pas en termes de permanence, mais comme une trace, griffure ou incrustation. Je ne sais quels mots employer, quelles métaphores pourraient faire comprendre [...], ces phénomènes sensibles et rationnels qui seraient à la fois individuels et sociaux (Farge 2016).

As an art historian I am drawn especially to Farge's three attempts in this passage at a metaphor to help explain the after effects of the ephemeral, to probe what lives on ("quelque chose subsiste" [Ibid.]) given that they all are about leaving a visible mark, trace or layer: I will take here three metaphorical terms: *Trace*, *Griffure*, and *Incrustation* as three categories we might explore and I want to come back to them later in this paper. We should also take heed of Farge's sense that this resonance or effect of the ephemeral is not just personal but social.

2. *From the intense to the superficial: Defining the ephemeral in the eighteenth century*

As this essay will focus on eighteenth-century French artistic products, I thought it important to first contextualise what 'ephemerality' might have meant in the cultural and linguistic *milieu* I am concerned with. We should remember that in eighteenth-century French culture, the use of the term *éphémère* was part of a cluster of other cognate words like, most usually, '*fugitive*', used to describe something fleeting. However, in this paper, I will stick with the developing sense of *éphémère*. This word is mostly used later in the century, often in a metaphorical sense and increasingly frequently has strong negative connotations implying short-lived, superficial and in some cases pernicious forms of creation, power, or lifestyle.

The increase in the frequency of the term '*éphémère*' can be judged from the statistical sources in 'Gallicagrams' using the dataset of books and journals digitized by Gallica.

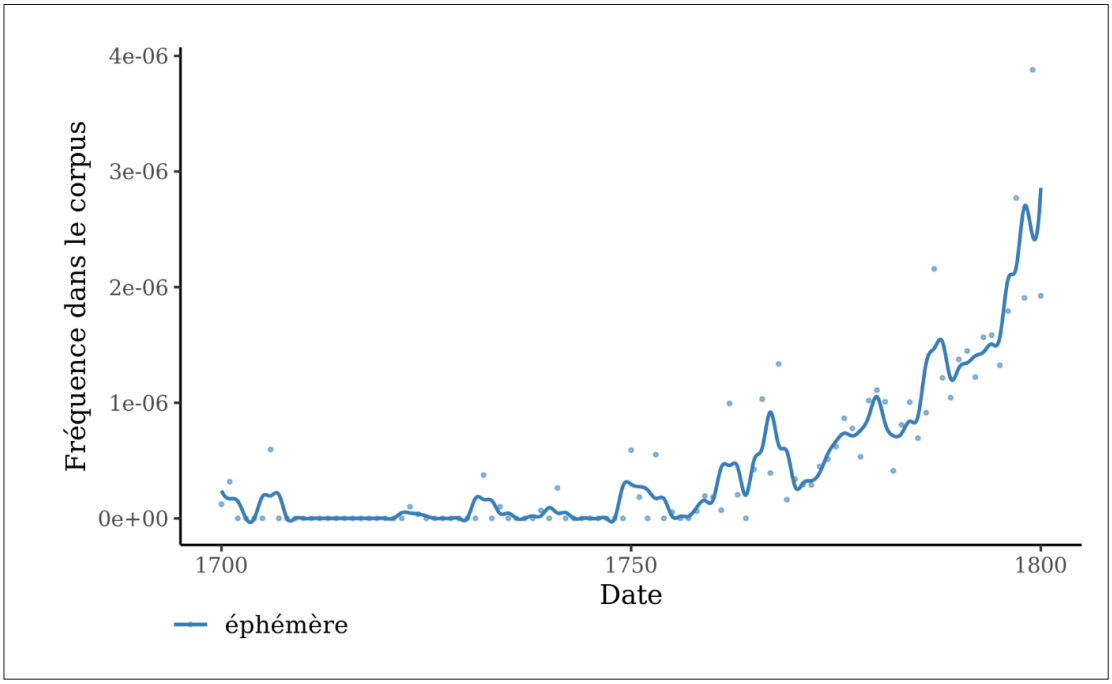


Figure 2. Graph of occurrence of the term éphémère in Gallica's corpus of French periodicals and books, 1700–1800.
Source Gallicagrams https://shiny.ens-paris-saclay.fr/app/gallicagram_en

As the graph shows nicely, the occurrence of the term *éphémère* in French language texts increases sharply after a consistent and fairly rare use in the early century.

More qualitative analysis points to a shift in the use of the term, essentially one that moves the term from the medical and scientific literature to broader, often moral, ethical and literary ones. In the medical literature and in dictionary definitions the word is used from early in the century to describe a fever, agitation or discomfort that passes in a day. According to Littré (1873–1874, vol. II, 1458, column 1) Henri de Mondeville's fourteenth-century *Chirugia* uses the older term *Effimere* in this way (ed. Du Bos 1898, vol II, 16, paragraph 1318), and then in medical definitions in the eighteenth century we get the more colourful definition of "*fièvre ephémère*": "Cette fièvre ne dure que vingt-quatre heures, & survient ordinairement à la suite de quelque exercice violent, de quelques débauches, ou d'un excès outré des choses non naturelles" (Anonymous 1752, 212). Or again: "La fièvre éphémère est ordinairement

occasionnée par des causes fort remarquables, comme un violent exercice, une grande application d'esprit, toutes sortes d'intempérances... des emportements violents, un chagrin subit" (Quesnay 1753, 5). Ephemeral fever described an experience that was not just short-lived, but violent, convulsive, the result of a deep and intense emotion or exertion, sometimes the result of excess, even of debauchery; a dangerous (if short-lived) takeover of the system.

The other way that the term *éphémère* found its way into eighteenth-century French discourse was via the life of insects. Botanists and their correspondents dwelt on the discovery and elucidation of the Mayfly (the 'Ephémère' of the order Ephemeroptera, the family Ephemeridae, and the genus Ephemera) – insects supposed only to live for a day (Flannagan and Marshall 2012).

In the eighteenth-century naturalists argued about precisely the lifestyle of the mayfly, but the essence of their focus on the insect was on the brevity and intensity of its life in its flying state after its long dormancy in other phases of its life: "La vie de ces mouches Ephémères en en tout de cinq ou six jours, pendant lesquels elles ne prennent aucune nourriture, & ne manquent nullement d'occupation. Vivent-elles moins pendant ce court intervalle qu'elles ne l'ont fait fous l'eau, pendant tout le reste de l'année? Une vie de quelques jours peut valoir une existence de plusieurs siècles".[1]

These early uses in medico-scientific literature had the interesting feature in common that they pointed to the intensity of the ephemeral, its ability to (as Arlette Farge hints, too) concentrate and intensify experience, heightening and somehow, like a temporal *tardis*, apparently constrained and 'small', but packed with affective energy and even consequence. Later in the century, though, as the frequency of use of the term increased, so too did usage move significantly towards more metaphorical and moral uses of the term, broadly taken by mid-century to mean, in human terms, short lived and superficial, and opposed to the enduring, the solid and the worthwhile. To take some examples of this new and frequent usage we could refer to one poet, a candidate for the Académie Française's poetry prize in 1766, who warns young poets not to be "...content d'un succès éphémère",[2] and against:

---

1 *Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savans de l'Europe,* vol. 39 (Amsterdam, 1748).

2 "Épître à un jeune homme qui veut embrasser la profession des Lettres", in *Extrait de quelques pièces présentées à l'Académie Françoise pour concurir au prix de poësie de l'année 1766* (Paris 1766, 25).

Traîner tes pas obscurs dans la route vulgaire
Te livrer aux écarts de la frivolité,

Et préférer ton siècle à la postérité (Ibid.).

The ephemeral belongs to the superficial, the frivolous and even the vulgar here, and is opposed to posterity, a key term in the enlightenment imaginary, a future full of "monuments of unageing intellect" in Yeats' later terms (1961).[3]

Jean François de La Harpe's poem *Épître à mon ami* (1766) also warns against "un succès éphémère" and contrasts this with "cet invincible amour de l'immortalité", which should be the true inspiration of the poet (Ibid.: 9). If this is a truism of the literary sphere, it is also increasingly translated politically. The Baron d'Holbach's *Système Social* (1773) thunders against courtiers and court structures thus: "En faisant des Tyrans, vous ne ferez que des instruments éphémères d'un pouvoir éphémère & chancelant lui-même. Vous ne jouirez que d'une existence précaire. L'intrigue, la bassesse, la calomnie peuvent à chaque instant vous ravir le crédit dont vous êtes si fiers" (Ibid.: 162).

For d'Holbach, the entire court system tended to produce only passing and superficial power structures. Across a wide range of ethical, philosophical, aesthetic and political critiques, the ephemeral became associated after the mid-century with negative or superficial or frivolous behaviours, structures and human actions. In these critiques of the ephemeral, the long shadow of Christian ethics of the 'temporary' nature of earthly existence met the enlightenment's own horror of fickle, arbitrary, shifting forms of authority and power.

Perhaps we still live under this moral regime. Certainly, as art historians of eighteenth-century culture, we have on the whole, made tangible and analysable objects our mainstay, and felt much more secure when anchored to works that last; even when we are exploring the haptic issues and phenomenology of human activities, from processions to Salon exhibitions and Revolutionary festivals. An art history of the ephemeral has been much more challenging to make sticky, despite the abundance of interesting theory and practice that our colleagues in theatre and musicology and dance history, have for many years

3 On the idea of Posterity in late eighteenth-century French painting see for example Olander 1983. For the poem "Sailing to Byzantium" see Yeats 1961.

made their mainstay to explore what might be at the heart of truly gripping and life-changing performances.[4]

This recognition of the difference between the import of a live event, of being there, and the fixture of text and image is in fact acknowledged even in one of the more morally heated anti-ephemerality rants of the later eighteenth century, Simon-Nicolas Henri Linguet's preface to his strange drama, *Socrate* (1764). In this mini-treatise, after condemning various superficial and ephemeral effects in the theatre, Linguet goes on to admit, partially against his own argument: "Un seul jour au Théâtre procure plus de célébrité que trente ans d'impression. C'est de l'art des Acteurs qu'on peut espérer cet éclat qui en impose au Public (Ibid.: xvii, preface)"

Linguet, as much as he longed for the honours of posterity, demonstrated in this preface his understanding of the vital interest in 'being there' for that one performance, for the peculiar bond of actor, or musician, stage and public, that flash that hits the public and transforms it, and forever exceeds the printed text or even accounts of it. Inspired, unrepeatable acting has something both feverish and intense as well as necessarily short lived, but it is this, which, for Linguet, perhaps paradoxically, assures lasting fame for a play: its lasting *lendemain matin*.

3. *Moments of Communitas*

How can art historians seek to chart and understand the effects of intense moments or practices which aren't obviously fixed or made material? The evocation of moments of intense and short-lived togetherness in fevered actors, performers (or indeed protest crowds) provoke me to think of what Victor Turner famously called *Communitas* (1969): "A moment in and out of time, and in and out of secular social structure, which reveals, however fleetingly, some recognition, in symbol if not in language, of a generalized social bond that has ceased to be and has simultaneously yet to be fragmented into a multiplicity of structural ties" (Ibid.: 94-113). And again: "An unstructured, or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community or even communion of equal individuals" (Ibid.).

4 Some of the thorny methodological issues of 'performance and reconstruction' are tackled in a recent collection of essays (Tessing Schneider and Wagner 2023).

Many might be cynical about whether such ideal state of anti-structure, such a communal identity can exist in theatrical performance, in social groups of a limited number or even in mass crowd events, such as the marches in which Arlette Farge took part. But Farge was surely trying to probe and understand precisely this intense momentary communion, in the same way that Linguet was trying to articulate it against his better judgement. Perhaps, I would argue that what we get when we probe certain evidence is the trail of a kind of 'micro-dose' of *communitas*, or a small-scale, a more circumscribed 'being together' that is, like the fever or the activity of the mayfly, as intense and consequential as it is brief and difficult to define.

But let us go back to Arlette Farge's immensely productive metaphorical trio now, armed with the idea that the ephemeral is not 'throwaway' or superficial but instead an intense, profound if short-lived instance of human creative togetherness or achievement. My argument will be that there are circumstances in which art-making and art-viewing can create circuits of intense and complex fellow feeling and that as such scratch marks, incrustations and traces, might be left visible in visual and material culture that derive from it.

In what follows I am conscious of the dangers of 're-literalizing' the metaphors that Farge uses but given their multiple material resonances I hope I may be forgiven for doing so and be given some poetic license.

4. *Griffure*

First, let's probe what Farge called "la griffure" (Farge 2016) – the scratch mark, is probably the best way of translating this – but this doesn't capture the other meaning of a slice mark on marble or canvas, or the burin scratch that *griffure* has in French.[5] This is not equivalent to, perhaps it might even be the opposite of, what Charlotte Guichard (2018) memorably analysed as

5 "GRIFFURE", n.f.: Égratignure faite par des griffes. *Il avait des griffures sur tout le visage.* Il se dit aussi d'une Rayure faite sur un tableau, un parchemin, un marbre" (Centre Nationale de Resources Textuelles et Lexicales). See also the *Dictionnaire de La Langue Française. Supplément* (Littré and Devic 1886, 181 *sub voce*), where the term is explained through an example of it used to describe burin engraving practice: "GRIFFURE (...): *Terme d'aqua-fortiste.* Égratignure (...)".

"La Griffe" or the inscribed signature of the painter which asserts "le statut du tableau comme marchandise, authentifiée et estimée" (Ibid.: 105); instead the *griffure* is a more primal, less willed, less conscious marking or even laceration on the art object, a kind of existential hatching, an urticaria of brushwork, even, certainly the mark of an event or a relation rather than the authoritative stamp of a single creator.

One instance of the scratch marks of a moment of *communitas* is for me exemplified in Jean-Honoré Fragonard's series of what we used to call 'fantasy' portraits. These remarkable series were produced in a rush and mainly, we think, dating from 1769; a process that Satish Padiyar (2017, 77–87) has called Fragonard's "leap into freedom" (Figs. 3, 4, and 5).[6]



Figure 3. Jean-Honoré Fragonard, *Sketches of portraits,*1769, pen-and-ink and graphite, 23.5x35.2 cm. Private Collection.

6 On this series, see also Sheriff 1987 and Percival 2012.



Figure 4. Jean-Honoré Fragonard, *Sketches of portraits* [detail of illustration1: M(me) Aubry, perhaps Catherine Thérèse Aubry (1733–1800)]



Figure 5. Jean-Honoré Fragonard, *Sketches of portraits* [detail of illustration 1: "Brillon", perhaps Mme Anne-Louise Brillon de Jouy (1744–1824)].

While the attention has all recently been on the fact that we have a 'key' to identify the portraits, I want to note here the somewhat frenzied, sometimes confusing if energetic way the 'key' drawings are actually created.

I mean by this that if Fragonard really were just cueing his memory, the facture of these 'thumbnails' is, I would argue, excessive, scratchy, circular and flowing in ways not typical of his marvellous fluid drawing technique elsewhere, and not designed for easy identification except of the 'mass'; rather they bear scratch marks and scrapes, lines in excess of and indeed unhelpful to the memory of a face or pose, but somehow indicating the energy, the flow of encounter. We might see this scratch-mark energy as in some ways evocative of some of the essential dynamic of the paintings in the series. Reputedly very rapidly created, they are not simply virtuoso performances but bear the traces, the irritations, the 'swellings', lumps and bumps of an intense, feverish process of performance in their creation. For me, the very material and compositional fabric of both this now famous sheet, and the paintings in the series witness through their facture to a short lived, but intense engagement between artist and sitter, and to their undoubtedly mobile, performative, ludic moment of fancy-dress *communitas* (Figs. 6 and 7).



Figure 6. Jean-Honoré Fragonard, *The Warrior,* c.1769, oil on canvas, 81.5×64.5 cm. Williamstown, MA: The Clark Art Institute.



Figure 7. Jean-Honoré Fragonard, *The Actor*, c.1769,
oil on canvas, 81x63 cm. Private collection.

If I see this as a '*griffure*' moment, in other words I believe that the group of paintings, now of course dispersed, are inscribed with the scratch marks of a somewhat mysterious original togetherness, a moment of sociability we still do not fully understand.

5. *Incrustation*

Another of Arlette Farge's metaphorical categories of aftereffects of ephemeral moments in social, cultural and personal life is the "incrustation" (Farge 2016), which we might see, perhaps both in the sense of marble incrustation, i.e, as decorative insertions or fillings of a surface – or, especially, perhaps as a mineral deposit, a barnacle-like layering of experience and memory that somehow transfers, in complex ways, the affective or physical cumulation of intense experiences.[7]

7 See the term "INCRUSTATION" in the current *Dictionnaire de l'Académie française* (9e éd. 1935–2024, *sub voce*).

An example of this kind of 'evidence' of incrustation might be best seen in the work of Gabriel de Saint Aubin, one of the great artists of the ephemeral (Dacier 1929; Bailey et al. 2007). Scholars are often perplexed and mystified by Gabriel de Saint Aubin's often inscribed and reinscribed, overdrawn and complex multi-part drawings, such as this one (Fig. 8) from the Bibliothèque Municipale in Nantes (and not well known to scholarship), in which multiple fleeting experiences of events and images encrust in various details and inscriptions and overwritings and blow ups. In this particular sheet, we are dealing with Saint-Aubin's multiple and complex recollections of the portrait of Madame de Pompadour at the Salon of 1757, for example, the Salon exhibition as a site provided the intense moments of communal togetherness and profound feelings of alienation that compelled Saint-Aubin, and results in some of his most hallucinatory incrustations-attempts to recall and capture the modes and gestures of fleetingly felt experiences, both personal and social inscribed not just in subject matter but in the very material and compositional make up of these strange drawings.



Figure 8. Gabriel de Saint Aubin, *Untitled* [Allegory of the Portrait of Mme de Pompadour], pen, ink wash on paper. Nantes, Médiathèque, Labouchère collection, MS821/10.

Another example which builds up layers to create a strange, ludic accretion is the drawing now in the National Gallery of Art (Fig. 9). Here the composite of ink, pencil and wash in patterns that have their own decorative effect is reinforced by actual collaging of the paper, an accretion or layering, an incrustation, in fact, that adds to the composite sense of a scene built up from multiple grafts of ideas and moments linked by some complex internal logic around moments of particular significance for the artist.



Figure 9. Gabriel de Saint Aubin, *Figure Sketches*, c.1760, pen and brown ink and red and black chalk with gray and brown wash on two overlapping sheets of laid paper, 16.2x22.5 cm. Washington, National Gallery of Art (1963.15.30).

Here the composite of ink, pencil and wash in patterns that have their own decorative effect is reinforced by actual collaging of the paper, an accretion or layering, an incrustation, in fact, that adds to the composite sense of a scene built up from multiple grafts of ideas and moments linked by some complex internal logic around moments of particular significance for the artist.

Another of the more hallucinatory incrustations of Gabriel de Saint-Aubin is the sheet now in the Louvre (Fig. 10) about whose attribution to Saint Aubin the Louvre catalogue now manifests doubt (surely given

the unique and eccentric nature of this artist's work, there is no 'École de Gabriel de Saint Aubin!) [8].

If we accept it as authentic it is in its accretions and incrustations, its allegorical 'growths' emerging from the scene, and heaped up sense of his wonder at this short-lived festive gathering of painting as well as his exclusion from it. The Salon in this painting/drawing is a hallucinatory, oneiric widescreen vision, emerging from a kind of shell or frame formed by the dabbed in crowd running along the bottom and the vapid and complex allegorical 'growth' at the top. The fact that Saint Aubin created this 'painting' on paper stuck onto a canvas gives further material layering and incrustation, as if his usual medium was striving by accretion for the effect and status of painting.



Figure 10. Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779*, oil on paper glued to canvas, 19.5x44. Paris: Louvre.

6. *Trace*

The third and most capacious of Farge's metaphors for the afterlives of ephemeral intensity in the historical process, is the "trace" (Farge 2016). This we might understand as the '*trace*' as in the footprint, sign or marker left by an animal or a human,

8 See the Louvre's entry https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066125. Cfr. also Bailey et al. 2007.

but the term, of course, has a wide range of metaphorical implications that have long been understood in French as well as in other languages, pointing already to a mental leftover as well as a physical index or sign of presence.[9] When seeking the aftermath, the '*lendemain*' of certain key moments, we can and do use the sense of a footprint or a marker of a presence, the indent in a life or a mind or a physical location of something haven taken place, one that indicates by absence or negative space the sense of there once having been something. The mental trace or marker of an event or person is mixed up with wider concepts, (memory, of course chief among them) but again I would like to focus on how actual artworks might bear traces of particular kinds of intense aesthetic, affective or social experience.

This is perhaps even more speculative than my previous examples, in the sense that I am now literalizing a more expansive metaphor, but again I want to focus on the idea that a *trace* might be seen as an occluded or even unconscious residue of a particularly intense encounter or event or moment in art or an artist's life.

Art History has developed its own very complex and subtle series of vocabularies to describe formal borrowings or influences, and in the eighteenth century, the adoption of deliberate echoes of a repertoire of previous monumental, 'eternal' practice was one clear signal of striving for the honours of posterity rather than a legacy of the ephemeral.[10]

But here again, I think we might at least imaginatively and with some profit imagine that *traces* in the sense that Farge encourages us to think of them are not formal borrowings but complex, shadow forms, or seepages – more like traces of alcohol in the blood, detectable the next day with difficulty and sometimes with pain, but hinting at the ecstatic communions or feverish violence of the night before.

To try to make this idea more precise, I will switch from exploring drawing, a practice whose scratchings, rapidity and erasures are perhaps more prone to understanding in terms of their traces of ephemeral intensity, to the seemingly more fixed, less mobile sphere of painting. No example is less seemingly ephemeral than Jacques-Louis David, and indeed Baudelaire made David's 'Antique Garb' the opposite of his understanding of ephemeral modernity

9 As eloquently demonstrated in the entry for the word "TRACE" in Littré (1873–1874, *sub voce*), perhaps the most attentive French language dictionary to histories of usage. See also Bailey et. al. 2007.

10 On the particular complexity of Neo-Classical borrowings and engagements of this kind, see for example Michel 1989.

(Baudelaire 1965, 12–13). Many scholars have discussed the various deliberate choices of formal sources of David's large-scale paintings of the 1780s, and many of these borrowings were highly conscious and designed to convey both knowledge of and homage to the aesthetic modes of antiquity.[11]

Perhaps the crudest example of such a willed antiquising mode would be the *Andromache Mourning Hector* (Fig. 11) which as a reception piece had to perform demonstrably, the kinds of knowledge required of a painter at this stage. These expectations included deliberate 'citation' of frieze sculpture, almost over-crude references from Greek and Roman texts, and a bodily and gestural language designed to demonstrate fluency in the new rhetoric of the body.



Figure 11. Jacques-Louis David, *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector,* 1783, oil on canvas, 275x203 cm. Paris: Louvre.

11 See the very detailed discussions of borrowings and influences in the catalogue entries for Antoine Schnapper 1989. See also Crow 2006.

This kind of knowing citation is too deliberate, too scholarly, too visible to be understood as a '*trace*'. But in other moments of the same artist's work we can see, I think, something more akin to a '*trace*' – the legacy, perhaps in shadow form, the imprint or a residue of intense *communitas* in the structure of a work.



Figure 12. Jacques-Louis David, *Belisarius Begging for Alms,* 1781, oil on canvas, 288x312 cm. Lille: Musée des Beaux Arts.

David's 1781 *Belisarius Recognized by a Soldier* (Fig. 12) bears the trace of the intense conversation among talented practitioners across theatre, architecture and visual art in Sedaine's lodgings in the early 1780s, and in particular of Sedaine's close friend and Shakespeare re-interpreter Jean-François Ducis. David's *Bélisaire* was created in Paris at the time of the staging and rethinking of Ducis' *Oedipe chez Admete* and more crucially, the early evolution of le *Roi Lear*, (whose manuscript version Ducis read to the committee of the Comédie

Française and to friends in 1780, and in his version Ducis emphasized Lear as a wandering old man, and a "Pauvre et foible veillard, chassé de sa maison" [Ducis 1783, 56]).

The ideas for how to get striking and difficult stage moments translated into visual form, via new kinds of stage direction, acting and gestural vocabulary, as encapsulated by the work of the actor Jean-Baptiste Britard, known as Brizard (Fig. 13) in his incarnations of Voltaire's heroes (including Brutus), of Sedaine's noble father Vanderk in *Le Philosophe sans le Savoir*, and of Ducis' visions of Greek and British tragedy, were a feature of the theatrical circles in which David found himself.

These discussions, I argue, might have left their trace in some of the peculiar and striking features of David's outsized version of the painting, which along with the hefty emotional charge of its ostensible subject carries traces of a kind of syncretic tragic thinking that Ducis' fertile and original mind was capable of (Ledbury 2004; Golder 1992). In the fabric of David's *Belisarius* (Fig. 14), we find the trace not only of the wild and maddened Léar in Ducis' drama but also the repentant and world-weary Oedipus (of Ducis' 1778 version). Even the straining in scale and expression for a gestural drama to convey a key moment of recognition in David's painting feels as if it bears an imprint or a trace of the drama of recognition across the ancient and Shakespearian tradition, which makes it more resonant, even if more awkward and outsized.



Figure 13. Jacques Avril after Adelaide Labille-Guiard, M. Brizard, c. 1776. Private Collection.

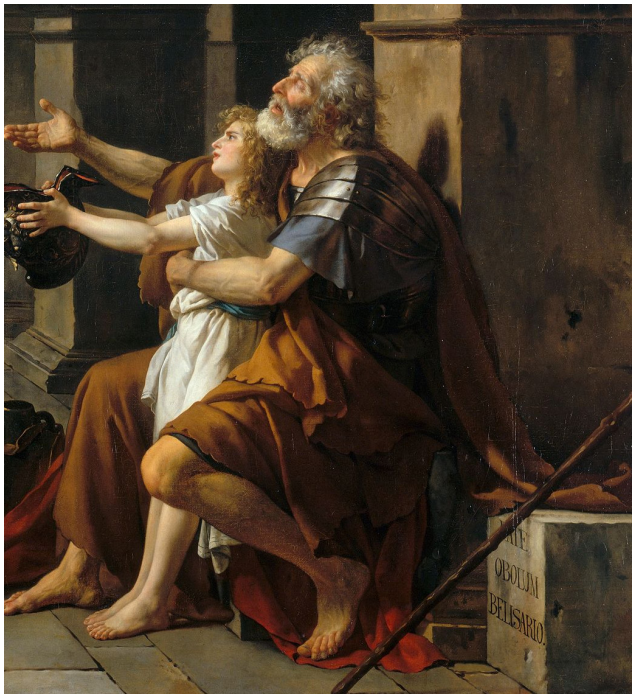


Figure 14. Detail of *Belisarius and Amanuensis*

It is perhaps easier to see how traces of an intellectual and affective community might be seen in works produced in the very moment of its existence (so, Sedaine's circle in 1780–1781, or Fragonard's friendship/client group). However, we might see such imprints or traces in unexpected places and I would also be tempted to see this 'trace', this residue, of intense *communitas* and deep feeling, at longer removes from an originary moment of togetherness or trauma. An example of this 'imprint' might again be drawn from David's career. The young (ish) David's feverish experience of academic failure in the prix de Rome early 1772, when this painting, the *Apollo and Diana Attacking the Children of Niobe* (Fig. 15) was the object (once again) of his misplaced optimism, deep disappointment and near suicidal despair as he himself recounted it later.[12]

12 For David's account of this prize 'drama', see his autobiographical fragment, written probably c.1800 (Wildenstein 1973, 156–157).



Figure 15. Jacques-Louis David, *Apollo and Diana attacking the children of Niobe* (1772, oil on canvas, Dallas Museum of Art)

In his account of his misfortunes and injustices surrounding the prize, David is careful to re-iterate something we don't hear much of in his future encounters with fellow students – a trace of real friendship and intensity in his relationship with one, at least, of his rivals, the eventual prize winner, Pierre-Charles Jombert. He explains that Jombert, while waiting for judgement to be pronounced approached the judges, and knowing there might be a second prize on offer, spoke about: "[...] des avis que je lui [David] avez donnés pour son tableau, et qu'il serait charmé que, s'il ne devait pas avoir le premier prix, que ce fun enfin son ami qui fut préféré. On rappela cette amitié trop rare entre rivaux de gloire, on décida donc qu'il y aurait un second premier prix" (Wildenstein 1973, 156).

David recalls Jombert as having shown a rare and precious magnanimity and friendship, and although eventually David was also denied the second prize, clearly with many years hindsight Jombert's gesture and intervention resonated with David as much as the decision of the judges provoked deep despair.

Jombert's own composition, and indeed his sketch for it, have survived (Figs. 16 and 17) and the sketch especially shows a certain clarity and conceptual richness especially in the defiance and the shock of Niobe, in the desperate

and futile attempts to shelter offspring, and in the sculptural monumentality which hints both at Niobe's arrogant defiance and by contrast at the horror of the corpses now lying all around her.



Figure 16. Pierre-Charles Jombert, *The Punishment of the Arrogant Niobe by Diana and Apollo*, 1772, oil on canvas, 145x101 cm. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts.

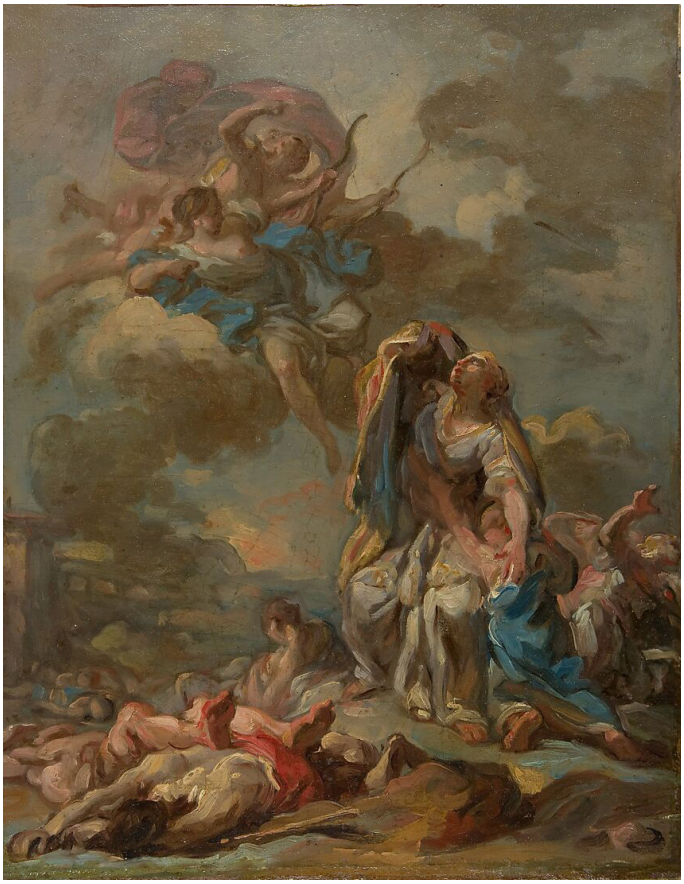


Figure 17. Pierre-Charles Jombert, *The Punishment of the Arrogant Niobe by Diana and Apollo*, 1772, oil on canvas mounted on board, 35,7x28,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

I have always wondered whether this might explain what I can't see as a formal borrowing but more in terms of a 'trace', of Jombert's own successful and well-articulated figure of the despairing but monumental Niobe as one element in the centrality of the detail of Brutus' wife Vitella, who famously dominates a painting while his 'central' character, Brutus, sits tense in the shadow of Rome. Might the configuration of the sheltering, defiant, but despairing Vitella, staring death in the face as she views the lictors bringing her dead sons back to the household, be related to Jombert's Niobe, a trace therefore of the continuing and surprising afterlife of the intensity and violence of David and

his fellow students' experience as competitors, friends and rivals at the hands of academic judges 16 years earlier. Certainly, David's figure of Brutus' wife, in her monumentality, her despair, defiance, sheltering and yet helpless in the face of death, seems to bear the trace and echo of Niobe, the proud, and uselessly defiant victim of Apollo and Diana (Fig. 18). For me, this might signal in a complex way the continuing psychic presence, at the moment of David's greatest success and public recognition, of the moment of intensity and even failure that left such a trace in his own life and work.



Figure 18. *Jacques-Louis David, The Lictors Bringing home to Brutus the bodies of his dead sons,* 1788–1789, oil on canvas, 323×422 cm. Paris: Louvre.

To argue for these kinds of 'traces' and their impact does of course depend on how much attention a historian is willing to ascribe to networks of biographical relationships, and how much we emphasize them in our analyses of works.

In all my examples, I am positing a kind of affective bind, a *communitas,* which however temporary is real and potent, which leaves its mark to a greater extent than we might suspect on works of art. The scratches and *incrustions* and traces I have been interested in are those that testify to significant human creative togetherness, whether joyous or tense, but also to psychic and affective intensity, not always of a positive kind and certainly never simple. Such an approach, I recognize, needs a psychoanalytic understanding of the life of communities, to the extent that we have to accept a psychic as well as material leftover of the contingent, ephemeral and temporary in the lives of artists (and of all humans).

Of course, Arlette Farge will probably not be happy that I've purloined her metaphors for art history, or that I have adapted her thoughtful discussion of a true social community for a much more circumscribed one of artists – or that I'm somewhat selectively only pointing to the material afterlives of intense ephemeral moments in well-known artists' works – this simply reflects my training and interests. I think that her remarks on the inscription of the emotional and communal heat of an event onto later social and cultural configuration has much wider application to an understanding of the formation of social groups, to knowledge and innovation transfer, to Revolution, and other larger concerns in the social sphere, and her work testifies to how subtle our understandings can be from fragmentary evidence of what constitutes a community, acts of insurrection, violence and solidarity (Farge 2017; Farge and Gutermann-Jacquet 2018).

In a special issue that evokes again and again a temporary, ephemeral intensity I have imaginatively explored how the bright, feverish and short-lived instants, these fevers, these moths-lives, might leave their trace not only in the archives that other scholars contributing to this volume have so brilliantly explored, but in unexpected traces in the permanent visual record. We need to use our imaginations and not just our archival skills, we need the kinds of collaborations that other colleagues' papers call for – and perhaps too, we need the spirit of Rivette's *Céline et Julie*, emerging dazed and confused from our encounter with a complex, temporary but heightened experience, but determined not only to go back again and again but to intervene, to resolve as well as to understand.

Bibliography

Anonymous. 1752 (1748). *Méthode aisée pour conserver sa santé jusqu'à une extrême vieillesse, traduite de l'anglois par M. L*. de Préville.* Paris: Chez Prault. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763018s. (last accessed: 13/12/2024).

Bailey, Colin B, et. al. 2007. *Gabriel De Saint-Aubin, 1724-1780*. New York: Frick Collection; Paris: Musée du Louvre Éditions and Somogy Art Publishers.

Beaudelaire, Charles. 1965 (1863). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London-New York: Phaidon Press Limited.

Bibliothèque Raisonnée Des Ouvrages Des Savans de l'Europe, vol. 39 (January – March 1748). Amsterdam: Chez le Wetsteins et Smith.

Boime, Albert. 1987. *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: University of Chicago Press.

Centre Nationale de Resources Textuelles et Lexicales. "GRIFFURE" *sub voce*. https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/griffure (last accessed: 14/12/2024).

Crow, Thomas. 2006 (1995). *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*. New Heaven: Yale University Press.

Dacier, Émile. 1929. *Gabriel De Saint-Aubin, peintre, dessinateur, et graveur (1724-1780).* Paris: Van Oest.

Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition. 1935–2024. "INCRUSTATION" *sub voce*. http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0814 (last accessed: 14/12/2024).

Ducis, Jean-François. 1783. *Le Roi Léar, tragédie en cinq actes par M. Ducis de l'Académie Française.* Paris: Chez. P. Fr Gueffier. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5815751g/f2.item.r=foible (last accessed: 14/12/2024).

Extrait de quelques pièces présentées à l'Académie Françoise pour concurir au prix de poësie de l'année 1766. 1766. Paris: Chez Rengard.

Farge, Arlette. 2016. "Le XVIIIe siècle est-il un siècle de l'éphémère?" *Socio-anthropologie,* no. 33: 173–186. https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2078 (last accessed: 14/12/2024).

Farge, Arlette. 2017. *Vivre & parler au XVIIIe siècle : Paris au siècle des Lumières.* Paris: Le Robert.

Farge, Arlette and Gutermann-Jacquet, Deborah. 2018. "La vie de l'Histoire jaillit de formes inattendues." *La Cause du Désir* 100, no. 3: 199–210, https://doi.org/10.3917/lcdd.100.0199 (last accessed: 14/12/2024).

Flannagan, John F., and Marshall, K. Eric (eds.). 2012 (1980). *Advances in Ephemeroptera Biology*. Springer Science & Business Media. London-New York: Plenum Press.

Golder, John. 1992. *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis, 1769–1792*. Oxford : Voltaire Foundation at the Taylor Institution.

Guichard, Charlotte. 2018. *La Griffe du peintre: La valeur de l'art.* Paris: Seuil.

Holbach, Paul Henri, Dietrich, baron de. 1773. *Systême social ou principes naturels de la morale et de la politique avec un examen de l'influence du gouvernement sur les mœurs,* 3 voll., vol. 2. London. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb136027617 (last accessed 14/12/2024).

La Harpe, Jean François de. *Le Poëte, épître qui a remporté le prix de l'académie françoise en 1766, Par M. de La Harpe.* Paris: Chez Regnard. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54368312. (last accessed: 14/12/2024).

Ledbury, Mark. 2004. "Visions of Tragedy: Jean-Francois Ducis and Jacques-Louis David." *Eighteenth-Century Studies* 37, no. 4: 553–580.

Levinson, Julie. 1991."Céline and Julie Go Story Telling." *The French Review* 65, no. 2: 236-246.

Linguet, Simon-Nicolas Henri. 1764. *Socrate: tragédie en cinq actes par S. N. H. Linguet*. Amsterdam: Chez Marc-Michel Rey. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109197q (last accessed: 14/12/2024).

Littré, Émile. 1873–1874. *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols. Paris: Hachette. https://www.littre.org/definition/éphémère; (last accessed: 14/12/2024).

Littré, Émile, and Devic, L. Marcel. 1886. *Dictionnaire de La Langue Française: Supplément.* Paris: Hachette. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58019485 (last accessed: 14/12/2024).

Michel, Régis (ed.). 1989. *Le Beau idéal: ou l'art du concept*. Paris: Réunion des musées nationaux.

Mondeville, Henri de 1898 (1303–). *La chirurgie de maître Henri de Mondeville; trad. contemporaine de l'auteur; publ. d'après le ms. unique de la Bibliothèque nationale par le Dr A. Bos.* Paris: Didot. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52051/f3.item.r=effimere (last accessed: 21/04/2025).

Morrey, Douglas and Smith, Alison. 2019. *Jacques Rivette*. Manchester: Manchester University Press.

Olander, William. 1983. *Pour Transmettre à La Postérité: French Painting and Revolution, 1774–1795.* Ph.D Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University.

Padiyar, Satish. 2017. "1769: The leap into Freedom." In *Fragonard: The Fantasy Figures*, edited by Yurico Jackall, 77–87. Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries.

Percival, Melissa. 2012. *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*. In *Fragonard: The Fantasy Figures*. Farnham-Burlington VT: Ashgate.

Quesnay, François. 1753. *Traité Des Fièvres Continues,* 2 voll., vol. 2. Paris: Chez D'Houry.

Schnapper, Antoine (ed.). 1989. *Jacques-Louis David: 1748–1825*. Paris: Réunion des musées nationaux.

Sheriff, Mary. 1987. "Invention, resemblance, and Fragonard's *Portraits de fantaisie.*" *Art Bulletin* 69, no. 1: 77–87.

Tessing Schneider, Magnus and Wagner, Meike (eds). 2023. *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts*. Stockholm: Stockholm University Press.

Turner, Victor. 1991 (1969). "Liminality and Communitas." In *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 94–131. Cornell University Press

Weschenfelder, Klaus. 2003. "Belisar Und Sein Begleiter. Die Karriere Eines Blinden. Der Kunst Vom 17 Bis Zum 19 IJahrhundert." *Marburger Jahrbuch Für Kunstwissenschaft* 30: 245–268.

Wildenstein, Daniel. 1973. *Documents Complémentaires Au Catalogue de l'oeuvre de Louis David. Fondation Wildenstein.* Paris: Fondation Wildenstein; Bibliothèque des Arts.

Yeats, William Butler. 1961 (1927). "Sailing to Byzantium." In *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition,* edited by Richard J. Finneran, 193-194. London: Macmillan.

Mark Ledbury is Power Professor of Art History and Visual Culture at the University of Sydney and director of the Power Institute, where he's been for the past 14 years. He is a scholar of European Art of the eighteenth and nineteenth centuries and has written books, articles and chapters on a range of artists including Fran ç ois Boucher, Jean-Baptiste Greuze and Jacques-Louis David. His principal research interests are in notions of genre in visual art and theatre, and relationships between theatre and the visual arts. In his role as director of the Power Institute he leads a programme of research, engagement and publication activities demonstrating the importance of visual art in 21st century culture and society.

statuS Quaestionis
language text culture

Noémie Étienne
University of Vienna

Meredith Martin
New York University

Spectacular Blindness: Enslaved Children and African Artifacts in Eighteenth-Century Paris

Abstract

In this essay we explore the presence and display of African children and artifacts in eighteenth-century Paris via their visual, material, and textual traces. While considering how such traces can help conjure or visualize human lives and ephemeral events, we also probe a paradox we call 'spectacular blindness'. Although individuals and artifacts of African descent were conspicuously visible at the French court, they were rarely fully seen – and, in the case of enslaved children, their subjectivity and the trauma they experienced were seldom acknowledged. We argue that the pervasive visibility of these individuals paradoxically made their humanity invisible to enslavers or turned that humanity into a tool for elite white self-expression and domination. Constantly put on display, they became spectacular blind spots, and, until recently, they have also been absent from most art historical narratives. Even today, their existence and portrayal can be met with disavowal and silence.

1. *Paper Ghosts*

Scene 1: In the background of a small gouache portrait of the Comte d'Artois (1757–1836), brother-in-law of Marie Antoinette (1755–1793) and future King Charles X of France, stands a young dark-skinned man holding a horse by its reins (Figs. 1 and 2). He wears a white turban with a green feather and a striped green jacket (the color of Artois's livery) over an orange vest and breeches that match the Comte's own. These colors link him to the drawing's principal sub-

ject and integrate him into the scene, whereas his dark complexion and 'exotic' headgear contrast with the pale skin of Artois and his horse and the white classical façade of Bagatelle, the Comte's pleasure pavilion built in 1777 in the Bois de Boulogne. Above the young man's lace cravat, a few brown strokes of pigment and a single gleaming highlight suggest a metal collar, echoing the reflective surface of his enslaver's gun.



Figure 1. Jean-Baptiste-Philibert Moitte, *The Comte d'Artois as a Hunter*, c. 1777. Gouache on paper, 22.9×30 cm. Amiens, Musée de Picardie. Photo © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz.

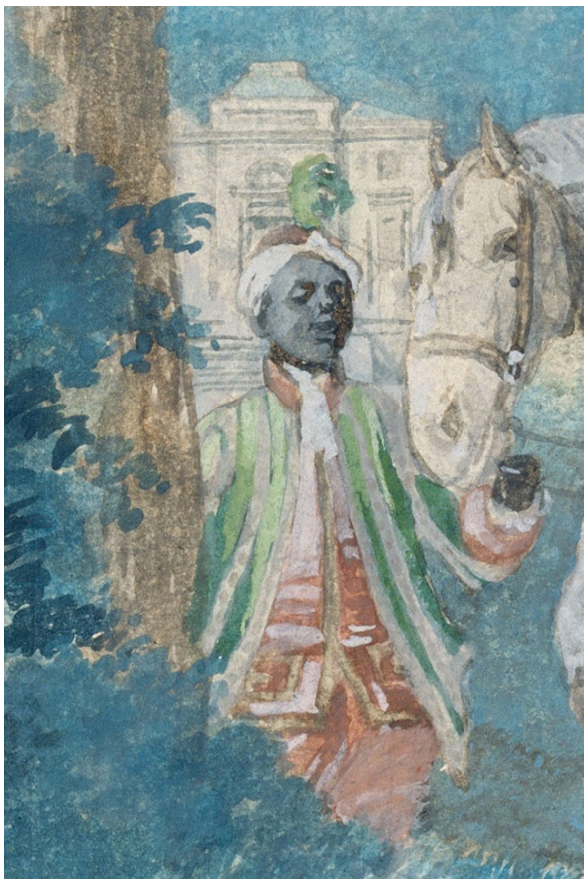


Figure 2. Detail of figure 1.

Scene 2: A 1777 handwritten expense report signed by the head of the Menus Plaisirs, the royal office for court festivities and entertainments, includes funds for a costume worn by an enslaved African page who is part of the Comte d'Artois's stables (*Écuries*). The costume included three buckskin breeches, a pair of strong suede trousers, and "*un bonnet de ~~nègre~~*" (Fig. 3) comprising a turban, a plume, and a braid. (A bonnet of the same name is illustrated among the items fabricated by a Parisian *Boursier* [purse-maker] in the *Encyclopédie*.)[1]

1 Archives Nationales de France (hereafter AN), T//231 (Maison du Comte d'Artois), 1 June 1777. Throughout this essay, we have chosen to retain the offensive word '*~~nègre~~*' when it appears in archival documents, but also to cross it out in order to acknowledge its racism and violence. During the eighteenth century, the word referred both to skin color and enslaved status, and it was used generally – though not always – to denote individuals of

Are the clothes described in the expense report the same ones worn by the young Black man in Artois's portrait? Is he the same individual to whom the report refers? Unlike the other white personnel of the Comte's stables, whose full names, occupations, and signatures are noted in surviving documents, he is only identified by the demeaning term '~~*nègre*~~'.

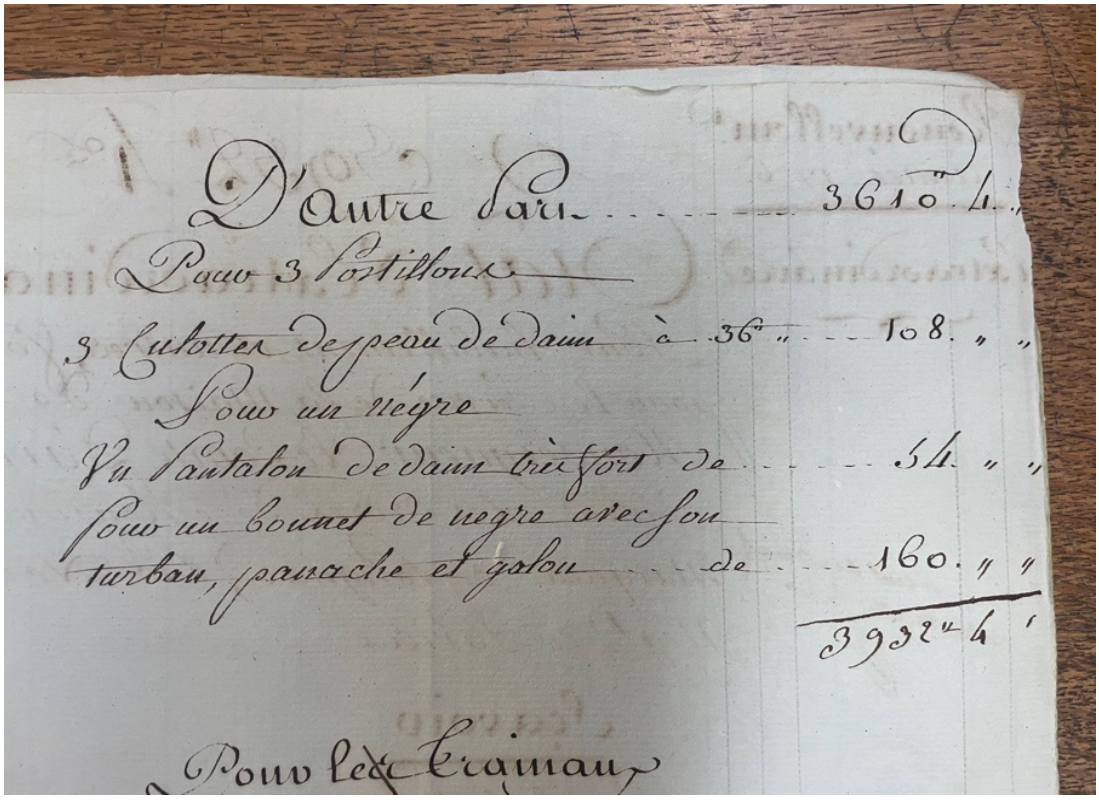


Figure 3. Archives Nationales de France, T//231 (Écuries de comte d'Artois), expense report written in brown ink on paper and signed by Papillon de la Ferté, head of the Menus Plaisirs, dated 1 June 1777. Photo by Meredith Martin.

Scene 3: Listed among the stable expenses are funds for a sled named '*Le ~~Nègre~~*'. Crafted in 1776 by the sculptor Daniel Aubert, who also designed furnishings

African descent. Although it is very likely that all of the enslaved individuals we discuss were African, Afro-Caribbean, or Afro-descended – and we refer to them here accordingly – it is possible they had other geographical or ethnic origins. On the ambiguity of the term ~~*nègre*~~, see Peabody 1996, chap. 4.

for Bagatelle, it was one of many royal sleds that featured the heads and bodies of figures – typically animals or mythological creatures like leopards, sirens, griffons, or stags – that family members would 'ride'.[2] According to archival descriptions, the sled's carved wooden head was disturbingly realistic: modeled on a real-life Afro-descended man (the same man in the Artois portrait?), its 'mobile' glass eyes had been fabricated by Auzon, a royal enameler and *oculiste*, and it wore an actual '*bonnet de ~~nègre~~*' and earrings crafted by a court *boursier*. Sledding, according to the children's author and educator Madame de Genlis (1746-1830), had been popularized at court by Marie Antoinette, who regularly took joyrides between Versailles and the Bois de Boulogne with Artois. '*Le ~~Nègre~~*' seems to have been a favored vehicle since, in January 1777, it underwent repairs for a broken foot caused by frequent use.

Scene 4: Around 1783, the Swiss artist Louis-Auguste Brun (known as Brun de Versoix), who was attached to the family of the Comtesse d'Artois, made several studies of members of the Comte's *Écuries*, including at least two depictions of dark-skinned pages wearing earrings and turbans (Fig. 4). In one of these drawings, a young Black man strides forward, points his finger outward, and asserts his corporeal presence, casting a dramatic shadow that anchors him to the ground. Unlike the more peripheral, evanescent individuals figured in the previous scenes, he commands center stage in an image that appears to have resulted from a sustained encounter between artist and subject. This portrait (if we can call it that?) contrasts with the otherwise rather stock depictions of turbaned Black attendants that appear in many paintings of the French court from this time, including Brun de Versoix's own equestrian portraits of Marie-Antoinette and a painting of the Versailles gardens by Hubert Robert.[3] The

2 Archival documents pertaining to *Le ~~Nègre~~* can be found in AN, T//231. See also Lacaze (2019, 132) and, for French court sleds more generally, Saule 2012. No images or objects related to *Le ~~Nègre~~* survive, but a eighteenth-century sled representing an African man was shown (together with the Brun de Versoix drawing reproduced as Fig. 3 of this essay) in *Exotic?,* an exhibition curated by Claire Brizon, Noémie Étienne, and Chonja Lee in 2020–2021. See https://www.archeotech.ch/fr/visite-virtuelle/exposition-exotic-regarder-l-ailleurs-en-suisse-au-siecle-des-lumieres (all web links were last accessed on 5 December 2024).

3 Brun de Versoix, *Portrait de Marie-Antoinette à cheval* (1783) and *Marie-Antoinette et Louis XVI à la chasse à courre* (1783), Musée national des château de Versailles et de Trianon, Inv. MV5718 and MV9082, reproduced in Hart (2016, 26, 27); and Hubert Robert, *Vue de*

presence of enslaved individuals in these images and at royal palaces more generally has gone mostly unnoticed by scholars – the work of Anne Lafont (2019a) and Miranda Spieler (2017) being two important exceptions – but Brun de Versoix's drawing suggests that they were very real, regular, and conspicuous fixtures at court.[4] Even so, we don't know anything about this particular young man, and an extensive search in the Artois household archives yields nothing. Could he be the same person evoked in the scenes above?



Figure 4. Louis-Auguste Brun, *Study of a Page*, 1783–1789. Brush, Indian ink, white gouache and black chalk on blue paper, 32.3x26.7 cm. MAH Musée d'art et d'histoire, Geneva. Dépôt de la Société des Arts de Genève, 1981.

bosquet des "Bains d'Apollon" (1774–1775), Musée national des château de Versailles et de Trianon, Inv. MV775.

4 See also Spieler 2025. Additional scholars who have written about Madame du Barry's enslaved page Zamor (discussed later in this article) are Cécile Bishop (2019) and Lise Schreier (2016).

As these four scenes anticipate, in this essay we consider the presence of African children and artifacts in late eighteenth-century Paris by examining their ghostly, ephemeral traces in images and archives. In their insistent materiality or implication of a real-life encounter, such documents have the power to animate their subjects and speak across historical shadows and silences. Yet, at the same time, they frustratingly distance us from the past and from the lives of these individuals in all that they leave out, gloss, or occlude.[5] Most of these documents, for example, belie the suffering that young African and Afro-descended individuals experienced by being trafficked to Paris, attached to an elite household, dressed in costume, and forced to perform in court rituals and spectacles that, as Saidiya Hartman has shown, helped mask or "disavow the pain of captivity" (Hartman 1997, 23). Others, as Spieler (2025) argues, suggest how domestic bondage in Parisian households generated feelings of intimacy and 'bonding' on the part of white enslavers that nonetheless did not lead to a broader recognition of Black humanity or a need for abolition. In what follows, we build on the important work of these scholars (as well as Lafont), while also highlighting the constitutive role of artworks in forging this disturbing dialectic of disavowal and recognition.

In addition to discussing the representation and realities of African children in Paris, we consider the contemporaneous display of African artifacts that also invited false feelings of closeness, here in a different sense of quasi-scientific 'knowledge' and mastery. By examining the lives of objects and human beings in the same essay, by no means do we mean to conflate the two. This is precisely what eighteenth-century merchants, collectors, and enslavers did, and we fully distance ourselves from that approach. Rather, we wish to explore a historical paradox they both experienced, one that we call 'spectacular blindness'. As we shall see, African children and collections were regularly on display at the eighteenth-century French court. Yet they were rarely fully seen, and the entangled histories, tragedies, and desires they embodied were very seldom acknowledged. We propose that it was their pervasive 'visibility' in all arenas of court life, from the most mundane to the most extraordinary, that helped make their humanity invisible to enslavers or transformed that humanity into a vehicle for elite

5 On the biases and omissions of the archive see especially Trouillot (1995) and Fuentes (2016).

white self-expression and oppression. Here we look at a range of images and objects that document both human lives and ephemeral encounters. They have different functions and fortunes, but we approach them all, across media, as glimpses of a bigger, complex performance. Constantly made into spectacle, the lives evoked here were spectacular blind spots – and, until recently, they have also been absent from most art historical narratives. Even today, their existence and depiction can still be met, voluntarily or not, with disavowal and silence.

2. *Scipio in the salon: Enslaved children on display*

What do the four scenes or snapshots described above add up to? What do they tell us about the presence and portrayal of African and Afro-descended individuals at the French court? First, they indicate that young, enslaved Africans were ubiquitous at Paris and Versailles, in the service not only of the Comte d'Artois but also Marie Antoinette, who was herself 'gifted' a six-year-old Senegalese child named Jean Amilcar in 1787.[6] Marie-Antoinette's close friend, the Princesse de Lamballe, had an enslaved Black attendant named 'Aza' who had been brought to Paris from the French colony of Saint-Domingue (Haiti); he likely appears in the background of a c. 1775 family portrait of the princess with the Duc and Duchesse de Chartres (later the Duc and Duchesse d'Orléans).[7] In 1774, the court newsletter *Mémoires secrets* reported that the Duchesse de Chartres had shown up at the Paris Opéra wearing a chic new hairstyle known as a *pouf* ornamented with the image of an enslaved Black boy (mostly likely 'Auguste' or 'Scipio', discussed below), "qu'elle aime beaucoup."[8] While emphasizing the intimate bond between enslaver and enslaved, the line also chillingly evokes the extent to which such children were often treated as faddish commodities, which could be discarded or exchanged like a once-loved outfit.

---

6 See the research project of Morgan McArthur discussed in https://www.sheffield.ac.uk/french/news/search-marie-antoinettes-adopted-black-son.

7 Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty, *Presumed portrait of the Duc and Duchesse de Chartres, surrounded by the Penthièvre and Conti families*, c. 1775–1776, Musée Nissim de Camondo, Inv. CAM 567.

8 Ravenel (1830, 336) cited in Cannady 2022.

According to Madame de Genlis, who served as governess to the couple's two daughters, the Orléans family 'loved' all of the many African and Afro-descended children whom they kept as servants and entertainers at the Palais-Royal, their Parisian residence (Genlis 1828, 207). The existence of these children is recorded in portraits by Louis de Carmontelle, master of ceremonies for the Orléans clan, as well as in memoirs, police reports, and other sources, none of which were scripted by the children themselves (Fig. 5).[9] Unlike Artois's elusive Black page, in many cases we know their names – or, at least, we know the names their enslavers gave them – and we know where they came from: mainly Saint-Domingue, which was home to more than 500,000 enslaved persons of African descent on the eve of the French and Haitian Revolutions; and Senegal, notably during the colonial administration of the Chevalier de Boufflers, who bought and 'gifted' Amilcar and other children to French courtiers.[10]

Along with posing for artworks, African children were obliged to accompany and entertain their enslavers by performing tricks, playing music (as the young man named 'Narcisse' does in the Carmontelle portrait), and engaging in impish behavior that either contrasted with the supposed civility of their enslavers or reflected the fact that these aristocrats, too, could misbehave if they chose.[11] Enslaved children were also integrated into pedagogical spectacles that blurred the boundaries between education and entertainment, person and thing. Several such displays, including the curiosity cabinet of the Comte d'Artois, incorporated African artifacts that, like these children, had been seized and designated as 'moveable property' (literally *meubles*, the

9 On Carmontelle's portraits and their connections to colonialism and enslavement see Lafont (2019a) and Doe (2024). In the Réunion des musées nationaux online database, the Carmontelle portrait of Narcisse illustrated here is labeled with the offensive term '~~*nègre*~~': https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/carmontelle_narcisse-negre-du-duc-d-orleans_mine-de-plomb_gouache_aquarelle_sanguine_papier. We have modified the title in our own image captions (as we've also done with Fig. 11, see below).

10 See Spieler's excellent chapter on the Senegalese children trafficked by Boufflers in *Slaves in Paris* (2025, chap. 5).

11 Spieler (2025, 136) writes of Scipio: "As the clownish proxy of his masters, he paraded his (and their) indifference to social constraints and forms of propriety that applied to everyone else".

word used to denote furniture) and brought to France on slave ships.[12] Once there, African objects and individuals became tools for learning not only about the world but also how to dominate it.

Among the rules courtiers flouted were legal restrictions regarding the presence of enslaved individuals on metropolitan soil. As a recent exhibition on the slave trade in Nantes has shown, these restrictions were habitually dodged by eighteenth-century plantation owners, merchants, and traders arriving in France, and in 1762 the Duc de Penthièvre, in an effort to tighten regulations, issued a decree stipulating that all enslaved arrivals must be documented and registered.[13] In 1777, the Crown went further and established a *Police des Noirs* that forbade the entry of both enslaved and free Afro-descended people into France – not out of a desire to end enslavement, but rather for fear that racial mixing might cause disorder in the metropole and the colonies (Boulle 2006; Peabody 1996). Yet aristocrats clearly did not adhere to these strictures, as the presence of Jean Amilcar, and the apparent absence of any documentation related to Artois's young page, attest. As for the Duc and Duchesse de Chartres, when they were interviewed by the *Police des Noirs* in 1777 about their own Black attendants – whom they had named Scipio, Aladin, Auguste, and Narcisse, perversely echoing some of the classical and mythological subjects of the artworks they collected – the couple claimed they "les regardaient comme libres".[14] The prominent metal collar around Narcisse in Carmontelle's portrait, however, suggests otherwise (Fig. 5).

12 The enslaved were defined as *meubles* in the Code noir, the decree regulating slavery in the French colonies that was first issued in 1685. See, among others, Ghachem (2012).

13 Louis Jean Marie de Bourbon, Duc de Penthièvre (1725–1793), then head of the Admiralty, was the father of the Duchesse de Chartres and father-in-law of the Princesse de Lamballe.

14 AN, COL, F1b4. We thank Erick Noël for this reference.



Figure 5. Louis de Carmontelle *Narcisse, Enslaved Attendant of the Duc d'Orléans*, c. 1770. Red and black chalk and watercolor on paper, 32x18 cm. Musée Condé, Château de Chantilly. Photo (C) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda.

Regardless of their official status, freedom was a precarious, essentially meaningless term for enslaved children who had been forcibly separated from their birthplaces as toddlers or infants. Genlis claimed that the Duc de Chartres had paid 1000 *écus* to a colonist from Saint-Domingue to buy Scipio (named after the ancient Roman general Scipio Africanus) when he was only two years and ten months old.[15] His wife, for her part, had paid more than 4000 *écus* in the form of bejeweled rings and snuffboxes to obtain a young boy named Auguste

15 Genlis 1828, 207–8, quoted in Ibeas-Altamira 2020.

from a colonial commissioner named Lascaris de Jauna, whose career she later promoted.[16] Indeed the practice was so pervasive that, according to the Abbé Grégoire, the verb 'kidnap' was coined around this time to describe the common practice of "going to Africa [or the Caribbean colonies] and stealing men, and mainly children" to bring back to Europe.[17]

In 1786, Thomas Jefferson, who was then living with his own enslaved domestics in Paris, told an American friend that he did not need to register an enslaved boy traveling with him since the child was so young that he would not "think of claiming freedom" for himself.[18] For these children, whose very lives embodied the ephemeral as an ever-present threat, it was imperative both to remain captive and to attract a captive audience. This idea is conveyed in an anecdote regarding Scipio, who had replaced Narcisse as the darling of the Orléans salon, leading the older boy to be "relegated to the antechamber". One day, while running errands with the Duchesse de Chartres, Scipio refused to leave the gilded confines of her carriage. According to Genlis, when asked why, he fearfully claimed, "I would rather stay here because if for once I would go outside the carriage, I would never get inside again" (Bocquillon 2019, 222).

The prevalence of enslaved children in palaces, gardens, and the streets of Paris made them spectacularly visible in ways that have been forgotten today, even if these children regularly appear in period images of opulent new Parisian residences like the Hôtel de Montholon and the Hôtel de Thélusson, both partially funded by profits from the slave trade.[19] Moreover, those who resisted this ocular regime – among them 'Aladin', an enslaved attendant of the duc de Chartes, who was apparently arrested for neglecting to show up at a Fête Dieu procession dressed in his servant's costume.[20] This essay, however, is not

16 Noël 2011. Regarding the Duchesse's promotion of Lascaris de Jauna, see her personal correspondence in AN, AP/300(I)/57(A), letters dated 13 May 1773, 23 and 26 June 1773, 10 September 1773, and 13 August 1779.

17 Grégoire 1814, 5-6, quoted and translated in Bocquillon 2019, 216.

18 Letter from Jefferson dated August 25, 1786, quoted in Spieler 2025, 135.

19 See, for example, Jean-Baptiste Lallemand's watercolor view of the Hôtel de Thélusson (1777–1781), as well as Jean-Jacques Lequeu's 1789 painting of the Hôtel de Montholon (exhibited at the Paris Salon du dessin in 2024), both of which depict dark-skinned attendants wearing turbans and exotic costumes in the foreground.

20 Spieler (2017, 240) cites a June 1769 police report claiming that Aladin had been imprisoned and told police that "he did not know of any fault except that of missing the

primarily aimed at recovering the stories of these invisible lives, which has been and continues to be the subject of a great deal of important work by historians as well as artists and curators.[21] Rather, it seeks to show how their visibility fueled the spectacular opacity we refer to above. By this, we don't mean a blindness or ignorance of the cruel realities of slavery itself: many of these courtiers, including the Duc and Duchesse de Chartres, owned plantations and were directly involved in the slave trade, and they did not call for abolition or for more humane treatment of the men, women and children forced to labor for their benefit and amusement.[22] This was perhaps because – not in spite of – the fact that they had an emotional attachment to the children whose personhood they claimed to recognize, a recognition that blinded them both to their own brutality and to the terror their servants experienced on a daily basis.

In her powerful book *Scenes of Subjection*, Hartman writes about how slavery led to the "spectacular nature of black suffering" and the "dissimulation of suffering through spectacle" (Hartman 1997, 22–23), as well as to a racist understanding of Africans as somehow 'naturally' inclined to impish amusements, an idea pervasive in descriptions of enslaved African children at the French court and one that further glossed their subjugation. Although the scenes of enforced festivity that Hartman describes occurred largely on slave ships and plantations and not in Parisian salons, her argument about the convergence of terror and entertainment still applies, given that the spheres of metropolitan and colonial enslavement, as well as the pleasure, luxury, and cruelty that subtended them, were deeply entwined. Terror and spectacle also

---

large Fête Dieu procession and of attending the small Fête Dieu procession without being attired in his dress uniform".

21 Many recent museum exhibitions, for example, have taken this perspective of historical recovery, among them *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (Musée d'Orsay, Paris, 2019); *Juan de Pareja: Afro-Hispanic Painter in the Age of Vélazquez* (The Metropolitan Museum of Art, New York City, 2023); and *Unnamed Figures: Black Presence and Absence in the Early American North* (American Folk Art Museum, New York City, 2024).

22 In 1779, the Duc de Chartres purchased a sugar plantation near Port-au-Prince from his friend and fellow courtier the Comte de Vaudreuil, who owned several other plantations in Saint-Domingue. See AN, AP/300(I)/144/A. The study of plantations in Saint-Domingue owned by members of the French nobility and the court, and their connection to the Paris art world, is part of a larger, multi-media research project led by Meredith Martin and Hannah Williams entitled "Colonial Networks: Remapping the 'Paris' Art World in Haiti/Saint-Domingue" (2024), https://www.colonialnetworks.org/.

converged in the creation of artworks that aimed to depict enslaved Africans (sometimes with their enslavers, see Figs. 1 and 11) and further transform them into objects of aesthetic delectation. As we describe below, perhaps we should view these artworks not as fixed portraits in the conventional sense but rather as ephemeral, mercurial traces of human lives that oscillate between asserting subjectivity and subjugation, visibility and blindness.

3. *African objects as traces of colonial spectacle*

What kind of imbalanced interactions can we imagine between these kidnapped children, their kidnappers, and the spectacles built around them? How might they have been connected to looted African artifacts that were also transported to Paris with different degrees of attachment, detachment, and dispossession? Like the enslaved children who were sometimes shipped or shown with them, the African objects found in private collectors' cabinets in Europe from the sixteenth to nineteenth centuries were brought to the continent against a broader backdrop of commercial, religious, and colonial expansion. Their acquisition is inseparable from increased trade with certain countries, notably the Kingdom of Kongo. They were amassed by merchants, soldiers and missionaries, who sometimes sought to convert African populations or exploit the nature and people present on the continent. These objects were variously stolen, exchanged, given away, or bought, and they were inserted into European aesthetic frames (both literal and figurative) that distanced viewers from these entangled histories while at the same time offering a fantasy of a dispassionate, 'close' gaze.

Throughout the early modern period, African artists were producing objects for European use, as was also the case in Asia. They can be found in the collections of wealthy French aristocrats and in the cabinets of many people, including scientists, traders, and members of the Church. Christophe-Paul de Robien (1698–1756), for example, a President at the Parlement de Bretagne in Rennes, assembled a famous curiosity cabinet that was seized from his son during the French Revolution.[23] The cabinet was largely composed of paint-

23 Coulon (2001). See also Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine, "État des mandats délivrés aux commissaires biographes et à ceux du muséum personnel" L967, 19 Thermidor An II [06/08/1794]. See also Étienne 2025.

ings, books, fossils, archeological pieces, antiquities, and natural history samples. It also contained non-European art, including objects from Africa, Asia, and the Americas. Among the artifacts reported are: "two fetishes, three pieces of pottery, an ivory trunk, a horn spoon, three quivers, a plant-fiber hat, a terracotta from Libya and an ivory bell" (Ibid.). According to multiple authors, the ivory divination bell, which is still preserved in Rennes, bears little signs of use.[24] Nor does a Nigerian Olifant in the same collection. We have not had the occasion to examine these objects and cannot determine if they have been handled or not. In any event, these objects may have been manufactured for European markets, as was the case with other goods made abroad that are often categorized as export art.[25]

We would like to suggest that these objects are a window into the broader cultural and colonial background of eighteenth-century France. Such artifacts were themselves traces of ephemeral performances happening in Africa and elsewhere at the same time, and were sometimes taken by force and re-territorialized in Paris and nearby. Thus, African objects linked to the worlds of spectacle and performance were also present in the collections of the same French aristocrats (among them the Comte d'Artois) who enslaved African children and put them on view. Sandals, eggshells, amulets, arms, for instance, were brought back from Senegal.[26] A circumcision mask from Senegambia (Casamance) is now in the collection of the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac in Paris (Fig. 6). At one point it became part of Artois's cabinet, although how he acquired it is not certain.[27] He may have purchased it from Denis-Jacques Fayolle, an employee of

24 Bassani (2000, 85). See also Bridges (2021, 186) https://issuu.com/ajpmeyer/docs/making.sens.of.the.world.

25 Chinese porcelain is a notable example, but other objects such as wampum belts were also produced for the market the Americas. See Etienne (2019, 15–31).

26 Multiple objects from African in general, and Senegal in particular, were present in France during the eighteenth century, as Ezio Bassani and Anna Absa Dembélé (2001, 181–91) have attested. Some can be traced via the Musée du Quai Branly database. An important contribution is also Bégué (2008). See the talk given by Paz Núñez-Regueiro and Frédérique Servain-Riviale during the conference "Collections premières," organized by Claire Bosc-Thiessé and held at the Institut national d'histoire de l'art, Paris in June 2023. See also Girard-Muscagorry (n.d.).

27 This information comes from the exhibition *La curiosité d'un Prince. Le destin du cabinet ethnographique du comte d'Artois,* curated by Núñez-Regueiro and Nikolaus Stolle and held at the Bibliothèque Centrale in Versailles from 18 September until 11 December 2021.

the French Navy who worked for the Bureau des colonies.[28] The provenance of this ritual object has long remained unclear, not least because it is described in an 1806 inventory as: "Hunting mask with horns; all from Louisiana".[29] During the eighteenth century, it was exhibited in Versailles in a private collection, and in 1786 it was transferred to the Hôtel de Sérent (8 rue des Réservoirs), where Artois's cabinet was housed (Núñez-Regueiro and Stolle 2021).

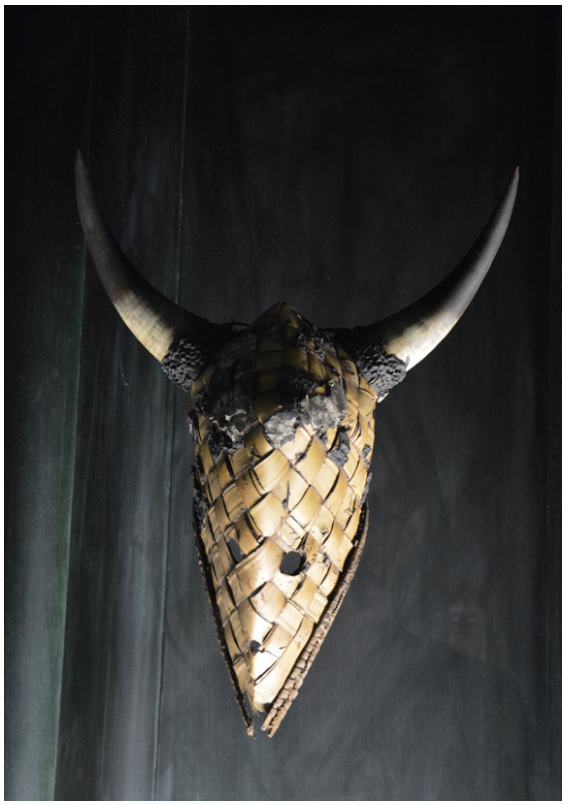


Figure 6. Mask (ejumba), Senegal (Casamance), before 1756. Paris, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, collection du comte d'Artois. ©Wikimedia.

Whatever the exact biography of this object, this is a well-documented mask, and French collectors at the time knew its intended function, even if it was wrongly

28 Hamy (1890). See also the research by Núñez-Regueiro and her work in the Croyan Project: https://croyan.quaibranly.fr/fr/denis-jacques-fayolle-1, consulted on 5 December 2024.
29 Archives Départementales des Yvelines, 1 LT 675, "Inventaire du cabinet d'histoire naturelle", 1806; quoted in Bégué (2008, 76).

identified as coming from Louisiana in the early nineteenth century.[30] A mask similar to this one, in fact, had been engraved in a 1698 book recounting the travels of a French engineer, François Froger (Fig. 7). Thus, its status as a ritual object used in circumcision ceremonies in Africa was known and recorded from the late seventeenth century. The fact that it was an object described and published in European books might have encouraged other people to collect it in Senegal. At the end of the eighteenth century, this same mask might also have stimulated further studies of this kind of artifact in France.



Figure 7. François Froger, *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696, & 1697 aux Côtes d'Afrique, Détroit de Magellan, Brésil, Cayenne, & Isles Antilles par une escadre de Vaisseaux du Roy, commandée par M. de Gennes, Faite par le Sieur Froger Ingénieur Volontaire sur le Vaisseau le Faucon Anglois*. Paris, Chez Michel Brumet, 1698, 44. Image source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

30 This misidentification has been underlined by Peter A. Mark (1987) and Ezio Bassani (2000).

Collections of African artifacts were also put in motion and may have been among the material used to perform ephemeral teaching lessons. Indeed, the Comte d'Artois's collection had a pedagogical purpose. Before the French Revolution, the owner of this *hôtel*, Armand-Louis, Marquis de Sérent (1736–1822), served as tutor to Artois's two sons: Louis-Antoine, Duc d'Angoulème (1775–1844) and Charles-Ferdinand, Duc de Berry (1778–1820). This ceremonial mask was therefore displayed and probably used in an educational context, although it is difficult to estimate the extent to which the Artois family had specific knowledge of or access to it. The cabinet seems to have been definitively installed only in 1789, and was only partially accessible to royal children. Nevertheless, we can ask ourselves: what kind of discourses could this mask have shaped and conveyed? What was said, and also left unsaid? How was it described, but perhaps also manipulated and touched by the children and their teacher? Indeed, if the mask was extracted from its original context, and thus separated from the clothes and body of the dancer who would have worn it during an African ceremony, it was later relocated and re-socialized in its new French location. There, it appeared not only as a fragment coming from Senegal, but also as a pedagogical tool allowing for the creation and performance of new stories. It seems uncontroversial to say that this knowledge would have been only partial, and definitely not neutral.

Pedagogical practices that developed at the end of the eighteenth century in France favored direct access to collections. The aim was no longer simply to study texts but also to handle objects directly, and to learn through practice and play. At Versailles, there was a pronounced scientific culture that was both a form of entertainment and an elite political pedagogy. The aim was to amuse young aristocrats but also to educate them and enable them to rule, often using the most innovative knowledge. As Pascale Mormiche, a specialist in French princely education, explains:

> Si les sciences et les curiosités à Versailles sont un amusement pour certains, elles s'affirment cependant comme la base d'une nouvelle culture pour les dirigeants, où la technique et les instruments permettent de gouverner. Sérent (et au travers de lui, peut-être le comte d'Artois) oriente cette collection disparate vers des nouveaux savoirs et matériaux des sciences: la connaissance des humains d'espaces géographiques colonisés par le royaume, la connaissance des graines, origine de l'agronomie française, etc. (Mormiche, 2022).

As we will see, the boundaries between technology, industry, knowledge, and entertainment in eighteenth-century Europe were very porous. The Artois

collection included many objects from the Americas, notably from New France, a former French colony that had been lost to the British in 1763, as well as from Senegal. The provenance of these collections is explained by the very possibility of capturing them in contexts where France had a strong colonial presence since the seventeenth century. These displaced fragments undoubtedly also served to inform prospective sovereigns about the populations they might dominate or conquer, in a future ultimately thwarted by the French and Haitian Revolutions.

Furthermore, collecting African objects – like buying African children – was linked to the slave trade. Artifacts were sometimes transported to Europe on the same boats involved in human trafficking. The Senegambian mask may have arrived in France via a ship that first carried enslaved people to the Americas, and then returned to France (Mark 1987). During the second half of the eighteenth century, dozens of so-called *bateaux négriers* (slave ships) sailed under the French flag, transporting enslaved people bought on the island of Gorée, in Saint-Louis, or Senegambia. On their return to France, the ships' holds were loaded with ivory, plant samples, rocks, and dried animal specimens. It is currently impossible to trace the ships on which Artois's African artifacts may have travelled, but it is possible that their provenance is directly and materially linked to the slave trade.[31] There is thus a convergence of interest between the choice of objects collected, their representation, their commercialization, and their study. This alignment highlights the links between colonization and collecting, enslavement, and the production of knowledge – albeit a knowledge that both came from and engendered forms of blindness. The French pedagogical and political discourses surrounding such spectacular objects both elucidate and obscure the history of people in Senegal, as well as the implications of French colonialism.

4. Wax Bodies, Body Casts, and Death Masks: What is shown and what remains unseen

The acts of collecting, exhibiting, and conserving African objects severed these fragments from their original contexts (Kirshenblatt-Gimblett 1992, 3).

31 For more examples of circulating objects, see Araujo (2023).

They isolated the mask from the costume, the dancer's body, the performance site. The artifact presented in a cabinet is isolated, disassembled, and recontextualized, whether on a shelf or on a wall, when it is integrated into a display device called a 'trophy'. In the eighteenth century, many objects were hung on walls according to their shape, to create a decorative assemblage, without analysis of their provenance or function. Others were physically transformed, to be reinscribed in a European scientific framework that gave them a name and a provenance. Objects were cut, engraved, inscribed, and placed in large wooden cabinets made to preserve them. Some of these cabinets, like those of the Comte d'Artois, used mannequins to recreate an invented or 'original' environment for these objects. The mask of Senegal was presented on such a mannequin (Bassani 2000, 77). Thus, fake bodies were also present in exhibition spaces and were used to stage and spectacularize collections as well as to 'explain' (in fact, fabricate) an object's supposed function. They were also used to showcase different types of people whose skin color and hairstyles they claimed to represent.

Some of the heads of the Artois mannequins are still preserved at Versailles (Fig. 8). These figures are made of wax, a material at the crossroads of early modern science and ephemeral entertainment. Ceroplasty, the art of modeling wax, was linked to both spheres (Messbarger 2010). The medical uses of these wax casts could also be quite spectacular. In Paris, around 1669, Antoine Benoist (1632–1717) presented on the rue des Saint Pères an installation of wax mannequins known as *Le Cercle*, representing the court. Philippe Mathé-Curtz (1737–1794), known as Curtius, a Bernese doctor, used the technique of wax modelling to create spectacular shows with lifelike figures (Ruimi 2017). One of Curtius's display salons was located adjacent to the Palais-Royal starting in 1776. A few years later, Philippe Joseph d'Orléans, father of the Duc de Chartres, sought to take advantage of the burgeoning interest in the Palais-Royal as an entertainment and shopping mecca. Curtius's venue included wax mannequins of celebrity figures like Marie-Antoinette displayed alongside a number of curiosities, including mummified bodies (Spies-Gans 2017).



Figure 8. Wax head, c. 1700. Versailles, Bibliothèque Centrale.
Photo by Clémence Fort.

Wax mannequins were found in many of the cabinets of the French aristocracy. A 1740 drawing from the cabinet of Parisian naturalist Joseph Bonnier de la Mosson (1702–1744) depicts two figures carrying different objects (Fig. 9). One of the two men appears Asian, while the other is likely meant to be African. He may be wearing a *mpu* bonnet from the Kongo kingdom that, in its original context, testify to a wearer's high status. *Mpu* caps are among the best documented African artifacts in France prior to the nineteenth century through numerous descriptions and representations (Fromont 2017, 22). The man also appears to have a Benin bell attached by a string that falls to his waist.[32] These kinds of mannequins were regularly offered for sale; after Bonnier de la Mosson's death a series of them were listed among the items in the posthumous sale

32 Email communication with Yaëlle Biro, February 2023.

catalog of his collection.[33] Intended for ruling elites and scientists, these figures made African presences both visible and opaque: they showed a 'reality' created by an invented accumulation of human types and objects but masked the violence that was part of their history. Yet, between the lines, they bore witness to them, and today they serve as an archive for researchers.

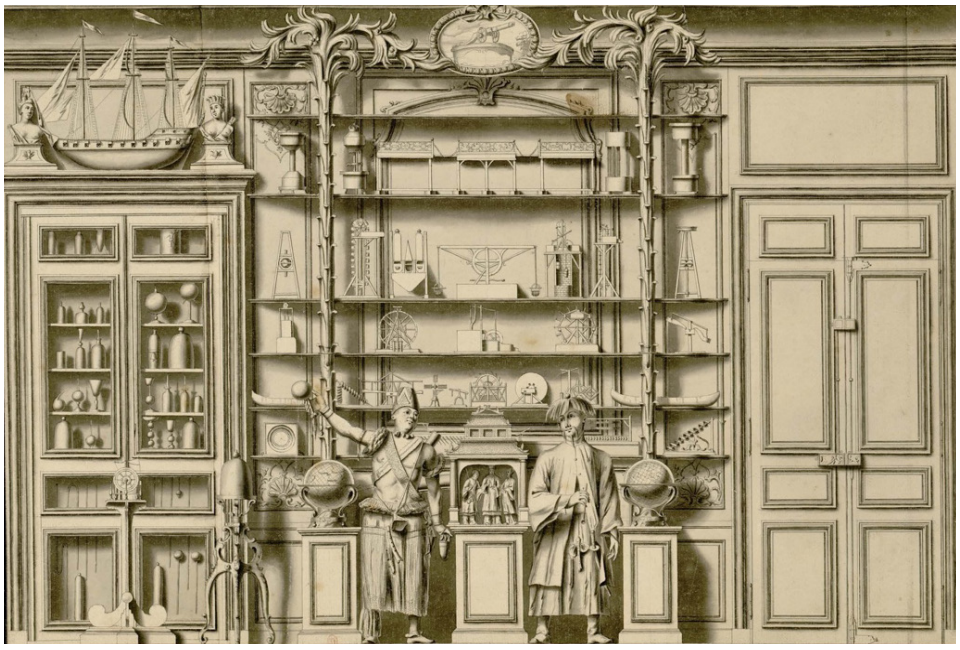


Figure 9. Jean-Baptiste Courtonne, Cabinet de Bonnier de la Mosson, from *Recueil de dessins,* 1739–1740. Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art. OA 720 (p. 29). Image in the public domain.

As Lafont (2019b) has noted, the interconnection among science, art, colonial conquest, and trade blurs the boundary between subject and object. This boundary is even more clearly thrown into crisis when living or dead people of color are placed at the center of performances and scientific studies. Saartje Baartman, born enslaved in South Africa, was brought to Europe and made to dance; eventually she was sold to an animal exhibiter named Monsieur Réaux

33 An annotated copy at the Getty Research Institute records their price between 100 and 150 *livres*. See Gersaint (1744).

in Paris (Patin 2013). He put her on public display at the Palais-Royal (renamed after 1792 Palais-Égalité, and later Maison Égalité), near where Curtius also had his salon.[34] In 1815, she died at the nearby Cour des Fontaines. Upon her death, she was dissected against her wishes by the French anatomist Georges Cuvier, who removed and exhibited her actual body as well as a life cast. Baartman was at the center of a show both during her lifetime and after her death (Patin 2013). She was viewed by many spectators, and was exhibited at the Musée de l'Homme until 1976. What was seen in this context? Even after her death, when generations of children visited the museum and saw her bones, her vulva, and the painted cast of her body, the dispossession and commodification of her body were not the subjects of the display. These remains were caught up in a classificatory scientific discourse that asserted itself in the eighteenth century. They were shown, but the reality of her life was erased.

What was seen and discussed is very far from the realities and lives of the people put on view. The exhibition of her fragmented body obscured the late eighteenth-century link between spectacle and racism, entertainment and slavery, culture and death. Here again is the paradox of spectacular blindness: if a crowd of early modern European museumgoers witnessed this presentation, it is unlikely that they would have thought or spoken about the trauma of enslavement, the physical and cultural erasure of people and memories, the violence of ethnic cleansing, and the commodification of human beings. In the extreme visibility of the displayed Black body, a sense of interiority and humanity is lost. In this erasure, the viewer's humanity is also called into question.

Not only were persons and things conflated during these performances, but the act of exhibition sometimes also transformed humans into objects. In Vienna, Mmadi Make, renamed Angelo Soliman, was kidnapped as a child in Nigeria and sold into slavery in Sicily before obtaining his freedom and working for the Austrian aristocracy (Wigger and Hadley 2020; Yonan 2019). His life in Europe is truly exceptional and is by no means representative of the trajectory of most enslaved children. In 1759, the Venetian painter Bernardo Bellotto depicted him in front of Liechtenstein Palace in Vienna (Fig. 10). He is portrayed as a diminutive little boy – even though he was 38 at the time – holding out a tray and gazing beseechingly up at Prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein, the palace's owner and Soliman's employer. Whereas Soliman's personhood is diminished,

34 About the Palais-Royal, see Plumauzille (2013).

the Prince by contrast looks commandingly outward while offering scraps to the performing dogs beneath him: land, humans, and animals are all shown to be tamed and brought under his command. Soliman's inclusion in this image further underscores the omnipresence of African children in European courts (and paintings), along with an offensive association of Africa with a form of unthreatening, 'childlike' inferiority and dependence. Like many other enslaved children (and adults), including Artois's page, Soliman is dressed in a fashion that aims to construct his Otherness, alluding also to the *blackamoor,* a dark-skinned figure with a Turkish turban often appearing in eighteenth-century decorative arts.[35] After he was temporarily expelled from the palace, Soliman nonetheless managed to rejoin the court and became (interestingly for our discussion) a tutor to the children of the Prince of Liechtenstein – a position he held when Bellotto's insulting image was made.



Figure 10. Bernardo Bellotto, *The Liechtenstein Garden Palace in Vienna from the Belvedere*, 1759–1760. Oil on canvas, 100 x 159 cm. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein. ©Wikimedia.

35 See, for example, Childs (2010).

When Soliman died in 1796, a death mask was created by the artist Franz Thaller and given to the German anatomist Franz Joseph Gall, the founder of phrenology, which purported to determine mental traits based on skull morphology. Gall included the Soliman mask in his collection of heads and labeled it 'African'. His aim was to prove the supposed inferiority of people of African origin: "in general, the ~~negro~~ is inferior to the European in terms of intellectual capabilities", because "the ~~negro~~ had a smaller head and a less considerable brain mass" (Wigger and Hadley 2020, 95).[36] As for Soliman's remains, against the wishes of his family, they were seized and given to Abbé Simon Eberlé, director of the Natural History Cabinet in Vienna. He asked that the deceased's skin be removed, before exhibiting it on a wooden mannequin. The corpse was dressed in ostrich feathers and glass beads, much like the mannequins in Artois's cabinet, and placed in a display case depicting an exotic forest and including taxidermied animals.[37]

These involuntary performances had a post-mortem life. African bodies were put on display after death. Bones and organs were displayed in cabinets. Human bodies were transformed into commodities and things at multiple stages, both while they were alive and after their death. These people and their remains continued to be visible in courts, museums, and cabinets. Their bodies were spectacularized. They became caught up in multiple discourses, whether educational, scientific, colonial, or theatrical. Their exhibition, amplified by the artistic practices of drawing and molding, obliterated the suffering of these individuals and transformed them into physical types and scientific data. Their display was a form of entertainment, but also a form of knowledge dependent on omissions and silences.

The images and objects we mention here are all traces of ephemeral performances and spectacular blindness. Collections and casts have an indexical relation to human lives, but they also encouraged forms of dehumanization. In such artifacts, the 'Other' is never far away, but never there either. Human beings are commodified, either because their material culture is extracted from a context that halts the original performance (such as the circumcision mask from Casamance) in order to fabricate a new one (Sérent's tutoring at

36 See also Firla 2008, 320–330.

37 It is worth noting, however, that Monica Firla (2000, 33), an expert on Soliman, suggests (without certainty) that he might have donated his body to science.

Versailles), or because their bodies are recorded and museified. Even if we acknowledge the differences in all these productions, we choose to see them as traces of vanished actions. They help to obliterate the existence of a subject, or, paradoxically, to remember it. It can be both, as we would like to suggest with the moving example of Angelo Soliman. In the eighteenth century, his life and work were known and respected. Today, he is still exhibited near Vienna without any real recognition of his existence, in a degrading set-up close to the original one. It is not only the act of casting which matters, but also the context in which it is done and then preserved. Such multivalent readings are also ephemeral and can change over time.

5. The magic lantern at the Palais-Royal

The programs of princely education and display described above can be compared to those of Madame de Genlis, whose pedagogical lessons for the Orléans children likewise favored innovative, hands-on instruction and a phantasmatic blending of life and art (Julia 2019, 119–120; Freund and Stammers 2023). Around 1785, Genlis introduced the novel technology of the magic lantern into her classroom, as recounted in a manuscript written by one of her pupils, Adélaïde d'Orléans (1777–1847). Entitled *La Lanterne Magique au Palais-Royal*, it describes a sequence of moving images or *tableaux* that included historical and geographical vignettes – among them a voyage to Italy taken by Adélaïde's mother, the Duchesse de Chartres – but that mainly depicted elite leisure activities like card playing, carriage riding, and gardening. Together, the scenes recall both the still portraits and moving pictures (*tableaux roulants*) of Carmontelle, who had earlier in his career taught drawing and mathematics to the young Duc de Chartres. Carmontelle's proto-cinematic *tableaux* became popular during the 1780s, and surviving examples depict French elites moving through panoramic gardens and landscapes in ways that reflect his training as a royal topographical engineer. Like Carmontelle's portrait of Narcisse (Fig. 5), such images may have held out the promise of possession and domination – of both land and people – to royal children who were being taught through these spectacles that the world was theirs to be known and consumed.

In Adélaïde's manuscript, one troubling description from this magic lantern performance stands out:

Tableau no. 7: Madame la Duchesse de Chartres avec Scipion sur ses genoux: Voilà Madame la Duchesse de Chartres avec son ~~nègre~~. Voyés comme le jeune enfant badine joliment et délicatement sur les genoux de la princesse, admirés la gentillesse de ce petit ~~négrillon~~, comme il est doux, mignon, la finesse de sa taille (Bibliothèque de l'Institut de France, "La Lanterne Magique au Palais-Royal" Fonds d'Orléans (1775–93), Ms 2048).

Although no image in Carmontelle's *oeuvre* precisely evokes this tableau, it recalls a type of portrait prevalent in eighteenth-century Europe representing elite white women (and men) with Black attendants.[38] A noteworthy example, attributed to the circle of Jean-Marc Nattier, is in the collection of the Musée de l'Aquitaine in Bordeaux, which gives its current title online as *Presumed Portrait of the Comtesse de Fontenelle with her '~~négrillon~~'*, a demeaning term for an enslaved African boy that was used in plantation inventories at the time (Fig. 11). Although the child's identity is unknown – according to Erick Noël, the Fontenelle family trafficked more than 15 enslaved individuals into France during the eighteenth century – the image, which proposes a racist analogy between the boy and a captive monkey in the background, does suggest the close convergence between colony and metropole, especially given the Fontenelle family's extensive ties to Saint-Domingue as administrators, slave traders, and plantation owners.[39] Its similarity to Adélaïde's description of the magic lantern *tableau* further suggests that we need to think of these paintings not so much as inert images but as animate traces of human lives, particularly the lives of young children forced to pose for them. Such lives may be recorded but they are also occluded through a process of aestheticization that made them vehicles for the staging of elite white subjectivity. That process was amplified through the Palais-Royal's magic lantern display, in which the body of the African boy (in this case Scipio) was further dematerialized, made into a ghostly specter or screen for the projection – and disavowal – of its white audience's fears, anxieties, and desires.[40]

38 The closest portrait in Carmontelle's oeuvre is probably *Mlle Desgots, de Saint Domingue, avec son ~~nègre~~ Laurent* (1766), Musée Carnavalet, Inv. D4498, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/mlle-desgots-de-saint-domingue-avec-son-negre-laurent-1766. See Doe (2024).

39 Erick Noël, personal correspondence, April 2024. Lafont (2019a) makes a similar point about the close convergence of colony and metropole.

40 For more on the 'projection' associated with the magic lantern and its imperial and colonial resonances, see Casid 2014, chap. 2.



Figure 11. Circle of Jean-Marc Nattier, *Presumed Portrait of the Comtesse de Fontenelle with an enslaved attendant,* c. 1730-1740. Oil on canvas, 75.5x60 cm. Bordeaux, Musée d'Aquitaine. ©Wikimedia

What were the Orléans children supposed to learn by looking at this tableau of Scipio with their mother? Here he models 'proper' comportment, a far cry from his usual antics as described in period memoirs that have him disrupting lessons, walking around on all fours, breaking fans, and stealing ladies' shoes.[41] In another image from 1774, when he would have been approximately 4 years old, we see him somewhat integrated, albeit still marked as Other, into an intimate family portrait of the Duc de Chartres gazing down at his son, the Duc de Valois (later King Louis Philippe of France), ensconced in a gilded cradle. Scipio looks up at his enslaver while grabbing a rogue cat who is trying to jump into the

41 See, for example, Genlis (1807, 95–96) and Bonnard (2019, 184–185), both cited in Ibeas-Altamira 2020.

cradle, although the extent to which Scipio is attempting to prevent or facilitate the disruption is unclear (Fig. 12). In addition to the ambiguous relationship among the figures, the painting seems to offer a visual meditation on boundaries, thresholds, and limits, all of which, for Scipio, present a constant threat. One small deviation from the 'role' he is expected to play and he, too, will be relegated to the antechamber, pulled back from the cradle, tossed from the carriage.

One such 'misstep' pertaining to Scipio is relayed in a July 29, 1779 entry in the *Correspondance secrete*:

On a donné vingt coups de nerf de boeuf bien appliqués au petit ~~*nègre*~~ de la Duchesse de Chartres, Scipion, pour avoir répandu dans le jardin du Palais Royal la nouvelle de la mort du Comte d'Orvilliers, et de seize vaisseaux pris aux Anglois. Ce petit misérable animal inutile, malin, gourmand, saltimbanque, indocile, &c. espiegle au reste, mal élevé, s'étoit ingéré de dérouter ainsi la curiosité publique. La moitié de Paris en a été la dupe deux jours durant (CS, 1787, 189).



Figure 12. Nicolas-Bernard Lépicié, *Louis Philippe, Duc de Valois at the Cradle,* 1774. Oil on canvas, 55x41 cm. Private collection. © Château de Versailles, RMN-Grand Palais / Christophe Fouin.

By spreading this false rumor about the death of the Comte d'Orvilliers, a well-known French naval commander and enslaver in the Americas, Scipio was not only humiliating the Comte himself. He was also dredging up a painful memory for the Duc de Chartres, who had served under d'Orvilliers and had spread his own false rumor about a heroic victory their squadron had achieved against the British, only to be mocked by Parisian satirists once it was revealed they had been defeated (Chaline 2017, 77–80). Could Scipio's rumor have been a deliberate attempt to deride his master and resist the subservient, flattering role he was incessantly forced to perform? Either way, it seems clear that his 'tricks' could elicit not only praise but also corporal punishment more commonly associated with the brutality of a colonial plantation (such as the ones owned by the Duc de Chartres as well as Genlis's own family members)[42] than the pampered confines of a Parisian palace. The intended lesson for the Chartres children, however, was that despite Scipio's deviations from the script, they were the ones who ultimately dictated the performance and determined its outcome. They learned how the coerced performances of Scipio or Narcisse could be vehicles for their own narcissistic self-projection: opportunities to imagine themselves as 'enlightened' while remaining in the dark.

6. Conclusion

The offstage afterlives of these enslaved children are tragic more often than not. The majority simply vanished, although a far larger majority never appeared in historical documents in the first place. Many were abandoned by their enslavers, some of whom, like Marie-Antoinette and the Duc de Chartres (who became known as 'Philippe Égalité' during the Revolution), were guillotined or fled France after 1789. Some, including Narcisse and Édouard, an enslaved attendant from Guadeloupe who was 'given' to the Duc de Chartres's eldest son (Louis Philippe) and accompanied the Orléans children on field trips led by Genlis, joined the military.[43] Others, like Madame du Barry's

42 See fn 23. Genlis's extended family, including her father, brother, and husband, had deep ties to Saint-Domingue, and one of the children in her pedagogical circle, her orphaned niece Rose-Henriette Perrone de Sercey, had been born on a plantation there.

43 For details about Édouard's life as recounted in period sources, one of which identifies him as the "~~nègre~~ de M. de Chartres" [meaning Louis Philippe], see Ibeas-Altamira (2020). He is recorded as accompanying the Orléans children on field trips in Genlis (2020).

African or Bengali page Zamor, died in poverty, leaving behind minimal possessions whose posthumous inventory, as Cécile Bishop has observed, "offers a poignant contrast with the luxury that surrounded him at Du Barry's home under the Ancien Régime" (2019, 67). Even so, Bishop notes, this inventory at least has the effect of re-materializing Zamor, of allowing us to conjure a "haptic, affective body very different from the black chimera" (Ibid.) she views in his portraits. The archival scrap from the Comte d'Artois's stable books has this effect too (Fig. 2). It makes us think of a flesh-and-blood individual made to wear these buckskin breeches, to feel their soft, pliable leather against his skin, and to don an elaborate turban that reinforced his difference and reminded him of the spectacle he was compelled to be. This costume made him at once excessively visible – palpably present – and contributed to his invisibility and dehumanization. Forced into an impossible role, he had to keep up appearances, to live the ephemeral as a permanent condition.

In November 2024, as we were finishing this article, a painting identified as a "presumed portrait of the Comte de Beaujolais [the Duc de Chartres's youngest son] and Scipion" (Bonhams auction, lot 24, collection Barbet) was sold in Paris. In our view, the identification of the two sitters (and the artist) is far from certain and needs further research, but we wanted to make a few preliminary remarks here. Based on the sitters' clothing, the painting appears to be from the early 1790s, and it depicts a white child with his arm around a young Black man who grips a porte-crayon – and is thus presumably the author of the drawing the white child holds. The image begs the question: how did this young Black man learn to draw? One might wonder whether he was able to attend the white child's lessons – we know, for instance, that drawing instruction was a key aspect of Genlis's pedagogy – and learn indirectly. If so, he was for sure not merely an object of knowledge or an educational 'tool' for learning how to dominate the world but an active participant in the learning process. This possibility raises important questions about eighteenth-century pedagogies and who, even obliquely, could have had access to their benefits. From this perspective, the image foregrounds the young Black man's presence and artistic skill. At the same time, the white boy's expression – a mix of paternalistic pride and wry skepticism – reinforces our argument of a (failed) attempt to erase the Black boy's agency by turning it into a performance. His artistic talent appears surprising, as if it were something not naturally expected of

him. The painting, in turn, transforms this unexpected ability into a spectacle where the white child remains the one in command.

The setting, finally, is strange to say the least. Is it possible – though again, this is speculative – that the two sitters are being portrayed in one of the most precarious and ephemeral environments of all: a prison cell? Revolutionary-era prison portraits were quite common, and the Comte de Beaujolais was in fact incarcerated beginning in 1793, first in Paris at the Prison de l'Abbaye (which somewhat resembles the building in the drawing) and then in Marseille.[44] As for Scipio, his fate is unknown. Although Genlis later claimed in her memoirs that he joined the army, there is no official record of him enlisting, and it is true that both enslaved and 'free' servants were sometimes forced to accompany their masters into prison, in some cases disappearing without a trace.

Beyond the Enlightenment ideal of transparency, education, and public knowledge, in this article we have sought to underline a very profound and specific form of blindness, both at the time and still potentially in current scholarship (including ours). Scientific discourses about the Other and spectacular pedagogy through objects were born in Europe in close connection to the ideas of seeing and knowing the world. The study of the human body and the field of anthropology, while inheriting a much longer tradition of studying people, took an important step toward systematization and theorization during the eighteenth century. Yet the realities of colonialism were left unsaid and unseen, even though they were directly connected to the rise of such sciences. Thus, the Enlightenment narrative of knowledge production goes hand in hand with modes of silence.

As we have tried to show, visualizing the Other and its fragmentary material culture doesn't mean overcoming opacity; in the case of spectacular blindness, it is quite the opposite. Yet silencing a topic or a historical fact has not always been an effective way to hide it. Today, images, archives, and documents from the past, no matter how problematic, still bear traces of human lives. Some museums have only begun to address the horrors of enslavement to which their artworks, visibly or not, bear witness. Yet African children, for one, are

44 We are grateful to Melissa Hyde for telling us about this portrait; to Miranda Spieler for suggesting that the setting might be a prison; to Kimberly Chrisman-Campbell for weighing in on the costumes, and to Amy Freund for exchanging ideas and sharing another prison portrait of the Comte de Beaujolais. We hope to collaborate on a longer article at some point.

very present and visible in their collections. There is not a straight line of opposition between visibility and invisibility, knowing or ignoring, showing or hiding, ephemeral spectacle or persistent memory. We have highlighted a grey zone of paradoxes and mirrors, where what is shown is never what is seen, and where the (in)humanity of the very near spectacle often remains a blind spot.

Acknowledgments
We are grateful to Elisa Cazzato for inviting us to take part in the conference from which this volume derives (Ca' Foscari University of Venice, June 2023), and we would also like to thank Mariama de Brito Henn, Alexandre Girard-Muscagorry, Hannah Williams, and our two anonymous reviewers for their comments on earlier drafts of this text.

Bibliography

Araujo, Ana Lucia. 2023. *The Gift: How Objects of Prestige Shaped the Atlantic Slave Trade and Colonialism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine, L967, 19 Thermidor An II, 06/08/1794. Etat des mandats délivrés aux commissaires biographes et à ceux du muséum personnel.

Bassani, Ezio. 2000. *African Art and Artefacts in European Collection, 1400–1800.* London: British Museum Press.

Bégué, Estelle. 2008. *De Versailles au musée du quai Branly: analyse historique d'un ancien cabinet d'histoire naturelle du XVIII^e siècle.* Paris: Mémoire de l'Ecole du Louvre (M1). Unpublished.

Bishop, Cécile. 2019. "Seeing Race, Seeing Ghosts: Zamor, Ourika, and the Specter of Blackness." *L'Esprit Créateur* 59, no. 2: 56–71.

Bocquillon, Michèle. 2019. "Black Children as Pets in Eighteenth-Century European Courts." In *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood and Animal Studies*, edited by Anna Feurerstein and Carmen Nolte-Odhiambo, 215–230. London: Routledge.

Bonnard, Bernard. de. 2019. *Journal de l'éducation des princes d'Orléans*. Paris: Garnier.

Boulle, Pierre. 2006. "Racial Purity or Legal Clarity? The Status of Black Residents in Eighteenth-Century France." *The Journal of the Historical Society* 6, no. 1: 19–46.

Bridges, Nichole. 2021. "African Displacements." In *Making Sense of the World. The Eighteenth-Century Cabinet of Curiosities of Christophe-Paul de Robien.* Rennes: Musée des Beaux-arts, 179–189. https://issuu.com/ajpmeyer/docs/making.sens.of.the.world (last accessed: 05/12/2024).

Brizon, Claire, Étienne, Noémie, Lee, Chonja, Wismer, Étienne (eds.). 2020. *Exotic Switzerland? Looking Outwards in the Age of the Enlightenment.* Berlin: Diaphanes.

Cannady, Lauren. 2022. Review of Carmontelle, *Garden at Monceau*, edited by Elizabeth Barlow Rogers and Joseph Disponzio. *H-France Review* 22, no. 31:

1–6. https://h-france.net/vol22reviews/vol22no31cannady.pdf (last accessed: 05/12/2024).

Casid, Jill H. 2014. *Scenes of Projection: Recasting the Enlightenment Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chaline, Olivier. 2017. "Admiral Louis Guillouet, Comte d'Orvilliers (1710-92): A Style of Command in the Age of the American War." In *Naval Leadership in the Atlantic World: The Age of Reform and Revolution, 1700–1850,* edited by Richard Harding and Agustín Guimerá, 73–84. London: University of Westminster Press.

Childs, Adrienne L. 2010. "Sugar Boxes and Blackamoors: Ornamental Blackness in Early Meissen Porcelain." In *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain,* edited by Alden Cavanaugh and Michael E. Yonan, 159–77. Farnham: Ashgate.

Correspondance secrete, politique & littéraire, ou Mémoires pour server à l'Histoire des Cours, des Sociétés & de la Littérature en France, depuis la mort de Louis XV. 1787. London: John Adamson, vol. 8.

Coulon, François. 2001. "La figure du pourvoyeur d'objets extra-européens." *Outre-mers* 88, no. 332–333: 37–53.

Dembélé, Anna Absa. 2001. "Les collections du Sénégal à partir des acquisitions du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1878–1937." *Outre-Mers* 88, no. 332–333: 181–91.

Doe, Julia. 2024. "Musical Sociability, Atlantic Slavery, and the Portraiture of Carmontelle." *The Journal of Musicology* 41, no. 1: 1–40.

Étienne, Noémie. 2019. "Transaction and Translation. The Trade in Non-European Artefacts in Paris and Versailles, 1750-1800." In *Acquiring Cultures. Histories of World Art on Western Market,* edited by Bénédicte Savoy, Charlotte Guichard and Christine Howald, 15–31. Berlin: De Gruyter.

Étienne, Noémie. 2025. "Afrique en Absence? Circulation, réinvention et conservation des collections africaines en Europe (XVI-XVIII[e] siècles)." In *Les arts Africains*, edited by Yaëlle Biro and Costa Petridis, 164-157. Paris: Citadelles et Mazenod.

Firla, Monika. 2000. "Bemerkungen zu zwei kontroversen Punkten in der Biographie Angelo Solimans (um 1721–1796)." In *Jahrbuch Aufklärung – Vormärz – Revolution 5*, edited by Helmut Reinhalter, 25-39. Frankfurt: Peter Lang.

Firla, Monika. 2008. "Franz Joseph Gall, Angelo Soliman and die Afrikaner-Büsten im Rollettmseum in Baden bei Wien." *Wien Med. Wochenschrift* 158 no. 11: 320–330.

Freund, Amy, and Tom Stammers. 2024. "Harping on patriotism: female education and Orléanist ambition in Jean-Antoine-Théodore Giroust's *The Harp Lesson (1791)*." *French History* 38, no. 1: 58-82. https://academic.oup.com/fh/advance-article/doi/10.1093/fh/crad060/7584017 (last accessed: 05/12/2024).

Fromont, Cécile. 2017. "Foreign Cloth, Local Habits: Clothing, Regalia, and the Art of Conversion in the Early Modern Kingdom of Kongo." *Annals of Museu Paulista* 25, no. 2: 11–31.

Fuentes, Marisa J. 2016. *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Gall, Franz Joseph. 1979. *Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte.* Bern: Hans Huber.

Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de. 1807. *Suite des souvenirs de Félicie L****. Paris: Maradan.

Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de. 1828. *La Bruyère des domestiques, précédé de considerations sur l'état de domesticité en général*. Paris: Victor Thiercelin.

Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de. 2020. *Journal des voyages avec les enfants d'Orléans (1788-1790*), edited by François Bessire. Mont-Saint-Aignan: Press universitaires de Rouen et du Havre.

Gersaint, Edmé-François. 1744. *Catalogue raisonnée d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres: contenües dans les cabinets du feu Monsieur Bonnier de la Mosson, bailly et capitaine des chasses de la Varenne des Thuileries et ancien colonel du Régiment dauphin.* Paris: Chez Jaques Barois. Getty Library, Special Collections, 85–P10294.

Ghachem, Malick W. 2012. *The Old Regime and the Haitian Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

Girard-Muscagorry, Alexandre. 2025. "Objets, images et collections dans le sillage des premiers voyageurs européens en Afrique." In *Les arts africains*, edited by Yaëlle Biro and Costa Petridis, 140–153. Paris: Citadelles et Mazenod.

Grégoire, Henri. 1814. *De la domesticité chez les peuples anciens et modernes*. Paris: A. Egron.

Hamy, Theodore. 1890. *Les origines du musée d'ethnographie, histoire et document.* Paris: Ernest Leroux éditeur.

Hart, Martine, and Thomson, Helen Bieri, (eds.). 2016. *Louis-Auguste Brun Peintre de Marie-Antoinette. De Prangins à Versailles*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts.

Hartman, Saidiya V. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York-Oxford: Oxford University Press.

Ibeas-Altamira, Juan Manuel. 2020. "La domesticité noire dans l'oeuvre de Genlis: de l'esclave au citoyen." *Lumières* 35, no. 1: 87–103. https://www.cairn.info/revue-lumieres-2020-1-page-87.htm. (last accessed: 05/12/2024).

Julia, Dominique. 2019. "Princes et élèves: les études des princes d'Orléans sous l'autorité de madame de Genlis (1782–1792)." *Histoire de l'éducation* 151: 63–121. https://journals.openedition.org/histoire-education/4460. (last accessed: 05/12/2024).

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1992. *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.

Lacaze, Julien. 2019. "L'hôtel des Écuries d'Artois à Versailles." *Versalia* 22: 121–142.

Lafont, Anne. 2019a. *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon: Les presses du réel.

Lafont, Anne. 2019b. "Du dessin au musée: comment faire des êtres humains des objets?" *Politika*. https://www.politika.io/fr/node/608 (last accessed: 05/12/2024).

Peter A., Mark. 1987. "The Senegabian Horned Initiation Mask, History and Provenance." *The Art Bulletin* 69, no. 4 (Dec. 1987): 626–640.

Martin, Meredith, and Hannah Williams. 2024. "Colonial Networks: Remapping the "Paris" Art World in Haiti/Saint-Domingue." https://www.colonial-networks.org/ (last accessed: 05/12/2024).

Messbarger, Rebecca. 2010. *The Life of Work of Anna Morandi Manzolini*. Chicago: University Chicago Press.

Mormiche, Pascale. 2022. "La culture instrumentale des princes." *Artefact* 17. https://journals.openedition.org/artefact/13103 (last accessed: 05/12/2024).

Ndiaye, Noémie. 2022. *Script of Blackness: Early Modern Performance Culture and the Making of Race*. Chicago: Chicago University Press.

Noël, Érick et al., (eds.). 2011. *Dictionnaire des gens de couleur dans la France moderne*. Geneva: Libraire Droz.

Núñez-Regueiro, Paz, and Nikolaus Stolle. 2021. *La curiosité d'un Prince. Le destin du cabinet ethnographique du comte d'Artois, de la Révolution a nos jours.* Exhibition held at the Bibliothèque Centrale, Versailles.

Patin, Christelle. 2013. "Les vies post-mortem de Saartjie Baartman." In *La Vénus Hottentote, entre Barnum et Muséum,* edited by Claude Blanckaert, 65–165. Paris: Publications scientifiques du Museum.

Peabody, Sue. 1996. *"There Are No Slaves in France:" The Political Culture of Race and Slavery in the Ancién Regime*. Oxford: Oxford University Press.

Plumauzille, Clyde. 2013. "Le 'marché aux putains': économie sexuelles et dynamiques spatiales du Palais Royal dans le Paris révolutionnaire." *Genre sexualité et société*. Fall, online: https://doi.org/10.4000/gss.2943 last accessed: 05/12/2024).

Ravenel, M.J., (ed.). 1830. *Mémoires secrets de Bachaumont, 1762–1787*, v. 4 (1772–1774). Paris: Brissot-Thivars.

Ruimi, Jennifer. 2017. "Spectacle de Cire. Le cabinet de Curtius." *Dix-huitième siècle* 49, no. 1: 319–334.

Saule, Beatrix, Jean-Louis Libourel, and Hélène Delalex, (eds.). 2012. *Roulez carrosses!* Paris: Skira Flammarion.

Schreier, Lise. 2016. "Zamore 'the African' and the Haunting of France's Collective Consciousness." *Nineteenth Century Contexts* 38, no. 2: 123–139.

Spieler, Miranda. 2017. "The Vanishing Slaves of Paris: The Letter de Cachet and the Emergence of an Imperial Legal Order in Eighteenth-Century France." In *The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept,* edited by Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, 230-245. New York: Columbia University Press.

Spieler, Miranda. 2025. *Slaves in Paris: Hidden Lives and Fugitive Histoires*. Cambridge: Harvard University Press.

Spies-Gans, Paris Amanda. 2017. "'The Fullest Imitation of Life': Reconsidering Marie Tussaud, Artist-Historian of the French Revolution." *Journal18*, no: 3, Spring, online: https://www.journal18.org/1438 (last accessed: 05/12/2024).

Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.

Wigger, Iris, and Spencer Hadley. 2020. "Angelo Soliman: desecrated bodies and the spectre of Enlightenment racism." *Race and Class* 62, no. 2: 80–107. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0306396820942470. (last accessed: 05/12/2024).

Yonan, Michael. 2019. "The African Geographies of Angelo Soliman." In *Eighteenth-Century Art Worlds: Global and Local Geographies of Art,* edited by Stacey Sloboda and Michael Yonan, 209-225. New York: Bloomsbury Visual Arts.

Manuscripts

Archives Nationales de France (AN):
AP/300(I)/57(A)
AP/300(I)/144/A
T//231
COL, F1b4

Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine. "État des mandats délivrés aux commissaires biographes et à ceux du muséum personnel." egu L967, 19 Thermidor An II [06/08/1794].

Bibliothèque de l'Institut de France. "La Lanterne Magique au Palais-Royal." Fonds d'Orléans (1775-1793), Ms 2048.

Noémie Étienne is professor of art history and heritage studies at the University of Vienna, with a focus on the 17th and 18th centuries. As an Assistant Professor at the University of Bern until 2022, she led a research project on exoticism in Switzerland from 1600 to 1800. She curated an exhibition about what the presence and absence of material culture could tell in a colonial *context. In 2023, she was awarded an ERC Consolidator Grant for her project entitled Global Conservation: Histories and Theories (16th-21th c.)* and published two special issues on these topics. Before joining the University of Vienna, she also served as a Mellon postdoctoral fellow at the Institute of Fine Arts-NYU and was a postdoctoral fellow at the Getty Research Institute in Los Angeles.

Meredith Martin is a professor of art history at New York University and a founding editor of *Journal18*. A specialist in early modern French art and empire, she is the co-author (with Gillian Weiss) of the award-winning book *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France* (2022; French edition 2022). She is also the author of *Dairy Queens: The Politics of Pastoral Architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette* (2011) and a co-author of *Meltdown! Picturing the World's First Bubble Economy* (2020). Together with Phil Chan, Martin reimagined and restaged a lost 18th-Century ballet known as the *Ballet des Porcelaines*, which premiered at The Metropolitan Museum of Art in 2021 and was performed throughout the U.S. and Europe in 2022-23. She is currently working on a multimedia project that explores links between Saint-Domingue (Haiti) and the Paris art world during the late eighteenth-century.

statuS Quaestionis
language text culture

Ilaria Lepore
Sapienza Università di Roma

L'art du comédien au tournant des Lumières. Conscience de l'*éphémère* et sensibilité mémorielle

Abstract

The issue of the ephemeral in theater seems strictly linked to the figure of the actor, since this most replaceable element of a performance, more so than a dramatic text or a musical score and more subject to perishing than the sets. Starting from a few reflections by the actor Talma, this paper aims to illustrate the rise of a memorial sensitivity intended to produce new forms of self-portrayals or narration of an actor's identity. An 'awareness of the ephemeral' becomes sharper when actors start to carve out a figure of themselves – like in Talma's case – away from their tradition. By breaking this bond of heritage, which involved the preservation and transmission of characters, their costumes, their attitudes and traits, and which was for the actor not only an archive of knowledge but, above all, an identity matrix, the actor renounces a sort of temporal continuity with the past, while simultaneously fueling their own future myth.

1. *Traces*

Au théâtre, qui est, pour employer une expression de Christian Biet (2013, 89), un "jeu éphémère au présent", le comédien semble être (déjà) l'élément le plus remplaçable de la représentation, plus qu'un texte dramatique ou une partition musicale. De surcroît, le plus périssable, plus que les décors ou les autres matériaux de la théâtralité. Lorsque en 1825, un an avant sa mort, François-Joseph Talma, le comédien français qui a joui de la plus grande célébrité depuis Molière, publie son hommage à Henri-Louis Lekain,[1] évoquant

1 Le texte des *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, sert de préface à la seconde édition des *Mémoires de Lekain*, publié à Paris, chez Ponthieu, en 1825, constituant

le talent de son illustre aîné, son intention déclarée est de livrer à la postérité ses réflexions dans un forme de testament artistique. Dès les premières lignes de son ouvrage, Talma ne cache pas son inquiétude devant la fugacité de son art et écrit (Talma 1825, 3–4):

> Un des grands malheurs de notre art, c'est qu'il meurt, pour ainsi dire, avec nous, tandis que tous les autres artistes laissent des monuments dans leurs ouvrages; le talent de l'acteur quand il a quitté la scène, n'existe plus que dans le souvenir de ceux qui l'ont vu et entendu. Cette considération doit donner plus de prix aux écrits, aux réflexions, aux leçons que les grands acteurs ont laissés. Ces écrits peuvent acquérir encore plus d'utilités, s'ils sont commentés, discutés par les acteurs qui obtiennent aujourd'hui quelques succès

Cette pensée, qui nous fournit le vocabulaire élémentaire autour duquel s'avance notre réflexion, a le mérite de cerner avec exactitude certains termes clés autour desquels s'attarde, depuis Diderot, la discussion théorique sur l'art dramatique, à savoir l'assimilation entre acteur et poète dans la perspective de la création dramatique[2] et l'essor d'une sensibilité mémorielle censée produire de nouvelles formes d'auto-figuration ou de narration de l'identité actoriale.[3] Ces arguments on les retrouve, chez Talma (1825, 3–4),

---

le septième tome de la *Collection des mémoires sur l'art dramatique*, projet éditorial dirigé par Andrieux et Picard, se proposant de rassembler divers écrits qui constituent des monographies d'acteurs. Chaque livraison présentait une monographie consacrée à l'un des grands acteurs du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècles: l'on trouve, outre Lekain et Talma, Molière, Préville, Dazincourt, Mlles Clairon, Dumesnil et Bellamy, ainsi que l'italien Goldoni, les anglais Garrick et Macklin, et l'allemand Iffland. Il faut spécifier que les *Mémoires* de Lekain sont posthumes et qu'ils sont constitués de documents personnels (lettres) et professionnels (discours, requêtes publiques) réunis et publiés pour la première fois par son fils aîné en 1801/An IX.

2 C'est la thèse exposée dans la *Lettre sur les sourds et muets*, œuvre philosophique où Diderot, se servant de ses premières impressions de théâtre, réfléchit sur la signification du geste, s'interrogeant sur son caractère emblématique ou, mieux, symbolique et parvenant à une sorte d'assimilation entre postures gestuelles et linguistiques ou, pour le dire autrement, entre la langue de l'acteur, c'est-à-dire celle de son corps, de son geste, et la langue du poète. À ce sujet voir Dieckmann 1961.

3 Le cas des *Mémoires d'acteurs* renforce l'hypothèse selon laquelle le sujet autobiographique peut se manifester comme un pur produit de l'écriture, c'est-à-dire d'une fiction qui, dans notre cas, contribue à alimenter une mythographie personnelle. On revoie à ce sujet aux travaux collectifs de Bara et al. 2015 et Filippi et al. 2017 et aussi à Lilti 2014.

condensés par deux mots qui attirent particulièrement notre attention et dont on essaiera, dans la présente étude, d'éclairer le sens, à savoir "monument" et "souvenir".

Voici la question sur laquelle Talma hésite: peut-on n'accorder à l'éphémère que le temps de l'oubli – au mieux, celui d'une hasardeuse résurgence – ou peut-on remonter jusqu'à lui par des traces? La trace – matérielle, comme un monument, ou immatérielle, comme un souvenir – semble être, pour Talma, le germe de la temporalité de l'éphémère. Cette trace s'apparente à une sorte de micro-récit qui, s'associant à d'autres traces, dessine un chemin, contribue à recomposer un tableau, c'est-à-dire à édifier le grand récit constituant l'identité narrative[4] d'un sujet dans l'Histoire.

La temporalité de l'éphémère, prise dans cette dimension narrative, ne serait donc plus seulement celle d'un temps périmé et périssable, mais pourrait au contraire s'intégrer à un temps long que – il faut le préciser – Talma projette et voit à la fois dans la perspective d'un temps "*à venir*" et dans la perspective d'un temps passé, révolu.

L'on pourrait donc distinguer deux formes de cette inscription de l'éphémère liée à la dimension actoriale dans une temporalité longue et durable. La première, orientée vers la construction des traces ("laiss[er] des monuments", écrivait Talma [1825, 3–4]), l'autre se matérialisant dans la conservation et transmission de ces traces, ou, pour le dire encore avec Talma, le moment où l'identité de l'acteur est recomposée par la mémoire du spectateur et où le souvenir surgit. De ces deux formes, la première liée à une dimension technique de l'acteur (son jeu, sa capacité productive, la fixation de signes distinctifs de son identité scénique), la seconde à une dimension imaginaire (sa mythographie, la persistance de traits distinctifs de son identité publique), il est possible de reconstituer certaines manifestations de la temporalité de l'éphémère qui mettent l'accent avant tout sur le caractère collectif du statut de l'acteur.

4 Paul Ricœur, notamment dans deux chapitres intitulés "L'identité personnelle et l'identité narrative" et " Soi et l'identité narrative", contenus dans *Soi-même comme un autre* (1990, 137–198), cherche à penser la possibilité d'un récit de soi qui se constitue au fil des narrations que le 'je' produit sur soi-même et de celles qu'il intègre continuellement dans le temps.

2. *L'acteur face à sa communauté. Autour du concept d'éphémère collectif*

L'on reconnaît, à quelques exceptions près,[5] qu'avant Talma, c'était l'appartenance à une certaine tradition actoriale, c'est-à-dire à l'ensemble des traces qui constituent un savoir transmissible et séculaire, qui construisait l'identité d'un acteur. Du fait de sa spécialisation dans un emploi ou dans un genre, l'acteur est amené à reproduire, d'une représentation à l'autre, le même système de jeu. Le spectateur lui-même en est conscient et il semble reconnaître l'appartenance d'un acteur à telle ou telle tradition théâtrale, ce qui explique par exemple pourquoi certains rôles sont délaissés par les interprètes. Un acteur (ou actrice) sait qu'il y a un savoir qui lui préexiste et dans lequel il se reconnait intimement, dans une relation singulière.[6]

Un autre élément de ce savoir surgit, à savoir une sorte de création partagée d'un sens commun, qui évoque ce que de récentes recherches en socio-anthropologie ont défini par ce concept-laboratoire de "collectif éphémère", notion qui, liant certaines "formes sociales à leur dimension temporelle" (Poirot-Delpech 2014), nous semble très pertinente à notre réflexion. Ces collectifs éphémères peuvent:

> [...] être des moments institués (dans les mondes du travail, des loisirs, du religieux, de l'art, du politique) où les individus qui le constituent existent ensemble de façon éphémère dans une action commune à travers des relations où ils se reconnaissent sans nécessairement se connaître. Ces collectifs peuvent se reproduire, régulièrement ou sporadiquement. Ils renvoient à des cadres sociaux partagés qui s'actualisent momentanément et parfois se régénèrent par ces phénomènes (Ibid.).

On constate que la définition de "collectif éphémère" peut bien s'adapter à décrire la communauté de comédiens pour aux moins deux raisons. Tout

5 Parmi ces exceptions, il faut nommer avant tout les "innovateurs", Lekain et Mlle Clairon, qui tout au long de leurs carrières, se sont acharnés à inventer de nouveaux procédés artistiques relatifs à la fois à la déclamation et au jeu de scène, à moderniser ou à adapter les modalités de mise en scène notamment pour les pièces tenant du répertoire.

6 Sur cette question on renvoie aux travaux de l'équipe dirigée par Andrea Fabiano, mise en place dans le cadre du programme interdisciplinaire *Histoire des Savoirs* de Sorbonne Université, et notamment à la collection numérique "Les savoirs des acteurs italiens" qui étudie spécialement le thème de l›héritage et de la tradition actoriale au sein des systèmes théâtraux français et italien. Pour ce qui concerne le jeu dit 'académique' fondé sur des règles classiques, on renvoie également à Sabine Chaouche (2013).

d'abord, cette communauté, qui se reconnait dans une tradition partagée, existe de façon éphémère, dans le sens qu'elle se constitue de façon transversale et relativement poreuse, ou volatile, parmi les générations, indépendamment des circonstances historiques particulières. Ensuite, ce type de collectif, qui prend en compte une coprésence paradoxale d'éléments à la fois matériels (les corps des acteurs, leurs gestes, leurs voix), et immatériels (à savoir les archives mémorielles comprenant tous les savoirs d'acteurs où beaucoup d'éléments intellectuels s'intègrent à la transmission d'une pratique) se distingue par une dialectique incessante de déstructuration/recomposition, qui renvoie au caractère instable et fragile de l'éphémère.

Cependant, c'est proprement au sein de cette communauté des savoirs, soumise à l'éphémère, que l'acteur expérimente, plus ou moins consciemment, une sorte de perpétuité temporelle. Cette communauté lui assure aussi une matrice identitaire et lui sert de contrepoids face au caractère inévitablement éphémère de sa présence sur scène. Comme nous le suggère Arlette Farge (bien reprise par Mark Ledbury dans sa contribution à ce volume) dans l'éphémère "quelque chose subsiste [...] non pas en termes de permanence, mais comme une trace, griffure ou incrustation" (Farge 2016, 177). Les gens du théâtre de toutes les époques le savent bien, "il n'y a jamais de coup d'éponge, chaque spectacle est la matrice du spectacle suivant" (Mnouchkine, 2014).[7]

Une matrice, ou bien une trace, est exactement ce qui crée la chaîne durable des savoirs d'acteurs,[8] par rapport à laquelle ces mêmes savoirs peuvent atteindre des états nouveaux, d'autres applications ou significations. N'est-ce donc pas un hasard si cette conscience de l'éphémère – telle que la ressent Talma – devient plus aiguë au moment où l'acteur commence à s'isoler par rapport à sa tradition (qu'elle soit le jeu à l'impromptu de la *Commedia dell'Arte* ou le système des emplois du théâtre officiel). En brisant ce lien d'héritage, qui consistait dans la conservation et la transmission des savoirs et des pratiques,

7 Ce sont les mots prononcés par Ariane Mnouchkine lors d'une séance de répétition du spectacle, *Les Éphémères*, après avoir demandé à l'ensemble de la troupe, préalablement à toute mise au travail, de passer un coup d'éponge sur les tables de la cartoucherie de Vincennes pour effacer toute trace du dernier spectacle.

8 Cette chaîne Talma lui-même l'évoque dans le passage qu'on a déjà cité et qui ouvre ses *Réflexions* (Talma 1825, 3–4), c'est-à-dire l'ensemble des "écrits, [des] réflexions, [des] leçons que les grands acteurs ont laissées" et qui "peuvent acquérir encore plus d'utilités, s'ils sont commentés, discutés" par la communauté des acteurs.

l'acteur ne renonçait-il pas à cette perpétuité temporelle que nous venons d'évoquer? Ou, enfin, n'est-ce pas précisément la conscience de cette profonde solitude, dont Talma ressent l'abîme, qui engendre son souci d'éphémère?

3. *L'éphémère chez Talma*

Comme l'observe justement Mara Fazio (1999), Talma appartient à cette génération de passage[9] qui témoigne du progressif affaiblissement du lien avec la tradition. D'ailleurs, déjà avec Riccoboni et Diderot, l'art du comédien commençait à se définir en dehors des mécanismes de la tradition et de la transmission directe (Frantz 2002, 14). Si le comédien en tant que simple interprète est voué à succomber comme composante indissociable de l'œuvre du poète, le comédien qui travaille à sa propre dramaturgie peut, en revanche, engendrer son œuvre, concrète et réelle, et la transmettre, c'est-à-dire s'en remettre à la mémoire, en tant qu'objet, au même titre que l'œuvre du poète.

Talma crée son personnage, conçoit la situation dramatique; il invente, s'éloignant ainsi de la plupart des acteurs qui lui sont contemporains ou qui l'ont précédé. "Aucune tradition antérieure", écrit Madame de Staël (1810, vol. 2, 300) qui se souvient d'avoir admiré le tragédien, ne pouvait donner l'idée "du merveilleux nouveau" que suscitaient les interprétations de Talma. S'il s'identifiait avec Lekain – il déclare avoir "l'ambition de marcher sur ces traces" (Talma 1825, 40) – c'était par le fait même qu'il sentait n'avoir pas eu de maîtres: "Tout acteur doit être son propre instituteur" (Ibid.: 5). Plus loin Talma précise, augmentant la distance qui le sépare de son prédécesseur (Ibid.: 19):

> Je puis dire que mon exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres d'Europe. Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés: le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chaussure antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine? Eut-il osé choquer à ce point les convenances du temps?

Il est évident que dans ce passage, Talma veut marquer à la fois sa différence et à son originalité.[10] Car si l'on accepte ce portrait de Lekain, confiné dans

9 Voir aussi Filippi et al. 2017, 75–83 et Filippi 2008.

10 Talma contribue énormément à la transformation de la scène française. Dès ses débuts, il promeut le canon antique sur les planches de la Comédie-Française, en bouleversant les

le "convenances du temps" renvoyant aux codes esthétiques de l'Ancien Régime, on ne sera pas surpris si dans les réflexions de Talma l'audace de sortir de la tradition recèle une intensité prête à se déployer dans son propre travail de comédien. Talma réfléchit à l'éphémère d'un point de vue spéculatif, l'expérimentant dans sa pratique actoriale, qui acquiert ainsi finalement un caractère inédit. Alors que Diderot condamne âprement l'éphémère dans le travail de dramatisation des passions,[11] Talma, au contraire, exalte son potentiel créatif. Quand, par exemple, dans ses *Refléxions*, il prône "le jeu sublime" contre "le jeu parfait" (Talma 1825, 37), c'est qu'il entend valoriser le moment fugace, passager, épiphanique où la beauté naturelle (qui est beauté moderne) apparaît, se montrant comme quelque chose qui échappe, qui est toujours en train de s'achever, dans une impermanence perpétuelle. Avec Talma, une inversion s'accomplie: c'est l'acteur, avec son jeu, qui active ce processus qui "mémorialise" le texte, le "sanctuarise", pour user encore d'une expression d'Arlette Farge (2016, 4). En 1825, après avoir lu les *Réflexions sur Lekain*, Lemaire écrit à Talma: "Tu animes les drames [...] qui n'existent que par toi; ils vivront, tant que tu vivras; toi seul, mon cher ami, tu seras immortel" (Talma 1825a).

C'est précisément ici qu'intervient le deuxième point de notre réflexion, car si cette temporalité de l'éphémère peut devenir trace, peut se faire monument, c'est seulement par une médiation, par une transmission au long cours. Mais à qui revient, enfin, cette médiation? Elle revient proprement au regard, aux attentes, aux souvenirs des spectateurs, qui participent finalement à la construction du monument dans l'espace social. Avec Talma et avec l'émergence du phénomène du vedettariat, la distinction entre public/privé se brouille et l'acteur se partage, comme l'écrit justement Florence Filippi (2015,44) "entre une vision légitime de l'artiste interprète, et une vision illégitime de la vedette, individualiste et commerciale". Pour façonner son monument, Talma avait dû s'isoler de sa communauté, briser ses règles et créer un nouveau récit. Au même moment, ce souci d'éphémère, que Talma partage avec nous, avait contribué à nourrir une nouvelle sensibilité mémorielle qui donne lieu à l'émergence d'un "nous" et qui formalise l'identité

codes vestimentaires se parant d'une toge romaine dans le rôle de Proculus dans le *Brutus* de Voltaire en 1790 ou en jouant sans perruque.

11 Sur la question, centrale dans la pensée esthétique diderotienne, de la mise en scène d'une temporalité propre à l'émotion, qui la réinscrit dans la durée de la représentation, on renvoie à Gianico 2016.

actoriale (je/jeu) sur le plan d'une histoire collective. Considérés à l'origine comme écrits "utilitaires" – "petit papier où l'on écrit les choses dont on veut se souvenir", selon la définition de Richelet (1680, 28) – les Mémoires d'acteurs, enfants de la mémoire et de l'imagination (Hipp 1976) participent de cette fabrique des souvenirs, à l'épreuve du jugement du grand public.

4. *Venger l'oubli*

Dans le *Parnasse françois* (1732), Evrard Titon du Tillet ne reconnaissait une place dans l'assemblée des immortels qu'aux seuls acteurs qui étaient également poètes: Baron par exemple y figure en tant qu'auteur dramatique. Beaucoup de ses confrères à la Comédie-Française devront attendre, comme l'observe Judith Colton dans son étude sur *The Origins of the Monument to Genius* (1979), la publication du *Supplement du Parnasse,* en 1743,[12] qui dédie une section séparée du volume aux *Acteurs et Actrices célèbres de la Comédie et de l'Opéra, que la mort a enlevés ou qui ont quitté le théâtre.* Pourtant, tout au long du siècle, une littérature secondaire, ou de consommation, dédiée aux "aux amateurs des spectacles"[13] explose. Des œuvres comme les *Talents du théâtre célébrés par le Muses, ou* Éloge *et portraits, en vers, des acteurs, actrices danseur et danseuses qui brillent aujourd'hui à Paris* (Mesnier 1745), dont Maria Ines Aliverti (1992) analyse le contexte de production dans son livre sur la poésie fugitive des acteurs à l'époque de Voltaire, connaît un immense succès. Ce "pièces fugitive et volantes" qui devaient être "vengées à l'oubli" (Menant 1981, 234) se multiplient au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle et relèvent d'un rapport tout à fait singulier, communicatif et social, entre public et comédiens. L'auteur de la *Lettre du Chevalier M. à Milord K* – véritable couronne poétique élevée à la gloire de Mlle Clairon – révèle clairement comment les vers

12 La p. 660 de l'édition du *Parnasse François* (1732) est suivie d'un faux titre portant: *Suite du Parnasse françois jusqu'en 1743 et de quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument*. D'après le *Mercure français* de décembre (1743, 2685–2689), ce supplément, contenant les notices sur les acteurs et actrices célèbres de la Comédie et de l'Opéra, se vendait chez la veuve Pissot et chez Chaubert.

13 C'est le titre de la lettre dédicatoire, placée en tête de l'édition *Les Talents du théâtre célébrés par les Muses,* où l'éditeur anonyme spécifie, comme l'indique déjà le sous-titre de l'anthologie, le véritable destinataire de cette édition, à savoir les amateurs du théâtre, le public.

et les portraits contribuent également à la célébration de l'actrice, et comment ils peuvent constituer un monument durable au plus éphémère des arts: "les Gens de lettres, les Artistes en tout genre, se sont réunis pour l'immortaliser. L'impression, la toile, le marbre, l'airain, déposeront à jamais pour elle" (M. Chevalier 1765, 32).

Les anthologies poétiques et galantes consacrées aux acteurs et actrices, les *Claironnades* de Voltaire, les portraits de David Garrick, qui circulaient dans toute Europe, tous objets célébrant l'effigie de Talma, jusqu'au moment du grand succès éditorial des *Mémoires d'acteurs* au début du XIX^{e} siècle, tout cela implique que, par-delà les occasions qui les ont générés, ces outils mémoriels acquièrent une valeur de célébration et d'information qui se prolonge au-delà des moments occasionnels, affectant les limites de l'identité de l'acteur, et qui se transmette jusqu'à l'époque contemporaine et au-delà.

Avec ses *Refléxions* sur Lekain, Talma voulait non seulement revenir sur "les souvenirs d'une longue expérience" mais aussi offrir un "travail utile pour ceux qui viendront après" lui (Talma 1825, 68).

On retrouve ces intentions dans ce "projet mémorial" lancé par le groupe d'hommes de lettres, amateurs de théâtre ou auteurs dramatiques, rassemblés autour d'Andrieux ou Picard, avec la collection des *Mémoires sur l'art dramatique*, dont les *Reflexions* de Talma constituent un volet comme nous l'avons déjà rappelé. Ces *Mémoires,* ces grandes collections récapitulatives très en vogue dans le conteste de démocratisation de la culture au tournant des Lumières[14], superposent à une fonction proprement mémorielle, qui veut simplement, comme le faisait déjà Titon du Tillet, inscrire dans la mémoire le nom de ces comédiens célèbres façonnant leurs mythographies, une fonction apologétique, comme moyen de réhabilitation publique de la figure du comédien, essayant de réorienter le jugement à venir.

Ces textes déjà disparates que sont les Mémoires d'acteurs montrent une certaine cohérence et uniformité qui se manifeste peut-être moins dans la forme que dans la matière et l'intention de l'écriture. Ici se dresse un tableau qui met en lumière l'existence de thèmes communs visant à la fabrication d'un récit partagé autour de la figure du comédien: on trouve souvent, par exemple, le rappel persistant des origines sociales modestes des protagonistes en oppo-

14 Voir Zanone 2006, 38–59.

sition au thème de la montée sociale due à la notoriété.[15] Également le thème de la vocation théâtrale[16] comme une sorte de prédestination, ou le thème de la "sincérité", par laquelle l'acteur, se dépouillant du masque, entend donner à voir "la vérité nue et sans fard" (Goldoni 1822, 32); enfin, l'intention de racheter le théâtre en tant que forme de l'art, d'échapper à l'oubli et à l'éphémère et, surtout, d'intégrer la vie des acteurs dans une dimension publique et collective, se présentant en tant que modèle ou exemple moral pour la postérité.

Dans ces *Mémoires* on écarte l'intériorité pure au profit d'une focalisation sur les actions et en fonction d'une conception relationnelle du moi, de sa participation au monde, où, comme l'écrit encore Emmanuèle Lesne (2000, 420): "Le moi n'est en rien une intériorité, mais à l'opposé une extériorité mondaine". L'on reconnaît aisément la conformité de ces dispositions au statut d'acteur. Clairon supprime de ses *Mémoires* les éléments trop intimes; [17] l'essentiel du texte de Goldoni se consacre à dresser l'inventaire de ses pièces dramatiques et à mettre au jour leur contexte de production; le fait que Lekain, Préville et Dazincourt n'aient pas de mémoires autographes suppose que le portrait qu'on brosse d'eux est en quelque sorte pris de l'extérieur et qu'ils se refusent eux aussi à l'intériorité.

Dans ces *Mémoires*, l'appartenance sociale est remplacée par le concept de notoriété, lié à l'émergence du phénomène du vedettariat. Le moi public remplace le moi privé, car ces textes visent un double projet: d'une part, ils exploitent les ressources de l'écriture factuelle (récit de vie) dans l'intention de corriger, comme dans une sorte de rectification, un portrait que l'auteur juge déformé ou falsifié, en reconstituant un "éthos intime"; de l'autre, ils sont dic-

15 Chez Mlle Clairon (1822, 238): "Je n'ai ni la naissance ni la fortune qui peuvent me faire respecter; mais mon âme infiniment au-dessus de mon état, vous impose au moins des égards" ou chez Dazincourt: "Je n'ai point l'honneur d'avoir des titres de noblesse: ma famille, connue dans le commerce depuis des siècles, compte au nombre de ses membres quelques personnages illustrés par des charges ou des emplois honorables; mais sa noblesse est, comme la mienne, dans la droiture de ses principes: je ne m'écarterai jamais de ceux que j'ai reçus; ainsi celle qui m'est transmise restera toujours intacte" (Préville et Dazincourt, 1823, 252).

16 Voir Préville et Dazincourt, 1823, 231 et Clairon 1822, 18.

17 Andrieux, l'auteur de la *Notice* (Clairon 1822, IV) sur la vie de Mlle Clairon, précise: "Nous nous occuperons plus dans cette Notice des évènements de sa carrière théâtrale que de ceux de sa vie privée; les premières appartiennent plus particulièrement à l'ouvrage que nous faisons paraître".

tés par l'imagination pour fabriquer un "éthos héroïque" ou un moi mythique, réorientant ainsi le jugement du lecteur. À ce titre, les Mémoires sont, comme écrit Marc Fumaroli (1997, 3626) "des œuvres collectives" qui:

> [...] relatent moins l'histoire de leur auteur ou celle de son temps qu'elles ne résument les réflexions, commentaires, choses vues et rapportées, portraits et caractères qu'une vie de conversation a rassemblés, tel un chœur en prose de tragédie grecque, en marge de la vie publique et historique du narrateur.

Ce "chœur" renvoie, nous semble-t-il, à la notion de collectif éphémère qui nous a servi à brosser le profil de cette communauté d'acteurs. L'émergence de ce sujet pluriel, caractérisé donc par un savoir mutuel et des pratiques sociales partagés, constitue une première réponse à la marginalité sociale qui affecte la profession de comédien et, en même temps, une volonté de dépasser le vertige que suscite la nature éphémère de sa présence sur scène.

Peut-être, miné par cette conscience de l'oubli qui le guette, Talma s'essaie-t-il à l'écriture, s'efforçant d'échafauder une permanence autour de son travail. Là, la place acquise par le spectateur devient centrale, comme sa relation au présent de la représentation et aux moyens sensibles ou émotionnels de l'appréhender. Talma avait compris que l'art de l'acteur est un art fragmentaire, qui se reconstitue dans la mémoire du spectateur; un seul objet pouvant être analysé existe au théâtre: la relation entre l'acteur et son public.

Bibliographie

Aliverti, Maria Ines. 1992. *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma: Bulzoni

Bara, Olivier, et al. 2015. *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon: PUL, "Théâtre et société". https://doi.org/10.4000/books.pul.3950 (consulté le: 17/01/2025)

Biet, Christian. 2013. "Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux de regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle)". *Littératures classiques* 82, no. 3: 79–97.

Chaouche, Sabine. 2005. *Écrits sur l'art théâtral*, vol. 2, *Réflexions sur l'Art dramatique*, 416–543. Paris: Champion.

Chaouche Sabine. 2013. *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique* (1629–1680). Paris: Honoré Champion.

Clairon, Hyppolite (Mlle). 1822. *Mémoires de Mlle Clairon, actrice du Théâtre Français, écrits par elle-même. Nouvelle édition, mise dans un meilleur ordre, et contenant: 1° Mémoires et Faits personnels; 2° Réflexions morales et Morceaux détachés; 3° Réflexions sur l'Art dramatique et sur la Déclamation théâtrale; le tout accompagné de notes contenant des faits curieux et des observations utiles, et précédé d'une notice sur la vie de Mlle Clairon, par Andrieux,* "Collection des Mémoires sur l'art dramatique", Paris: Ponthieu. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9708009q/f13.item (consulté le: 17/01/2025)

Colton, Judith. 1979. "*The Parnasse françois": Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*. Yale University Press.

Dieckmann, Herbert. 1961. "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot". Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1961, no. 13: 157–72.

Farge, Arlette. 2016. "Le XVIII[e] siècle est-il un siècle de l'éphémère?" *Socio-anthropologie,* no. 33: 173–86 https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2078 (consulté le: 17/01/2025)

Fazio, Mara. 1999. *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione.* Milano: Leonardo Editore.

Filippi, Florence, et al. 2017. *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Paris: Armand Colin.

Filippi, Filippi. (2015). "François-Joseph Talma ou l'émergence de l'héroïsme théâtral". Dans O. Bara, et al. *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle* (1). Presses universitaires de Lyon. https://doi.org/10.4000/books.pul.3995 (consulté le: 17/01/2025)

Frantz, Pierre (éd). 2002. "Préface" dans François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, 7–20. Paris: Desjonquères.

Fumaroli, Marc. 1997. "La conversation" in *Lieux de mémoire*, vol. 3, sous la direction de Pierre Nora, 3617-3675. Paris: Gallimard. "Quarto".

Gianico, Marilina. 2016. "Le tableau pathétique entre instant et durée". Dans *Diderot et le temps*, édité par Stéphane Lojkine et Adrien Paschoud, 191–201. Aix-Marseille: Presses universitaires de Provence.

Goldoni, Carlo. 1822. *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre; précédés d'une notice sur la comédie italienne au seizième siècle et sur Goldoni, par Charles François Moreau*, "Collection des Mémoires sur l'art dramatique". Paris: Ponthieu.

Hipp, Marie-Thèrese. 1976. *Mythes et réalité: enquête sur le roman et les Mémoires (1600–1700).* Paris: Klincksieck.

Lekain, Henri-Louis. 1801. *Mémoires, publiés par son fils aîné; suivis d'une correspondance (inédite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.,* Paris: chez Colnet, Debray et Mongie aîné, an IX.

Lesne, Emmanuèle. 2000. *La poétique des Mémoires (1650–1685)*. Paris: Honoré Champion.

Lilti, Antoine. 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750–1850*, Paris: Fayard.

M. Chevalier. 1765. *Lettre du chevalier M*** à Milord K***, traduite de l'anglois.* Londres https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33455355t consulté le: 17/01/2025)

Mesnier, Alexis-Xavier-René (dir.) 1745. *Les talents du théâtre célébrés par les Muses, ou Éloges et portraits en vers, des acteurs, actrices, danseurs et danseuses*

qui brillent aujourd'hui à Paris Dédiés aux amateurs des spectacles. Paris: chez Mesnier, ruë Saint Severin, au Soleil d'or ou en sa boutique au Palais, Grand-salle, même enseigne. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5707894p consulté le: 17/01/2025)

Madame de Staël [Germaine de Staël-Holstein]. 1810. *De l'Allemagne*, Paris: Nicolle, 3 voll.

Menant, Sylvain. 1981. *La crise de la poésie française 1700-1750,* Genève: Droz.

Mnouchkine, Ariane. 2014. "L'éphémère au théâtre et aux archives", débat citoyen du 26 juin 2014 à Pierrefite-sur Seine: http://www.dailymotion.com/video/x20j938_l-ephemere-au-theatre-et-aux-archives-par-ariane-mnouchkine_creation (consulté le: 17/01/2025)

Poirot-Delpech, Sophie (dir). 2014. "Des collectifs éphémères", Appel à contribution, *Calenda*, publié le lundi 15 décembre 2014, lancé par la revue *Socio-anthropologie*. En ligne: https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2994 (consulté le: 17/01/2025)

Poirot-Delpech, Sophie (dir). 2016. *Des collectifs éphémères*. Dossier spécial de *Socio-anthropologie* 33 https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1851 (consulté le: 17/01/2025)

Préville, Pierre-Louis Dubus (dit) et Dazincourt, Joseph-Jean-Baptiste Albouy (dit). 1823. *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, [par Henri-Alexis Cahaisse], *revus, corrigés et augmentés d'une notice sur ces deux comédiens, par M. Ourry*. Paris: Ponthieu. "Collection des Mémoires sur l'art dramatique".

Richelet, Pierre. 1680. *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes: avec les termes les plus connus des Arts et des Sciences*. Genève: chez J.-H. Widerhold.

Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Talma, François-Joseph. 1825. *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*. Paris: Tenré.

Talma, François-Joseph. 1825a. *Lettre de Lemaire à Talma, 1, 29 mai 1825*, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, cité par Thibaut, Julian, "Talma à l'école de son public: correspondance et reflexivité." In Françoise Gomez & Daniel Loayza (dir.). 2021. *Percevoir et transmettre le spectacle vivant.* Dossier spécial de *European Drama and Performance Studies* 16: 325–41.

Titon du Tillet, Evrard. 1732. *Le Parnasse françois.* Paris: Paris, de l'Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard fils.

Zanone, Damien. 2006. *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

Ilaria Lepore è ricercatrice (RTDa) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza Università di Roma. Ha conseguito l'ASN nell'anno 2024, nel settore 10/PEMM-01. I suoi studi si concentrano essenzialmente sulla storia del teatro francese del Settecento, dai generi drammatici all'arte dell'attore, fino allo studio socio-critico dei sistemi di produzione, cui ha dedicato una monografia dal titolo *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019), sulle intersezioni tra teatro e autobiografia dal Settecento fino all'epoca contemporanea e, infine, sulla questione degli archivi del teatro e delle sollecitazioni pratiche e teoriche che derivano dal trattamento degli stessi. Ha co-curato per "La Rivista Engramma" il volume collettaneo, *Cantiere Ronconi. Tracce, memorie, spettacoli*, 224 /maggio 2025 e per Carocci, *Intorno a Salome. Arti performative in Europa tra la fine dell'Ottocento e le avanguardie storiche* (2024), oltre a numerosi altri saggi in italiano, francese, inglese.

statuS Quaestionis
language text culture

Renaud Bret-Vitoz
CELLF – UMR8599, Sorbonne Université

L'expérience éphémère d'*Ériphyle* (Voltaire, 1732): matériaux tangibles et réécritures d'une dramaturgie passagère

Abstract

The success on stage of Voltaire's tragedy *Sémiramis* owes its longevity to an earlier ephemeral artistic experience of fifteen years, the tragedy *Ériphyle*, whose original dramaturgy and poetic-scenic material Voltaire indirectly reused in his new play. *Ériphyle* is emblematic of theatrical ephemerality in different aspects. The play definitively disappeared from the Comédie-Française stage after only a few months and a semi-public failure. It has only survived in the form of manuscripts and posthumous editions which reveal two very different versions, one of which never stood the test of the stage. It also transposes numerous allusions to current events and political debates into an ancient and mythological plot. Finally, it uses innovative scenographic and non-verbal processes unequally experienced at the time, being most often still incompatible with the technical conditions of representation.

Parmi les succès à la scène les plus durables de Voltaire figure sa tragédie *Sémiramis* qui, après une création mémorable le 29 août 1748 à la Comédie-Française, rejoint la dizaine de pièces composant le 'canon Voltaire'[1] joué quasi continument à partir des années 1760. Redonnée lors des cérémonies accompagnant le mariage de Marie-Antoinette, elle reste au répertoire jusqu'en 1834.[2]

1 Dans l'ordre fixé par le nombre de représentations jusqu'en 1793 avant la fermeture provisoire de la Comédie-Française sous la Révolution: *L'Enfant prodigue* (292), *Alzire ou les Américains* (236), *Zaïre* (228), *Mérope* (204), *Œdipe* (187), *Tancrède* (169), *Sémiramis* (162), *Le Fanatisme* (158), *l'Orphelin de la Chine* (133), *Le Café* (131), *Adélaïde Du Guesclin* (107), *Brutus* (106). Voir Frantz 2019, 7–38.

2 La pièce cumule un total de 263 représentations malgré de lourdes contraintes de mise en scène en matière de décors, costumes, effets scéniques et figuration qui en font un spectacle onéreux pour les comédiens et l'auteur.

Pour la critique (Le Clerc 1973), sa conception est due avant tout à une rivalité littéraire avec Crébillon père, le grand poète tragique devenu un censeur redouté.[3] La pièce serait un défi, plus poétique que théâtral, ouvrant le cycle des cinq tragédies – avec *Rome sauvée, Oreste, Octave et le jeune Pompée et Les Pélopides*[4] – que Voltaire a conçues comme des réécritures avouées du grand rival, à partir des mêmes sujets et avec sa permission. Or, selon nous, cet enjeu polémique, largement mis en avant par l'histoire littéraire, occulte les aléas de la création dramatique en tant que telle et ce que le théâtre a précisément d'éphémère et de passager en tant que seul genre littéraire matériel et sensible, à la fois verbal et non-verbal. En ce sens, le spectacle aujourd'hui disparu de *Sémiramis* a été autant décisif dans l'histoire du théâtre que la longue inimitié entre les deux poètes, sans que ses composantes matérielles ne la cantonnent à un succès de circonstances (Couvreur 2020, 1102–03). De surcroît, si le destin de la reine de Babylone a déjà donné lieu à plusieurs pièces – une tragédie sans lendemain de Mme Gomez en 1716, la tragédie de Crébillon en 1717 et un opéra de Destouches et Roy en 1718, lançant une vogue assyrienne sur les planches parisiennes au cours des années 1720–1730[5] –, Voltaire a puisé son inspiration à une tout autre source pour la trame et les effets scéniques, plus féconde mais oubliée, à savoir l'une de ses propres pièces, *Ériphyle*, sorte d'expérience éphémère à la scène restée à l'état de manuscrit et dont la brève fortune fut l'exact inverse de celle de *Sémiramis*. Or le succès sur les planches de cette dernière doit sa pérennité à l'écriture d'*Ériphyle* et à la manière paradoxale dont Voltaire en a indirectement préservé la dramaturgie si originale et le matériau poético-scénique. *Ériphyle* est emblématique de l'éphémère au théâtre, elle en

3 Voltaire est fâché avec Crébillon père depuis l'interdiction de faire représenter sa tragédie *Mahomet* à Paris en 1741.

4 *Sémiramis* est suivie un an plus tard de *Rome sauvée* qui reprend l'intrigue de Catilina, puis *Oreste*, qui cible cette fois-ci l'*Électre* de 1706, tout comme un peu plus tard *Octave et le jeune Pompée* visant à fragiliser *Le Triumvirat* de Crébillon. Enfin dans les années 1770, *Les Pélopides* achèvent l'entreprise en tentant de faire oublier le succès durable *d'Atrée et Thyeste*, le chef-d'œuvre de Crébillon.

5 Entre 1716 et 1740, on trouve une continuité d'inspiration entre Mme Gomez, Roy, Crébillon père au point de parler d'un 'cycle assyrien', ouvert par Corneille au XVIIe siècle avec *Rodogune* et dominé par Crébillon père au début du XVIIIe siècle avec trois tragédies se passant à Babylone: *Rhadamiste et Zénobie*, *Xerxès* et *Sémiramis.* La Chaussée clôt ce cycle avec *Palmyre reine d'Assyrie*, restée à l'état de manuscrit (voir La Chaussée 2019, 176).

offre même une synthèse à plus d'un titre et sous différents aspects: la tragédie de Voltaire est éphémère en raison d'abord de sa disparition scénique définitive après quelques mois seulement, à cause aussi de ses nombreuses applications à l'actualité politique et, enfin, parce que des procédés scénographiques novateurs y sont inégalement expérimentés sur la scène, étant le plus souvent encore incompatibles à l'époque avec les conditions techniques de représentation. Ces différentes définitions de l'éphémère théâtral (scénique, historique et technique), toutes bien présentes dans la pièce, n'ont survécu jusqu'à nous que grâce à des pratiques éditoriales modernes et à des outils numériques. Ces derniers nous permettent, en effet, de retrouver la trace fragile et passagère du spectacle d'*Ériphyle*, et de la considérer en tant qu'étape préparatoire à l'émergence de la tragédie à grand spectacle, à laquelle *Sémiramis* a été par la suite seule associée dans la seconde moitié du siècle.

1. *L'"esquisse de Sémiramis"*

Voltaire n'a jamais considéré *Ériphyle* que comme "une assez mauvaise esquisse de *Sémiramis*"[6] comme il l'écrit au comte d'Argental, et il a fini par l'abandonner malgré le temps et l'énergie dépensés à sa conception, refusant même de l'intégrer dans ses œuvres complètes à la fin de sa vie en 1775.[7] Le terme technique d'"esquisse' qu'il emploie sciemment à propos de sa pièce insiste sur cette dimension éphémère, à la fois momentanée et inachevée, ouverte et à reprendre. Selon Watelet dans l'*Encyclopédie* (1755) en effet, une esquisse est "la première idée rendue d'un sujet", produite avec rapidité et à l'aide de moyens qui permettent à l'imagination de s'épanouir librement:

> Faire une esquisse, signifie tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture, pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage [...]. L'artiste [...] dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différents aspects, risque de voir s'évanouir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeler le souvenir (Ibid.: 981b).

---

6 Voltaire au comte d'Argental, 8 mars 1775 (D19365). Pour toutes les références des lettres de Voltaire, nous renvoyons à la numérotation dans Voltaire 1992.

7 Comme d'autres pièces: *Artémire*, *Irène*, *Agathocle*, *Les Rois pasteurs*, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux*.

Si l'esquisse est donc éphémère par nature, elle fixe aussi l'idée fugitive de l'artiste afin de ne pas perdre ce que son imagination lui inspire à un moment. Elle donne une idée complète et fidèle du dessin de l'œuvre projetée, de son sujet, de son intention, contrairement à l'ébauche qui n'en est que le commencement. Elle traduit encore, chez les grands maîtres, le "feu" des artistes et le "mouvement de leur âme" car elle reste la "matérialisation la plus rapide de l'imagination, qui ne subit donc presque aucun refroidissement par le détour des moyens artistiques compliqués" (Ibid.). Elle est donc une étape marquante de pérennisation face aux forces de dispersion du moment créatif et au fil ininterrompu des idées successives:

> Il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle est sujette aussi à des défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue; l'esquisse qui suivra ce premier dessein offrira les effets d'une imagination déjà modérée; les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiste a suivie (Ibid.).

Ainsi, des circonstances contingentes ont affecté la création d'*Ériphyle* et ont laissé le texte à l'état d'esquisse ou d'expérience éphémère. Voltaire installé prudemment à Rouen en mai 1731 après la saisie par la police de son *Histoire de Charles XII* pour raisons diplomatiques, termine deux pièces en juin: *La Mort de César*, adaptation de Shakespeare, et *Ériphyle*, tragédie dans le goût grec et anglais qu'il lit devant les Comédiens-Français le 16 janvier 1732. Peu satisfait des répétitions, il confie sa pièce au théâtre de société de Madame Fontaine-Martel, son hôtesse à Paris. La pièce est donc créée dans un cadre momentané, amateur et privé, ce qui fragilise sa pérennité au moins jusqu'à la première publique à la Comédie-Française, le 7 mars, devant près de 1200 spectateurs. Après huit représentations seulement, l'activité du théâtre s'interrompt durant la pause pascale qui clôt la saison du 30 mars au 20 avril. Soucieux de sa survie à la scène, Voltaire en profite pour récrire l'équivalent de deux actes entiers et les confie à nouveau au théâtre de société de Madame Fontaine-Martel en avril. De son côté, la Comédie-Française ne souhaite pas ouvrir la nouvelle saison avec une pièce dont le succès s'était tari dès la fin mars. Voltaire cède alors ses droits au profit des comédiens pour obtenir une courte reprise pour quatre représentations, du 24 avril au 3 mai.

Ériphyle n'est ensuite jamais rejouée; Voltaire suspend l'édition dès la mi-mai et reprend son manuscrit. Il récrit plusieurs actes puis s'en détourne suite à un

nouveau projet qui l'enthousiasme davantage, *Zaïre*, écrite en vingt-deux jours, et qui suscite un vif succès dès sa création le 13 août. Il revient à *Eriphyle* un an plus tard avec l'intention de la modifier, avant de l'abandonner totalement.

Comble de l'éphémère théâtral, la pièce ne nous est parvenue qu'à travers des manuscrits différents qui rendent impossible l'établissement d'un texte sûr, stable et cohérent.[8] L'acteur Lekain a, en effet, pu faire faire une copie d'une version manuscrite de la pièce déposée entre les mains du comte de Pont-de-Veyle, frère aîné du comte d'Argental et ami de Voltaire. La toute première édition d'après cette copie est posthume, elle remonte à 1779[9] mais indique en notes des "Retranchements" faits par les acteurs, issus donc d'une version antérieure de la pièce, sans doute un manuscrit qui servit aux premières représentations de mars 1732 et qui n'a pas été conservé. La première édition dans les *Œuvres complètes* de Kehl (1784–1789) prend pour base une autre version, cette fois-ci trouvée dans les papiers de Voltaire après sa mort et perdue aujourd'hui, mais qui est proche de l'édition de 1779. Enfin, un dernier manuscrit non autographe est apparu à la fin du XVIII[e] siècle, dit le "manuscrit de Longchamp", selon Decroix, d'après une copie. Ce manuscrit contient un ample travail de réécriture 'après' les dernières représentations de mai 1732, avec des modifications apportées aux actes II, III et IV, et surtout deux actes entièrement différents de la version initiale, le premier et le cinquième. Cette version récrite, qui ne connut jamais les chandelles de la scène, servit de base pour les éditions du XIXe siècle, par Beuchot en 1830 puis Moland en 1884. Nous disposons donc d'au moins trois leçons du texte, celle de 1779 à partir d'un manuscrit disparu, mais avec l'ajout de 'retranchements' scéniques issus d'une version antérieure entre la création et la reprise; l'édition Kehl qui repose sur un autre manuscrit disparu; enfin le manuscrit de Longchamp avec des modifications de fond peut-être destinées à des représentations jamais advenues.

La pièce est indéniablement éphémère, que ce soit le texte original perdu ou les représentations rêvées par Voltaire sur le dernier état du manuscrit, après son retrait de la scène. Or cette dernière réécriture vers juin 1732 est capitale pour nous puisqu'elle offre une nouvelle proposition scénique qui tient compte des

8 Sa fortune littéraire se limite à l'intérêt tardif du tragédien Lekain début 1778 et à des allusions dans des lettres de Voltaire à propos d'un manuscrit entre les mains de Pont-de-Veyle et à une copie en possession de l'acteur qui sert de texte de référence pour la première édition posthume en 1779.

9 Cette édition est suivie la même année de trois éditions séparées.

problèmes techniques de la création et qui propose une autre forme de dramaturgie, sans lendemain mais dont *Sémiramis* a finalement profité.

Voltaire est bien conscient qu'un texte dramatique est plus fragile que tout autre texte. Par tradition, le texte n'est publié qu'après avoir rencontré le succès à la scène. En cas d'échec, il est susceptible de ne jamais être édité, soit que l'auteur le retire pour le détruire ou l'abandonner, soit que la pièce 'tombe dans les règles' après deux représentations consécutives, le manuscrit et les droits étant retirés à l'auteur pour le dédommagement des frais engagés par les comédiens (Granger 2023). Ce statut fragile incite les dramaturges à présenter d'emblée le meilleur texte possible pour lui garantir une longévité artistique. Dès la fin juin 1731, Voltaire écrit une lettre critique au *Nouvelliste du Parnasse* et au *Mercure de France* sur "les beautés et défauts de notre théâtre".[10] Dans cette lettre, il recommande de raviver les passions dramatiques par un "style fort et vigoureux [...] qui ne dit ni trop ni trop peu, et qui fait toujours des tableaux à l'esprit", c'est-à-dire des vers soignés, jamais de prose trop familière, et il interdit toute galanterie qui dégrade la dignité de la tragédie. Il confie aux "beautés de détail" du style noble la tâche de lutter contre l'emploi abusif des mêmes mots, des expressions trop communes et le recours à des rimes d'épithètes (du type "indomptables"/"redoutables") qui ne portent à l'oreille du spectateur que des sons superficiels, éphémères, et non des "choses" frappantes pour l'esprit que le public ou le lecteur est poussé à imaginer davantage grâce à des noms concrets ou des concepts abstraits mais évocateurs. Ce sont là autant de précautions contre les ravages du temps et des modes destinées à garantir la survie des œuvres.

2. *Des applications provisoires*

Sous un autre aspect, les thèmes et les situations d'*Eriphyle* relèvent en priorité d'applications contingentes à l'actualité politique et sociale, en opposition avec les formes universelles intangibles et avec le cadre abstrait de la poétique classique.

La légende antique d'Ériphyle, que Voltaire a trouvée dans le *Dictionnaire historique* de Pierre Bayle (1690), se situe au cœur de l'expédition de Polynice contre Thèbes. Voltaire apporte cependant d'importantes modifications à la

10 Voir Voltaire, "Lettre au Nouvelliste du Parnasse", 20 juin-1er juillet 1731 (D415).

fable. À la cour d'Argos, Ériphyle est une reine coupable du meurtre de son époux, le roi Amphiaraüs, accompli vingt ans auparavant avec l'aide d'un prince du sang, Hermogide. Ce dernier devrait logiquement accéder au trône puisqu'il assure le pouvoir effectif et que la reine doit désigner un nouveau roi. Mais un oracle empêche cette seconde union en prédisant que la reine ne prendra un époux que lorsque "deux rois ennemis seraient tués", ce que vient justement d'accomplir Alcméon, jeune soldat inconnu qu'Hermogide considère immédiatement comme un rival. Ériphyle, tombée amoureuse du soldat, veut le couronner, mais le fantôme du roi entre alors en scène et exige qu'Alcméon tue sa mère. Ériphyle reconnaît ce dernier comme son fils et celui-ci refuse d'obéir. Au dernier acte, Hermogide tente d'envahir le palais. Alcméon demande à l'affronter en duel près du tombeau royal, mais dans la confusion, il tue sa mère.

Le public de 1732 a vu dans cette intrigue un abaissement audacieux à l'époque du statut social du héros tragique, statut que la tradition tenait pour exclusivement noble et dont elle liait le mérite à une naissance royale ou aristocratique. Après avoir signalé la présence inédite d'"un peuple assemblé, devant lequel on demande la couronne", un "Mémoire du *Mercure*" (signé anonymement L.D.M. mais de la main de Voltaire), cite en effet des vers sur les distinctions sociales très applaudis à la création:

Ah! c'est ce qui m'accable et qui me désespère.
Il faut rougir de moi, trembler au nom d'un père;
Me cacher par faiblesse aux moindres citoyens,
Et reprocher ma vie à ceux dont je la tiens.
Préjugé malheureux![11]

Dès son entrée en scène, le héros fait aussi allusion au contexte social d'Ancien Régime réaffirmé au début du règne de Louis XV après une période de libéralité relative sous la Régence: "éclatante chimère / Que l'orgueil inventa, que le faible révère, / Par qui je vois languir le mérite abattu" (v. 335–37). Un distique "frondeur" suit immédiatement ("Les mortels sont égaux; ce n'est pas la naissance, / C'est la seule vertu qui fait la différence", v. 339–40) et passe bientôt en

11 Voltaire, *Ériphyle*, acte II, scène 1, v. 331–35. Pour toutes les citations *d'Ériphyle,* nous renvoyons à l'édition de Frantz 2019. Voir aussi Voltaire 1998.

proverbe dans l'opinion publique. Il sera repris tel quel dans *Mahomet* (1741),[12] ce qui confirme l'impact profond, sur le public d'alors, de sujets ou de situations qui mettent en balance la naissance aristocratique et le mérite personnel. On trouve encore un portrait satirique de la Cour et des courtisans (v. 889–96) dans l'esprit d'*Œdipe* et de la Régence, resté célèbre[13] et opposé à celui d'un souverain idéal, protecteur de son peuple, sans intermédiaire et animé d'un "cœur de père" (v. 1098–99). Certes, la pièce se conclut sur une simple succession héréditaire avec la découverte des origines nobles d'Alcméon et de sa prétention légitime au trône. Mais les vers qui ont retenu l'attention du public signalent, comme l'écrit Robert Niklaus (1977, 250), l'aspect sociologique renforcé de toute la pièce. Une partie importante du texte fait entendre cette voix parlant au nom du peuple contre un pouvoir établi et contre un système de valeurs qui est davantage celui de la France contemporaine que de la Grèce antique.

Le thème social revient dans d'autres passages contre les Grands et la superstition, même si la plupart d'entre eux font partie de ces retranchements à la scène qui ne nous sont connus que par des notes de la première édition posthume: on lit au premier acte la plainte de Théandre, père adoptif d'Alcméon, simple berger craignant que l'ambition de son fils – "esclave avec l'âme d'un roi" (v. 16) – ne le fasse sortir de son rang et de l'obscurité où il s'est tenu jusqu'à présent. Acte IV, scène 3, il révèle à Alcméon qu'il est le fils d'un esclave du palais[14] mort le jour de l'attentat contre le roi. Une fois adulte, devenu simple soldat méritant et victorieux de l'armée d'Argos, Alcméon reste aux yeux de la cour un affranchi, un parvenu, qualifié de façon polémique par Hermogide de "fier citoyen" dans un autre passage supprimé (v. 648–54). Dès la première scène, est posé le problème de la succession au trône, le statut du héros noble est affecté par des rapports familiaux conflictuels – face à sa mère, à son père adoptif et au prince du sang – qui, au lieu d'être concentrés dans l'antagonisme de caractères individuels, débordent plus largement sur un plan politique. Les revendications sociales sont aussi nettes lors de l'interrogatoire du soldat par la reine (IV, 3).

Dans un autre passage, le héros laisse éclater son orgueil dans une salle du palais dressée en tribunal. S'il apparaît bien comme le porte-parole du peuple

12 Cependant, dans *Mahomet*, c'est Omar, un personnage secondaire moins porteur sur le plan dramatique et symbolique, mais plus prudent sur le plan politique, qui prononce les vers (I, 4).
13 Voir La Porte et Clément 1775, vol. 1, 315.
14 Voir le passage supprimé de la scène 3 de l'acte IV placé dans la variante des v. 1015–44.

face à la Cour, il l'est aussi de l'auteur lui-même, roturier parvenu à la notoriété après avoir eu maille à partir avec l'aristocratie et avec l'iniquité de la justice:

Je cachais aux humains le malheur de ma race;
Mais je ne me repens, au point où je me vois,
Que de m'être abaissé jusqu'à rougir de moi;
Voilà ma seule tache et ma seule faiblesse.
J'ai craint tant de rivaux dont la maligne adresse
A d'un regard jaloux sans cesse examiné
Non pas ce que je suis, mais de qui je suis né;
Et qui de mes exploits rabaissant tout le lustre,
Pensaient ternir mon nom quand je le rends illustre.[15]

Ici, le simple soldat n'accepte plus de rougir de ses origines. Ce "repentir orgueilleux" qui affecte provisoirement la vertu du héros fut supprimé à la scène sans doute en raison d'un propos trop franc et d'un détail physiologique par nature éphémère – la rougeur – qui a été jugé à l'époque trop familier chez un héros tragique car trop momentané.

La dernière réécriture d'*Ériphyle* après mai 1732 renforce pourtant une lecture contemporaine de l'intrigue grâce à des applications ou des allusions sociales qui insistent sur le scandale public d'un simple soldat qui deviendrait roi et qui démentirait aussi bien les bienséances sociales que la vraisemblance poétique. Acte II, scène 1, le soldat s'emporte contre Hermogide qui lui a opposé des prétentions plus légitimes pour épouser la reine en tant que prince du sang: "au point où je me vois / Le faîte des grandeurs n'est plus trop haut pour moi. / Je le vois d'un œil fixe, et mon âme affermie / S'élève d'autant plus que j'eus plus d'infamie".[16] Quant à la reine, elle est éprise de ce soldat valeureux et veut le placer sur le trône en l'épousant. Or Hermogide représente un obstacle à ce projet en tant que prince du sang d'Alcide. Un rang vil ferait pâlir l'éclat de sa naissance et contesterait sa prétention au trône (III, 1). Dans un système monarchique, en effet, l'ascension d'un homme du peuple conduit immanquablement à l'abaissement symbolique de la noblesse comme le signale Hermogide dans la même scène: "Sa grandeur me rabaisse et sa vertu m'outrage; / Il s'élève,

15 Voltaire, *Ériphyle*, acte III, scène première. Voir la variante du v. 638 dans la version notée [Kv].

16 Voir la variante du v. 313 dans la version manuscrite notée [MS6].

je tombe, et les cœurs aujourd'hui / Se détachent de moi pour s'approcher de lui''. Pour parvenir à ses fins, la reine soutient alors que le ''sang vil'' d'Alcméon ne saurait déshonorer quelque ''rang'' que ce soit (II, 4). La version finale supprime cependant l'allusion à l'origine obscure du héros mais met en avant la fierté tirée de ses exploits.[17]

Cette voix plébéienne[18] dans le manuscrit de juin 1732, éphémère comme les retranchements à la scène de la première version, sera pourtant reprise quinze ans plus tard, dans *Sémiramis,* avec la même situation conflictuelle sur le plan social et psychologique du personnage d'Arzace, fils de la reine de Babylone ramené dans son armée au statut de simple soldat à l'origine obscure. Voltaire y reviendra encore dans *Les Guèbres* (1769) avec le héros Arzémon, fils d'agriculteur.

3. *Un spectacle éphémère mais tangible*

Ériphyle est bien un premier jet de *Sémiramis*. Elle servit de laboratoire à sa scénographie. L'''esquisse'' de Voltaire a fixé une nouvelle conception du théâtre tragique, imprimant sa marque par ce qu'il a de plus éphémère – les costumes, les accessoires, les effets magiques non verbaux, visuels ou sonores. Deux outils ou supports modernes ont cependant et heureusement conservé cette expérimentation scénique.

Les Registres de la Comédie-Française numérisés, tout d'abord, qui donnent accès à toute l'activité économique de la troupe royale, font état lors des premières représentations de dépenses spécifiques à la 'mise en scène': onze 'assistants' – c'est-à-dire onze figurants qui 'assistent' par leur présence le jeu des interprètes principaux –, plus un 'assistant parlant' (ayant quelques lignes de texte) et un autre 'muet', le tout occasionnant la location journalière par le théâtre de sept habits supplémentaires 'à la Romaine' – le costume traditionnel pour la tragédie antique. À titre de comparaison, *Bajazet* ou *Polyeucte* au même moment ne réclament que deux voire trois figurants maximum et la location quotidienne d'autant d'habits à la Turque ou à la Romaine. D'autres frais exceptionnels sont engagés pour *Ériphyle*: la loca-

17 Voir la variante du v. 638 dans la version manuscrite notée [MS6] et les variantes des v. 995–1002 et 1015–44.

18 Voir Bret-Vitoz 2018.

tion d'accessoires spécifiques, un casque pour l'Ombre, des '(faux) diamants' pour le bonnet du grand-prêtre, des perruques supplémentaires, enfin un peu d'arcançon inflammable jeté en coulisse par deux assistants afin de créer des éclairs lors de la scène de l'Ombre au milieu du tonnerre.[19] Il s'agit là d'une des premières traces de phénomènes naturels reproduits sur la scène de la Comédie-Française avec une volonté précoce de plaire au public grâce à des effets éphémères mais spectaculaires. Cependant, dès la quatrième représentation, ces dépenses ont un autre effet, économique, lié à la baisse rapide des recettes, et nécessitent la réduction de la distribution et des accessoires non indispensables à l'intrigue, la représentation passant à huit figurants et seulement quatre habits loués en supplément.

Deuxième outil moderne, l'édition critique du "manuscrit de Longchamp" par la Voltaire Foundation reprise chez Classiques Garnier pour les variantes, fournit la refonte totale des actes I et V, nouveau texte inédit, à fonds perdus, qui n'a donné lieu à aucune représentation ni du temps de Voltaire ni après. Pourtant cette ultime réécriture est, de loin, la plus ambitieuse sur le plan dramaturgique et technique, sans que les premières représentations décevantes aient constitué un frein ou un obstacle pour l'auteur.

La représentation de la foule à la création d'*Ériphyle* était apparue en retrait par rapport au chœur des Thébains dans *Œdipe*, quatorze ans auparavant, chœur relativement actif avec ses deux choreutes anonymes qui dialoguaient avec les protagonistes. Dans la première *Ériphyle*, malgré un nombre important de figurants (onze) pour une tragédie, en plus d'une large distribution (10 acteurs, 6 actrices), plus d'autres 'assistants' en coulisse, la foule n'est que dénotée dans le discours lors de la révélation des origines du héros (IV, 3): "Je fus laissé mourant dans la foule vulgaire / De ces vils citoyens, triste rebut du sort, / Oubliés dans leur vie, inconnus dans leur mort."[20] Un chœur muet et sans grande scène d'action meuble le décor passivement et suit les déplacements des protagonistes sans autonomie ni caractère précis. C'est le cas notamment au cours de la déclaration publique d'Ériphyle sur le nom du futur souverain, et encore au moment des révélations d'Hermogide sur le meurtre du fils de la reine, avant qu'il ne revendique le trône et ne se retire avec une troupe d'affidés

19 Voir le registre des recettes R94, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. https://flipbooks.cfregisters.org/R94/index.html - page/588/mode/1up (consulté le 03/12/2024)
20 Voltaire, *Ériphyle*, acte IV, scène 3, v. 1006-8.

qui se détachent de la masse des figurants (III, 2–4). Le chœur réduit ici à une figuration muette pendant trois scènes est appelé par le prince à reconnaître publiquement sa légitimité en tant que futur souverain. À l'inverse, la dernière version, la "version Longchamp", introduit beaucoup plus tôt le personnage du peuple et l'anime en lui donnant une action politique. Dans ce nouvel acte V, le chœur des Argiens est actif et bavard, plus que dans *Œdipe* même, et passe au premier plan sous une forme spectaculaire: à l'ouverture de l'acte, un groupe de figurants est réuni sur la scène, avant tout dialogue, et forme un tableau muet et pantomimé qui annonce les théories de Diderot sur le drame. La disposition et le jeu de figurants à cet instant sont décrits dans l'une des plus longues didascalies du théâtre de Voltaire avant *Sémiramis*:

ACTE V

(*Sur un côté du parvis, on voit, dans l'intérieur du temple de Jupiter, des vieillards et de jeunes enfants qui embrassent un autel; de l'autre côté, la reine, sortant de son palais, soutenue par ses femmes, est bientôt suivie et entourée d'une foule d'Argiens des deux sexes qui viennent partager sa douleur.)* [21]

Deux temps animent cette longue pantomime: sur un des côtés de la scène, sans qu'il soit précisé s'il s'agit de Cour ou Jardin, un premier tableau de personnages caractérisés s'anime dans "l'intérieur du temple de Jupiter" en diverses attitudes concertées de dévotion, suivi après quelques instants nécessaires à la compréhension de l'action muette, de l'entrée en scène de la reine de l'autre côté du plateau, "soutenue par ses femmes", second tableau fortement dramatisé par une proxémique expressive et ample prolongée encore par l'arrivée d'autres figurants à l'identité sociale distincte de ceux déjà présents sur la scène; l'indication scénique donne le tempo du tableau: "bientôt suivie et entourée d'une foule d'Argiens des deux sexes qui viennent partager sa douleur." La pantomime passe ainsi d'un tableau statique et alangui à l'ouverture de l'acte, propre à une contemplation empreinte d'intériorité, à l'entrée dynamique de l'héroïne et de la foule alentour en proie à la souffrance. Le rythme d'ensemble est ensuite rompu par celui propre à la déclamation parlée. L'originalité tient ici à la précision chorégraphique de la didascalie et à un chœur qui n'a plus l'apparence traditionnelle d'un groupe uniforme du même sexe ou du même corps social (gardes, prêtresses, lévites ou paysans), mais qui présente, tout au contraire, une diversité d'âges, de sexes et de conditions.

21 Voir le manuscrit [MS6].

On saisit mieux l'originalité profonde de cette didascalie et de tout le début de l'acte quand on l'analyse à partir des lignes que Diderot consacre dans le *Salon de 1767* à l'art de grouper les figures sur la toile en distinguant celles qui font seulement 'masse' de celles qui font vraiment 'groupe', comme chez Voltaire, quand elles sont "liées ensemble par quelque fonction commune [...]". Selon Diderot, l'expression des gestes et mouvements est proportionnée à l'âge, au rang et à la gravité des figures, tel le statisme contrasté des vieillards et des enfants opposés au dynamisme des suivantes et des adultes des deux sexes.[22] Les figures animées les unes à côté des autres 'groupent' sur la toile quand elles sont prises dans une situation pleinement dramatique:

> [Les figures] occupées à des actions diverses, isolées les unes des autres, n'ayant qu'une proximité locale ne groupent point pour moi [...]. Un groupe fait toujours masse; mais une masse ne fait pas toujours groupe. [...] Pour faire naître des groupes dans ces nombreuses assemblées, il fallait supposer quelque événement subit qui les menaçât. [...] Tout étant égal d'ailleurs, c'est le mouvement, le tumulte, qui engendre les groupes.[23]

Au centre d'un décor spécifique, avec d'un côté le temple praticable et son parvis, de l'autre la large entrée du palais, les premiers rôles parlants ne sont plus que des spectateurs témoins du tableau collectif, et non des actants. Cette inversion provisoire des rôles prolonge et affermit les applications politiques et sociales du texte déjà relevées. Dans des vers ajoutés comme une seconde didascalie, interne cette fois-ci, la suivante Zélonide décrit à sa maîtresse ce tableau dramatique, non pas décoratif, mais bien partie prenante de l'action:

> Le désordre est partout; la discorde, la rage,
> D'une vaste cité font un champ de carnage; [...]
> Vous voyez devant vous ces vieillards désolés,
> Qu'au pied de nos autels la crainte a rassemblés;

---

22 "Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent en raison de ce que les natures [des figures] sont plus exagérées... Cette loi s'observe au moral et au physique. C'est la loi des masses au physique. C'est la loi des caractères au moral. Plus les masses sont considérables, plus elles ont d'inertie. [...] Je prétends qu'il faut d'autant moins de mouvement dans un composition, tout étant égal d'ailleurs, que les personnages sont plus graves, plus grands, d'un modèle plus exagéré, d'une proposition plus forte ou prise plus au-delà de la nature commune" (Diderot 2008, 262).

23 Ibid.: 266–68.

Ces vénérables chefs de nos tristes familles,
Ces enfants éplorés, ces mères et ces filles
Qui cherchent en pleurant d'inutiles secours
Dans le temple des dieux armés contre nos jours.[24]

Par la suite (scène 4), le chœur joue 'avec' les protagonistes, accompagné simultanément par un dialogue qui l'implique davantage dans l'action:

Théandre
Vieillards, qui, comme moi, blanchis dans les alarmes,
Pour secourir vos rois n'avez plus que des larmes;
Vous, enfants réservés pour de meilleurs destins,
Levez aux dieux cruels vos innocentes mains.
Le chœur
Ô vous, maîtres des rois et de la destinée,
Épargnez une reine assez infortunée;
Ses crimes, s'il en est, nous étaient inconnus.
Nos cœurs reconnaissants attestent ses vertus.[25]

Plus tard dans l'acte V, entre sur le plateau un autre "chœur, qui se compose du peuple, des ministres du temple, de soldats" (V, 5), suivi bientôt d'un groupe de partisans d'Hermogide qui sortent du temple, captifs de la garde d'Alcméon, autre groupe visuellement distinct (V, 6). La surenchère spectaculaire des dernières scènes déborde ainsi le cadre étroit de la tragédie de palais et débouche sur l'apothéose du peuple d'Argos sur la scène. Ce spectacle collectif, rêvé par Voltaire sur son dernier manuscrit, fait du chœur un protagoniste concerné collectivement par les destins contrariés de la reine et du futur souverain. Cette tentative est au plus près des préconisations dans les "Lettres sur *Œdipe*" sur l'usage du chœur tragique: le chœur ne doit être employé qu'à condition que le sujet même de la pièce intéresse le "salut de tout un peuple"[26] et qu'il ne soit jamais une foule idéale, invraisemblable, toujours d'accord avec elle-même ou

24 Voltaire, *Ériphyle*, acte V, scène 1, v. 13–18.
25 Ibid.: acte V, scène 4, v. 123–26.
26 "Les Thébains sont les premiers intéressés dans le sujet de ma tragédie; c'est de leur mort ou de leur vie dont il s'agit; et il ne paraît pas hors des bienséances de faire paraître quelquefois sur la scène ceux qui ont le plus d'intérêt de s'y trouver". Voltaire, "Lettre VI qui contient une dissertation sur les chœurs" (Voltaire 2019, 261).

tenue en marge de l'action pour ne faire que des commentaires distanciés. Si les séquences muettes ne sont pas entièrement autonomes et restent prises dans le jeu illocutoire des acteurs principaux, l'esthétique de la pantomime et du tableau trouve cependant ici une de ses premières expérimentations éphémères, sans influence réelle jusqu'à la création publique de *Sémiramis* qui les reprend et les popularise durablement.

Enfin, l'effet le plus éphémère de la pièce, l'apparition de l'Ombre, qui se limite dans la version jouée à une seule grande scène (IV, 2) réalisée en action,[27] est maintenue dans toutes les versions d'*Ériphyle,* contrairement au grand-prêtre ou à l'épée. Ce spectre gréco-shakespearien – qui évoque aussi une version terrifiante de la statue du Commandeur dans *Dom Juan* – furtif entre en scène coiffé d'un casque, "dans une posture menaçante", devant des acteurs réunis sur le parvis du temple, à l'instant où la reine invoque les dieux pour bénir son union. Cette apparition ne fut pas un réel succès mais elle n'a pas été non plus la cause de l'échec d'*Ériphyle*, en tout cas pas dans l'esprit de Voltaire, puisqu'il ne laisse penser dans aucun texte que le public accepterait un fantôme en 1748 alors qu'il l'aurait refusé en 1732 (Niklaus 1977, 247). Il reconnaît seulement dans une lettre être conscient de son charme *passager* sur lequel ne peut reposer l'intérêt principal du spectacle: "Les plus grands coups de la pièce étaient trop soudains, et ne laissaient pas au spectateur le temps de se reposer un moment sur les sentiments qu'on venait de lui inspirer *in ictu oculi* [en un clin d'œil]".[28] Voltaire réemploie ainsi le procédé dans Sémiramis qu'il qualifie de "tragédie d'une espèce particulière et qui demande un appareil peu commun sur le théâtre de Paris".[29] Il y fait d'abord résonner sa voix depuis la coulisse (I, 2). L'Ombre de Ninus apparaît ensuite entièrement, et non plus furtivement comme dans *Ériphyle*, grâce au premier changement de décor à vue du théâtre parlé français (III, 6). Il lui ajoute une cuirasse de bronze, la couronne, le sceptre d'or et un masque tout blanc, mais, comme dans *Ériphyle*, l'apparition se fait en plein jour lors d'une annonce solennelle, au milieu de la salle du trône, parmi un groupe d'acteurs et de figurants, et toujours avec un peu d'arcançon jeté dans le fracas d'un grondement de tonnerre. Cette fois-ci

27 Contrairement à l'Ombre de Laïus dans *Œdipe* du même Voltaire (I, 3, v. 171–79) ou à celle de Jézabel dans *Athalie* de Racine (II, 5, v. 490–506).

28 Voltaire à Formont, vers le 15 septembre 1731 (D430).

29 Voltaire 2003, 165.

le grand spectacle se heurte à un plateau encombré par des banquettes de spectateurs qui empêchent le spectre d'entrer en scène convenablement, et lorsque les banquettes seront supprimées, le poète devra encore faire face à la réticence des acteurs à suivre des didascalies trop novatrices.[30]

En définitive, l'éphémère au théâtre, qu'il soit verbal ou non verbal, n'est jamais totalement voué à disparaître. L'étude des multiples manuscrits et éditions de la tragédie fugace *Ériphyle*, de ses retranchements à la scène, des réécritures et changements de situations ou d'effets scéniques, parfois contradictoires d'un état du texte à l'autre, parfois subreptices, comme dans la dernière version jamais jouée, confirme bien le statut d'esquisse que lui a donné Voltaire en la retirant de la scène et en l'abandonnant à l'état de manuscrit. Mais un auteur conserve toujours, au-delà des multiples sources et des traces de l'événement théâtral, une mémoire de l'expérience scénique qui agit parfois longtemps après. Si l'influence de la scène sur un texte entre la première et la dernière représentation est souvent rappelée à propos de la méthode d'écriture de Voltaire, écriture effectuée au cours des représentations et non dans l'atelier, à l'inverse, l'émancipation et la pérennité du texte de la pièce par rapport aux contraintes passagères de la scène est également une dimension effective de la création théâtrale. Elle agit selon une autre temporalité, par imprégnation lente sans tenir compte des réactions contingentes du public difficiles à interpréter. Elle affecte la conception de l'œuvre d'une autre manière, plus profonde et intime que des corrections conformes à la représentation. D'*Ériphyle* à *Sémiramis*, on retiendra cette empreinte persistante d'un texte éphémère dans sa version rêvée furtivement et tardivement sur le papier, qu'elle ait connu ou non l'épreuve de la scène.

30 Par la suite, Voltaire limitera les évocations de fantôme à des dénotations dans le dialogue et à des descriptions dans des récits qui déploient toute leur puissance dramatique (voir *Sophonisbe* et *Irène*).

Bibliographie

Bret-Vitoz, Renaud. 2018. *L'Éveil du héros plébéien (1760–1794)*. Lyon: Presses universitaires de Lyon. https://doi.org/10.4000/books.pul.49022. (consulté le 03/12/2024).

Couvreur, Manuel. 2020. "*Sémiramis*." Dans *Dictionnaire général de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson et Jeroom Vercruysse, 1102–03. Paris: Champion classiques.

Diderot, Denis. 2008. *Salons*, sous la direction de Michel Delon. Paris: Gallimard.

Frantz, Pierre. 2019. "Pour lire et jouer Voltaire: introduction générale de *Théâtre complet* de Voltaire", sous la direction de Renaud Bret-Vitoz et Gianni Iotti, vol. 1, 7–38. Paris: Classiques Garnier.

Granger, Charline. "Part d'auteur". Dans *Encyclopédie RCF: les mots des Registres*, https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedie/mots/p/part%20d'auteur (consulté le 03/12/2024).

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de. 2019. *Théâtre*, sous la direction de Catherine François-Giappiconi. Paris: Classiques Garnier.

La Porte, Joseph de, et Clément, Jean-Marie-Bernard. 1775. *Anecdotes dramatiques.* Paris: Veuve Duchesne, 3 voll.

Le Clerc, Paul O. 1973. *Voltaire and Crébillon père: history of an enmity*. Oxford: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 115.

Niklaus, Robert. 1977. "Ériphyle and *Sémiramis*". Dans *Essays on the Age of Enligthenment in honor of Ira O. Wade,* sous la direction de Jean Macary, 247-54. Genève-Paris: Droz.

"Registres de la Comédie-Française". Consulté le 03/12/2024. https://www.cfregisters.org/#!/registres/dix-huiti%C3%A8me/recettes

Voltaire. 2003."Avertissement en tête de *Sémiramis*" (1752). Dans Œuvres complètes *de Voltaire,* sous la direction de Robert Niklaus. Oxford: The Voltaire Foundation.

Voltaire. 1992. *Correspondance*, sous la direction de Theodore Besterman et Frédéric Deloffre. Paris: Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade], 13 voll.

Voltaire. 1998. *Ériphyle*. Dans *Œuvres complètes* de Voltaire, sous la direction de Robert Niklaus. Oxford: The Voltaire Foundation.

Voltaire, 2019. "Lettres sur *Œdipe*". Dans *Théâtre complet*, sous la direction de Renaud Bret-Vitoz et Gianni Iotti, vol. 1, 219-265. Paris: Classiques Garnier.

Watelet, Claude-Henri. 1755. "Esquisse". Dans *Encyclopédie des arts, métiers et techniques*, sous la direction de Diderot et d'Alembert. Paris: Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand.

Renaud Bret-Vitoz est professeur à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Il est spécialiste de littérature française du *XVIII*e siècle, d'histoire du théâtre et des arts du spectacle à l'âge classique. Il a publié notamment *L'Espace et la scène: dramaturgie de la tragédie française* (The Voltaire Foundation, 2008), *Cirey en Champagne avec Voltaire* (Bleulefit, 2011), *L'Éveil du héros plébéien* (Presses Universitaires de Lyon, 2018), les éditions critiques de *Guillaume Tell* d'Antoine-Marin Lemierre (Presses universitaires de Rennes, 2005) et de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire (The Voltaire Foundation, 2009). Il fait partie de l'équipe éditoriale du *Théâtre complet* de Voltaire chez Classiques Garnier. Il a dirigé ou codirigé des ouvrages collectifs: *Espace et énonciation* (Sahar, 2012), *Raymond Naves: les débuts de l'esthétique au XVIIIe siècle* (Presses universitaires du Midi, 2018) et *Danse et Dionysiaque: histoire, héritages, métamorphoses* sorti en 2020 aux Éditions Universitaires de Dijon.

statuS Quaestionis
language text culture

Pierre Frantz
Sorbonne Université

Un événement unique: le théâtre de la Révolution entre surgissement et disparition

Abstract

The theatre of the French Revolution is particularly suitable for a reflection on the ephemeral nature of theatre. Primarily, because it has disappeared from our stages, and secondly because it constantly confronted the contradiction between its aspiration to be part of History, at the very foundations of an eternal French Republic, and the reality of short-lived historical events that vanished as soon as they appeared. Its ambition was to fix what was slipping away – new customs, political dreams, current circumstances – and to inscribe them within performance and to intervene in the historical process, which is by definition ever-changing. The theatrical performance itself, which fixed meaning and often contradicting the text, had never played such a significant role, not only through the interaction of actors, sets, and costumes but also between the performance, the audience, and the historical circumstances.

La tension entre le théâtre comme performance – car c'est la performance qui plus que tout, porte la dimension éphémère – et comme tradition, mémoire, répertoire ou histoire s'inscrit dans son essence même. Depuis la Renaissance, elle marque, dans la longue durée, son intégration dans la culture des élites. L'humanisme a donné à cette tension le rôle qui, imaginait-on, avait été le sien à Rome et dans la Grèce ancienne, à l'origine d'une culture littéraire et poétique. L'aristotélisme français lui a donné un cadre hiérarchique nettement dessiné, favorisant le poème au détriment de la performance. C'est au point où l'idée s'était établie que l'on ne juge bien d'une pièce de théâtre qu'à la lecture. Au XVIII[e] siècle, en dépit des résistances académiques, on observe un rééquilibrage progressif, dans la théorie poétique et dans les représentations, au profit de la performance, rééquilibrage qui n'est obtenu qu'au prix d'un contrôle

accentuée de la représentation par les auteurs de théâtre. La prolifération du texte didascalique en témoigne. Et cette tension 'principielle', pourrait-on dire, se trouve exacerbée pendant la décennie révolutionnaire: la liberté des théâtres et leur multiplication offre aux auteurs et aux comédiens, désormais intégrés dans la citoyenneté française, la possibilité d'intervenir dans l'espace public et, de ce fait, la rapide succession des événements politiques détermine la dimension volatile de ce qui se présente souvent comme un 'théâtre d'intervention'. Ce théâtre n'appartient plus qu'à l'histoire: la postérité l'a oublié; il ne figure plus au répertoire de la Comédie-Française et rarissimes sont les metteurs en scène qui se risquent aujourd'hui à en exhumer une pièce. Trois facteurs ont accentué le caractère éphémère des spectacles de la Révolution: la performance, qui, certes, définit le théâtre en général et non pas seulement celui de la Révolution, qui déstabilise le poème dramatique, dans son sens théâtral, qu'il soit nouveau ou qu'il s'agisse de reprises ou de pièces déjà 'classiques'; la circonstance, c'est-à-dire son lien avec l'événement ou l'actualité, et enfin l'ignorance, involontaire ou délibérée, des normes esthétiques socialement acceptées auparavant. La multiplication des théâtres, l'urgence qui naissait de la concurrence des entreprises théâtrales, impliquait de faire venir au théâtre de nouveaux spectateurs, d'autant qu'une partie de ceux qui venaient auparavant sont partis, se cachent ou sont victimes du bouleversement des fortunes. D'où, encore, la prolifération des pièces, la rapidité de leur écriture et de leur production: le public du théâtre de la décennie révolutionnaire est un public nouveau, qui n'appartient pas à l'élite. Un cadre esthétique nouveau apparaît, même s'il maintient de nombreux éléments de la tradition française.

Pour autant, la dimension éphémère de ce théâtre n'est pas forcément perçue comme telle par le public, pour qui elle est subsumée par son 'actualité' et par l'intensité émotionnelle de la séance. Les différents aspects de la performance, jeu des acteurs, décors, costumes sont des aspects par essence voués à disparaître rapidement, mais ils ne caractérisent pas en eux-mêmes la représentation que nous tentons d'évoquer. Il faut saisir la performance à l'intérieur de la 'Séance', c'est à dire au cœur de l'ensemble réticulaire des interactions variées qui la caractérisent. Mais aussi être sensible aux tensions entre le présent pur et le temps long qui s'inscrit dans le texte et dans l'histoire, aussi bien dans la perspective du passé que dans celle de l'avenir. Le théâtre de la Révolution est doublement marqué par l'éphémère: il est soumis à tous les aléas de la représentation théâtrale et, surtout, il s'empare de ce qui fut vécu comme le surgis-

sement de la Révolution, 'l'événement' dans ce qu'il a d'unique, apparition vouée à la disparition immédiate dans l'histoire qui s'en empare. C'est donc au travers d'avatars variés qu'on peut appréhender ce que fut l'éphémère théâtral pendant la décennie révolutionnaire.

Ce qu'on appelle couramment 'le théâtre de circonstance' en fournirait un premier exemple. De nombreuses pièces sont en effet liées à la circonstance, qui les a fait naître ou les a inspirées. Un exemple limite: le *Vashington* de Edme-Louis Billardon de Sauvigny (1791). Le 24 juin 1791, le roi est reconduit à Paris après une tentative ratée de fuite vers les armées des princes. Une incroyable densité d'événements et de débats politiques s'ensuit. La remise en cause de la monarchie est à l'ordre du jour et on commence à parler de république. La Fayette et un groupe d'admirateur de la révolution américaine pensent que leur heure est venue. Billardon écrit sa tragédie qui exprime ce rêve américain. La pièce est jouée les 13 et le 14 juillet 1791. Les lieux et les décors réalisent une transposition réciproque de la France et de l'Amérique. Le troisième acte de cette tragédie se déroule dans la salle du Congrès américain, et y fait intervenir le peuple, allusion transparente aux débats français. Au dernier acte de la pièce (acte IV) on est à Philadelphie. Le dénouement se réalise en présence du peuple autour de l'autel de la patrie. La performance est ici un rituel fondateur, qui se veut à la fois unique et répétable: "Le théâtre représente une grande plaine sur les bords de la Delaware, nommée le champ de la fédération. Tous les préparatifs sont faits: sur l'autel de la patrie, on voit, en forme de colonne la table d'airain sur laquelle est le traité d'alliance avec les Français" (Billardon de Sauvigny 1791, 41).

La représentation de la fête de Philadelphie vient alors raviver à Paris le souvenir du 14 juillet 1790, le 'célébrer' à nouveau en proposant une réunion utopique et ordonnée de la Nation. Le décor identifie le Champ de Mars, où s'était déroulée la Fête de la Fédération, avec les bords de la Delaware. Mais la situation politique envahit le théâtre. Le 13 juillet est aussi un jour de débats sur la fuite du roi, dont certains demandent la mise en accusation. Le 14, La Rochefoucauld-Liancourt, grâce à des manœuvres dilatoires, prend la défense de la royauté mais c'est précisément parce que la fin de la monarchie est clairement envisagée. La tension politique s'aggrave. Le 17, La Fayette, à la tête de la garde nationale, fait tirer sur la foule des sans culottes sur ce même Champ de Mars, qui dans l'esprit des spectateurs parisiens, ne pourra plus évoquer la Fédération et la concorde nationale. L'utopie de la république à l'américaine est morte et,

de même, la pièce de Billardon, qui n'aura donc connu que deux représentations et ne survivra pas. Des performances cérémonielles trouvent leur place au théâtre. L'opéra célèbre une pompe funèbre du général Hoche. Une cérémonie analogue, dans un format plus réduit et adapté aux moyens d'un théâtre de Boulevards, vient, trois semaines après la mort du journaliste, clore *La Mort de Marat* de Gassier Saint-Amand (1794 [representé[1] en 1793]).

Au jour le jour, les nouvelles lois révolutionnaires qui sont adoptées viennent changer la vie des Français. Le théâtre présente et discute la 'révolution des mœurs': on voit se multiplier les pièces sur le tutoiement civique et les nouvelles règles de civilité, sur la fermeture des couvents et le mariage des religieux, sur la levée en masse et la conscription généralisée, sur le divorce et l'abolition du droit d'ainesse, sur les relations familiales après tous les changements règlementaires introduits par les assemblées révolutionnaires successives. Les bouleversements induits par la fermeture des couvents, qui a jeté sur le pavé des milliers de religieuses et de moines, la conscription, autant de sujets de pièces inclassables qui formulent des problèmes sociaux inédits. Celles qui évoquent l'ouverture des couvents appartiennent à tous les genres dramatiques: cela va de la tragédie (*Fénelon ou Les Religieuses de Cambrai* de Marie-Joseph Chénier, crée en février 1793)[2] au plus léger des opéras-comiques (*Les Visitandines* de Louis-Benoît Picard avec une musique de François Devienne en 1792)[3] en passant par un drame, qui en a fourni le modèle, *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, créé au Théâtre de la Nation en mars 1791.[4] Ces pièces formulent et présentent les relations conflictuelles, personnelles ou sociales, qui résultent de ces lois nouvelles, et les problèmes moraux et politiques qu'elles entraînent. Elles ont une portée pédagogique mais aussi cathartique dans la mesure où elles proposent une expérience sensible et imaginaire des situations dans lesquelles sont placés les Français. Les malaises sociaux sont 'nommés' et allégés par la fiction qui leur donne une issue heureuse. Parfois, à l'inverse, le sentiment de terreur prévaut, que 'décharge' la catharsis tragique. Un grand nombre d'entre elles 'thématisent' l'angoisse liée à l'éphémère, devant l'irruption de son présent absolu ou à la pensée de ce qui s'est évanoui.

1 [Repr.] dans les notes suivantes.
2 Chénier 1793a.
3 Picard 1792.
4 Monvel 1793 [repr. 1791].

La loi des suspects soulève ainsi des interrogations terribles: *L'Époux républicain* de Maurin de Pompigny (1794) présente un mari, Franklin, qui dénonce son fils, sa femme, et l'ami de celle-ci, et qui n'hésite pas à les envoyer à la guillotine (seul le fils Floréal est, finalement, sauvé). Un vers prêté à Voltaire (1755) est censé assurer, avec un patronage 'classique', une justification morale et patriotique à un acte et à un personnage monstrueux: "Nous naissons citoyens avant que d'être pères (Pompigny 1794, 5)." Ce drame patriotique est "Dédié à ses frères de la section et de l'indivisibilité (Ibid.: 3)" une dédicace "Aux amis de la Vérité, FRATERNITÉ (Ibid.: 4)" et créé au théâtre de la Cité-Variétés le 20 pluviôse an II. On reste évidemment horrifié par ce modèle de fraternité sanglante. Ici, le théâtre naît de circonstances qui lui sont extérieures, mais il prétend fixer l'événement (la proclamation de la loi des suspects) et l'inscrit dans ce qui doit être destiné à durer: les mœurs républicaines, dont il propose une sorte de panégyrique. Ses personnages doivent apprendre à vivre dans ce nouveau monde et servir de modèles aux spectateurs ou aux lecteurs. En ce sens la dimension éphémère de ces drames est une projection sur ce qui surgit comme un 'événement', mais auquel les spectateurs contemporains prêtaient la dimension de l''Histoire'.

La séance elle-même donne à des textes anciens une signification nouvelle ou change celle de textes récents. Lors de la création de *Caïus Gracchus* de Chénier, en février 1792, l'hémistiche "Des lois et non du sang", placé en exergue dans l'édition Moutard de 1793,[5] avait la signification d'un appel civique après les violences de 1789, après des massacres comme celui d'Avignon le 17 octobre 1791. Cette tragédie, recommandée par le décret de la Convention du 2 août 1793, pour les représentations 'par et pour le peuple' fut reprise le 6 octobre 1793, trois jours après le décret qui renvoyait les députés girondins devant le tribunal révolutionnaire et bientôt à la guillotine. Ce vers revêtit alors une nouvelle signification et suscita, lors de cette reprise, une tempête d'applaudissements dans une partie du public et une protestation du représentant de la Seine inférieure, Albitte, qui reprochait à Chénier son 'feuillantisme'. La saisie – parfois même la création - des allusions par les spectateurs, à laquelle les journaux révolutionnaires accordent un large écho, démontre à l'évidence la nécessité d'appréhender la séance comme instance herméneutique décisive. La performance, est dans un lien de dépendance étroite et réciproque avec la

5 Chénier 1793b; cf. aussi 1793c.

séance: les spectateurs interviennent sans cesse au cours de son déroulement, multipliant les marques de désapprobation ou, au contraire, les applaudissements, imposant aux comédiens de jouer une pièce à la place de celle qui est annoncée, et les acteurs établissent autant que faire se pouvait des complicités avec le public. Même remarque à propos des représentations de *Brutus* (Voltaire, 1731 [repr. 1730]) et de l'enthousiasme déchaîné dans le public par cette tragédie de Voltaire, en pleine Terreur, comme le rapporte le *Journal des spectacles* du 13 novembre 1793. On est bien loin de la signification originaire de cette pièce en 1730. C'est un moment de communion républicaine et d'enthousiasme, que la presse décrit le lendemain de la représentation. La performance crée un moment 'unique'. Le dépaysement spatial et temporel induit par le choix d'un sujet romain et favorisé par le décor et l'espace n'a plus lieu, dès lors que *Brutus* a lieu *hic et nunc;* dès lors que la Rome antique s'identifie complètement au présent parisien, elle cesse d'être une référence idéelle et s'incarne.

Il nous faut évoquer ici un autre événement, qui cette fois appartient à l'histoire du théâtre, l'apparition sur la scène du Théâtre-Français, d'une immense vedette, l'acteur Talma et la 'révolution' du costume de théâtre qu'il a réussi à imposer. Il est presque impossible de démêler, avec la rigueur d'une méthode positiviste, les circonstances exactes dans lesquelles il a réussi à l'imposer.[6] En 1790, Talma joue un rôle tout à fait secondaire, celui de Proculus, dans le *Brutus* de Voltaire, qui s'était maintenu à bas bruit depuis 1731 mais entame dès lors une seconde carrière. Le facteur déclencheur est l'immense succès du tableau de Jacques-Louis David, présenté aux *Salon* de 1789 et 1791.[7] C'est lors de ces représentations de 1789 au Théâtre-Français, puis de 1792 (cette fois au Théâtre de la République) que le jeune acteur aurait réussi à imposer une nouvelle conception du costume de théâtre, fidèle à des sources historiques et à l'art antique, et une conception générale de la scène néoclassique. À partir de la représentation du 19 novembre 1790, Vanhove, prend l'attitude du héros dans le tableau de David. Après le dernier vers de la pièce, selon la *Chronique de Paris* "Ce père infortuné se place sur un fauteuil antique, comme le Brutus de M. David; et de même on voit passer le cortège qui rapporte ses deux enfants

6 Voir le livre à paraître de Sophie Marchand (que je remercie d'avoir bien voulu me communiquer avec le titre provisoire de *L'éphémère et l'essentiel*), consacré aux anecdotes dramatiques, qui consacre à cet épisode (chapitre 2) un développement substantiel.

7 Jacques-Louis David, *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils,* 1789, huile sur toile, 323 cm x 422, Musée du Louvre.

dans sa maison" (Renwick 1998, 100–01). Les éditions de 1790, 1792, 1793, 1794 portent cette indication: "Quatre licteurs portant le corps de Titus, traversent le vestibule. Brutus tombe sur un fauteuil, le rideau tombe" (Ibid.). Ce n'est pas le moindre paradoxe que la représentation théâtrale, dans ce qu'elle a de fugace, affirme un désir d'appartenance à l'Histoire. La République nouvellement fondée semble ainsi promise à une éternité héroïque.

Le 'journalisme théâtral' qui faisait connaître aux spectateurs des événements qui se sont produits peu de temps auparavant.[8] On sait que le développement extraordinaire de l'espace public est l'une des caractéristiques de cette période: journaux, imprimés de toute sorte se sont multipliés à toute allure au cours du dernier tiers du XVIIIe siècle. Le théâtre est appelé à jouer un rôle semblable. Les nouvelles du front parviennent à Paris avec un retard considérable, mesurable à l'éloignement de celui-ci. La presse en rend compte mais la scène permet de donner au spectateur des images à ces événements lointain et de susciter des représentations sensibles. Le siège de Verdun, de Granville, de Thionville, celui de Toulon, les combats des frontières sont ainsi figurés dans des pièces aux contours génériques instables, désignés comme des 'faits historiques et patriotiques'. Souvent plusieurs pièces évoquent le même événement: la plupart sont représentées, certaines sont restées manuscrites, d'autres sont imprimées. Le décor qu'elles prévoient propose des images vraisemblables. Sa fonction 'pittoresque' ne détourne pas l'attention du spectateur parisien car elle lui montre des éléments du paysage inquiétant dans lequel combattent les soldats de la République. Reynier, dans une didascalie initiale, précise le décor de la frontière dans les Alpes où se déroule son drame: "Le théâtre représente une place dans un village: de chaque côté, des maisons et des rochers ou collines, qui se combinent avec la toile du fond qui doit offrir une vue des montagnes des environs du Mont-Blanc. Thundercraft doit avoir un accent allemand très prononcé" (Reynier 1793, 4).

La vue du Mont-Blanc contribue à 'dramatiser' l'action. Elle a un effet inquiétant au XVIIIe siècle et donne ainsi à la 'frontière' sa charge inquiétante d'imaginaire. Les décors en eux-mêmes sont souvent réemployés, les théâtres disposant d'une panoplie de décors et d'accessoires réutilisables. C'est alors le texte dramatique et l'action théâtrale qui les 'actualise' et leur donne la signification du moment. La mode des décors de prisons, étudiée naguère par Sophie

8 Voir Frantz, Perazzolo, et Piva 2013.

Marchand (2010, 41–55), en présente un très bon exemple. Le décor de la prison est présent dans les magasins de décors du XVIIIe siècle. Il est exigé par nombre de pièces, tragédies, drames, opéras-comique à partir des années 1760, à telle enseigne qu'on peut parler d'une mode. La publication de *Le Carceri d'Invenzione* de Piranesi (1750) a ouvert les voies d'un imaginaire nouveau dans le théâtre est durablement marqué. *Beverlei,* de Bernard-Joseph Saurin (1765), *Comminge* de Baculard d'Arnaud (1766), le Déserteur de Sedaine (1769), *Gabrielle de Vergy*, de Dormont de Belloy (1770), autant de pièces dont les didascalies précises, les frontispices ou les aquarelles de *l'Album Ziesenis* (Guibert and Thomas 1990) permettent d'imaginer le décor carcéral. Pendant la Révolution, ces mêmes décors, vue intérieure ou extérieure, prennent une coloration différente, politique. Cellules de prisons et cellules de couvent connaissent une réinterprétation politique comparable. L'ouverture des couvents, souhaitée dès avant la Révolution suscite une floraison de drames, de tragédies comme *Mélanie* de Jean-François La Harpe, représentée à Lyon en société en 1772, et créée seulement en 1791 à Caen et en décembre 1792 à la Comédie-Français;[9] *Les Victimes cloitrées* de Monvel, drame créé en 1791;[10] *Fénelon ou Les Religieuses de Cambrai* de Chénier, tragédie représentée en 1793;[11] toutes pièces qui 'escortent' la libération des moines et des religieuses. Après avoir noté que les spectateurs exigent sans cesse des décors nouveaux, le *Journal encyclopédique* remarque: "Depuis quatre ans nos théâtres sont transformés en cloîtres et les coulisses en cellules" (Marchand 2010, 45).

L'événement majeur que constitue la prise de la Bastille transforme le sens et l'imaginaire comme on peut l'observer dans les pièces qui la reconstituent ou l'évoquent.[12] La représentation des forteresses, des châteaux forts et des prisons suscite un imaginaire lugubre dans l'esprit du roman gothique de Anne Radcliff, ou, en France de Ducray-Duminil. Mais le théâtre de la Révolution le transforme par l'issue heureuse et politique. L'opéra-comique français *Léonor ou l'amour conjugal* (Bouilly 1798), source du sublime *Fidelio* de Beethoven (1805), témoigne de la geste libératrice soutenue par le décor. Car c'est bien une dramaturgie de la libération qui prend appui sur l'imaginaire des prisons. La

9 De La Harpe 1792 [repr. 1791 et 1792]
10 Monvel 1793 [rep. 1791].
11 Chénier 1793a.
12 Voir Perazzolo 2023, 257–72.

libération est un acte, cent fois réitéré par la scène et qui suscite l'enthousiasme des spectateurs. Cette dramaturgie repose sur le contraste entre un décor de prisons ou de forteresses, qui manifeste la puissance néfaste de l'Ancien Régime, et une performance libératrice, entre le temps du passé et une effraction violente (Bouilly 1798, acte II, 24):

> Le théâtre représente un souterrain obscur. Sur le côté de la scène, à la gauche du spectateur, est un avancement formant l'entrée d'un vieux cachot, auprès duquel sont plusieurs grosses pierres. Sur l'autre côté de la scène et vis-à-vis, est un pareil avancement tout à fait en ruines et environné de décombres, formant un creux, dans lequel est une citerne; au-dessus de ces ruines sont plusieurs crevasses, à travers lesquelles on aperçoit les marches d'un escalier qui se perd dans le lointain. Au fond du théâtre est une grande porte double, percée dans une épaisse muraille, et élevée sur plusieurs marches de pierre.

L'acte qui aura lieu, la libération, est déjà inscrit dans le décor: le cachot, l'escalier ouvrant sur le lointain. L'éphémère qui surgit dans l'absolu de sa nouveauté ne peut que s'évanouir et précisément c'est le théâtre, qui lui donne sa dimension pleine 'd'événement' en lui donnant sens politique.

Sur un canevas topique, qui exalte les héros révolutionnaires, des combats sont imités sur scène avec un bruit d'explosions et des fanfares. Les combats aux frontières sont reconstitués à grand renfort de salpêtre, de poudre et d'explosions tonitruantes. Chants et musique s'y mêlent. Le théâtre du dix-huitième siècle, sous la pression des doctes et du public, s'était efforcé d'éviter les récits des grandes actions militaires, comme celui de Rodrigue dans *Le Cid* pour les remplacer par des actions mises sous les yeux des spectateurs, c'est-à-dire pour leur substituer une performance conçue comme indispensable à la théâtralité. Le spectacle c'est la vue mais aussi le son. Je ne ferai que mentionner ici la présence de la musique pour m'intéresser plutôt à un autre aspect du son. Françoise Le Borgne (2010, 184–86) remarque ce qu'elle appelle le "tumulte dans la coulisse". Un univers sonore est présent sur la scène, figuré directement en quelque sorte: tocsin, cris et explosions inscrivent l'action théâtrale. Ce monde sonore performé est donc intérieur à la fiction dramatique. Parfois ils ouvrent à la scène un espace dramatique qui la déborde. Mais certaines pièces font jouer le son sur scène en contraste avec un son hors scène, dans la coulisse, qui fait surgir la Révolution et ses bruits. Ce procédé est récurrent dans le théâtre de la dernière décennie du siècle: on le rencontre ou dans *La Famille Patriot ou la Fédération* de Collot d'Herbois (1790). Sans doute cette extériorité est-elle elle

aussi 'construite' comme une fiction seconde, liée à la scène, mais elle renvoie directement à la réalité qui entoure le théâtre, à laquelle elle fait signe. Elle manifeste une effraction de l'actualité révolutionnaire dans la scène. Après tout, le spectateur peut songer à l'univers sonore dans lequel il est plongé tous les jours et qui se trouve 'redoublé' depuis les coulisses.

Mais ce monde de la Révolution en cours, avant même que la mode n'en soit passée, cède la place au mélodrame. Les spectateurs lassés de tant d'héroïsme vont bientôt trouver un plaisir mêlé de tristesse à ces prisons en ruines, rendues à la seule fascination rémanente de ce qui a disparu. On pourrait même dire que forts et prisons, devenus décors de ruines, inscrivent la mort de ce qui fut, la disparition du monde d'avant avec une nostalgie, dont les responsables politiques de la Révolution n'étaient sans doute pas tout à fait conscients. Pour évoquer la poésie de ces ruines, lisons Diderot 1995, 338):

> De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir [...].

Un auteur comme Joseph-Marie Loaisel-Tréogate, romancier autant que dramaturge joue avec un art consommé de cette poésie du temps qui passe, ou qui a passé. Si le décor du second acte de *La Forêt périlleuse* (1816 [rep. 1800]) montre un cachot taillé dans le roc au fond d'une caverne, voici le décor du second acte du *Château du Diable* (1793, 18 [repr. 1792]):

> Le théâtre représente la salle basse d'un vieux château; les murs sans tapisseries, sont seulement couverts de quelques grands tableaux, troués et presque effacés par le temps. Des branches d'arbre percent à travers les fenêtres, qui n'ont ni volets, ni vitrages; la toile du fond représente une porte gothique pratiquée dans un mur qui menace ruine.

Le mélodrame porte désormais une nouvelle sensibilité au temps: sur la toile de fond de l'histoire, la nostalgie écrit en palimpseste une relation nouvelle au passé.

À la fin du *Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal (1793), un volcan se réveille et vient engloutir l'île où les sans culottes de tous les pays européens ont exilé le pape, la tsarine Catherine II, le roi de Prusse et l'empereur d'Autriche. L'éruption du volcan, plus que toute autre allégorie, exprime ce qui est

apparu aux contemporains comme une rupture fatale et nécessaire du monde dans lequel ils vivaient. Le volcan n'est pas dans le temps. Comme la guillotine il met fin à une époque. Au spectateur de deviner s'il en est un autre après. Car c'est ici l'instant bref de la destruction et peut-être le volcan, qui détruit la scène-île, n'est-il autre que le théâtre lui-même, dont le temps s'anéantit dans la performance. Le mélodrame, comme le roman, place le spectateur devant les ruines de Pompéi et d'Herculanum en même temps qu'il prend gaiement son parti du monde nouveau. Le théâtre de la fin du XVIIIe siècle, plutôt que d'être défini par un répertoire, ouvre sur un monde d'expériences qui donnent un accès magnifique à la Révolution et fait découvrir les pouvoirs du théâtre au sein d'un événement unique dans l'histoire du monde. Sa disparition tient à sa nature même.

Bibliographie

Bouilly, Jean-Nicolas. 1798. *Léonore ou l'amour conjugal, fait historique en deux actes et en prose, mêlée de chants. Paroles de J. N. Bouilly, musique de Pierre Gaveaux, représentée pour la première fois à Paris au Théâtre Feydeau le 1er ventôse an 6e de la république française* [19 février 1798]. Paris: Chez Barba. https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-16205/?sp=3&st=image&r=-0.186,0.024,1.561,0.731,0 (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793a. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai, tragédie en cinq actes par Marie-Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale; Représentée pour la première fois au Théâtre de la République le 9 février 1793. L'an II de la République Française.* Paris: Chez Moutard.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482279 (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793b. *Caïus Gracchus, tragédie en trois actes par Marie-Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale; Représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République le 9 février 1792, l'an I de la République Française.* Paris: Moutard. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5695019k (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793c. *Caïus Gracchus, tragédie en trois actes, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République le 9 février 1792, l'an I de la République Française.* Paris: *Pélissier.*

Collot d'Herbois, Jean-Marie. 1790. *La Famille patriote ou la Fédération, pièce nationale en deux actes et en prose suivie d'un divertissement; Représentée à Paris sur le Théâtre de Monsieur le 17 Juillet 1790.* Paris: Chez la Veuve Duchesne.

https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10098612?page=1 (consulté le: 02/12/2024).

David, Jacques-Louis. 1789. *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils,* huile sur toile, 323 cm x 422, Musée du Louvre.

Diderot. 1995 (1767). *Ruines et paysages: salons de 1767,* sous la direction de Else Marie Bukdahl, Michel Delon, et Annette Lorenceau. Paris, Hermann.

Frantz, Pierre, Perazzolo, Paola et Piva, Franco (dir.). 2013. *La Révolution sur scène.* Numéro spéciale de *Studi Francesi* 169 no. 1, https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3271 (consulté le: 2/12/2024).

Guibert, Noëlle et Thomas, Michèle (dir.). 1999. *Le Théâtre et la dramaturgie des Lumières, images de l'album Ziesenis.* Paris: Bibliothèque Nationale de France.

La Harpe, Jean-François de. 1792. *Mélanie ou la Religieuse, drame en trois actes et en vers; Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre François de la rue de Richelieu, le 7 décembre 1791*. Paris: Didot l'ainé.

https://books.google.it/books?id=Q6pXngEACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulté le: 02/12/2024).

Le Borgne, François. 2010. "La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes." Dans *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, sous la direction de Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, 183–97. Clerrmont-Ferrand: Presqses Universitaires Blaise Pascal.

Loaisel-Tréogate, Joseph-Marie. 1793. *Le Château du diable, comédie héroïque en quatre actes et en prose; Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de Molière, le 5 décembre 1792*. Paris: Chez Toubon. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12699718/f2.item (consulté le: 02/12/2024).

Loaisel-Tréogate, Joseph-Marie. 1816. *La Forêt périlleuse ou les Brigands de la Calabre, mélodrame en trois actes et en prose, par J. M. Loaisel-Tréogate; Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique le 23 janvier 1800 au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 25 Janvier 1800.* Paris: Chez Fages. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849300.image (consulté le: 02/12/2024).

Marchand, Sophie. 2010. "Représenter la claustration: les décors de couvent, entre idéologie et scénographie". En *Costumes décors et accessoire dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, sous la direction de Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, 41–55. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Maréchal, Sylvain. 1793. *Le Jugement dernier des rois, prophétie en un acte, en prose, par P. Sylvain Maréchal; Jouée sur le Théâtre de la République au mois Vendémiaire et jours suivants.* Paris: De l'Imp. C-F. Patris https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57455781 (consulté le: 02/12/2024).

Monvel, Jacques Marie Boutet. 1793. *Les Victimes cloitrées, drame en quatre actes en prose; Représentée pour la première fois au Théâtre de la Nation, au mois de mars 1791.* Paris: Chez Chambon.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48210k (consulté le: 02/12/2024).

Perazzolo, Paola. 2023. "La violence ou la fête? Les mises en spectacle de la Prise de la Bastille (1789-1791) comme miroir du discours politique contemporain". Dans *SigMa Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettaccolo* 7: 257–272 https://doi.org/10.6093/sigma.v0i7.10522 (consulté le: 02/12/2024).

Picard, Louis-Benoît. 1792. *Les Visitandines, comédie en deux actes mêlés d'ariettes*; Représentée sur le *Théâtre de la Rue Feydeau le 7 août 1792; Paroles de L.B. Picard, musique de Devienne.* Paris: Chez Maradan.

Piranesi, Giovanni Battista. 1750. *Le Carceri d'Invenzione,* 42 folios. Rome: Bouchard et Gravier.

Pompigny, Maurin de. 1794. *L'Époux républicain*, *drame patriotique en deux actes et en prose par Pompigny. Représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Cité, Variétés, le 20 Pluviose, seconde année de la République Française, une et indivisible* [8 février 1794]. Paris: Chez Cailleau https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48351f/f1.item# (consulté le: 02/12/2024).

Reynier, L. 1793. *La Frontière*, *scène patriotique en deux actes,* Paris: De l'Imprimerie, rue du Théâtre-François.

Renwick, John. 1998. "Brutus, tragédie". Dans *Œuvres complètes de Voltaire 5: Œuvres de 1729–1730*, sous la direction de Robert Niklaus, John Renwick et al. Oxford: The Voltaire Foundation.

Saint-Amand, Grassier. 1793. *La Mort de Marat, fait historique en un acte suivi de sa pompe funèbre. Variétées amusantes le 8 août 1793.* Paris: Chez Toubon.

Billardon de Sauvigny, Edme-Louis. 1791. *Vashington* [Washington] *ou la liberté du nouveau monde, tragédie en quatre actes*; par M. de *Sauvigny; Représentée*

pour la première fois le 3 juillet1791 sur le Théâtre de la Nation. Paris: Chez Maillard D'Orivelle. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1090783/f1.item.r=vashington (consulté le: 2/12/2024).

Voltaire. 1731. *Le Brutus de Monsieur de Voltaire, avec un discours sur la tragédie.* Paris: Josse.

Voltaire. 1755. *L'Orpheline de la Chine, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris le 20 août 1755.* Paris: Lambert.

Pierre Frantz, professeur émérite à Sorbonne Université, est spécialiste du théâtre et de l'esthétique du XVIIIe siècle français. Ses publications portent sur l'esthétique théâtrale, sur Diderot, Rousseau, Marivaux, Beaumarchais, sur le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Il participe à divers travaux collectifs et dirige actuellement l'édition complète du théâtre de Voltaire.

statuS Quaestionis
language text culture

Daniella Berman
The Drawing Foundation

Ephemeral Emblem: Jacques-Louis David and the Making of a Revolutionary Martyr

Abstract

In December 1793, Maximilien Robespierre raised a virtually unknown child martyr, Joseph Bara, to cult status through Jacobin rhetoric. The painter Jacques-Louis David was tasked with both producing a commemorative portrait and organizing a Pantheonization ceremony. The resulting enigmatic canvas–more emblem than portrait–offers new modes of understanding David's Revolutionary-era project and the contingent nature of artistic production during a turbulent era. Often considered unfinished, this painting's materiality is reflective of the ceremony to which it is fundamentally linked. This article argues that both the Revolutionary *fête* and David's newfound visual language should be understood as modes of ephemeral performance that cast the spectator as a co-maker of meaning, and that the painting does not represent the death of an individual figure but allegorically commemorates the unrealized ceremony. This article thus demonstrates the ways that the Revolution's contingency manifested itself materially and conceptually in the arts.

1. *Introduction*

July 28, 1794, or 10 *thermidor an II* was the appointed day for the ceremony to induct the mortal remains of two child martyrs, Joseph Bara and Joseph-Agricol Viala, both raised from obscurity by the Jacobin propaganda machine. The elaborate ritual was pre-empted, and made untenable, after the head of the National Convention, Maximilien Robespierre, was overthrown and the provisional government was upended the previous day. As Colin Jones (2021) has traced, the outcomes of 9 *thermidor* were far from a foregone conclusion. The events came as a surprise to all as Parisians mobilized in a fundamentally new way. With the seismic political shift, the pantheonization ceremony was immediately irrelevant, if never officially cancelled.

Recuperating the choreography of this unrealized *fête* reveals the ceremony's unrealized ideological power, of the contingency of the Revolutionary moment, particularly for artists and one of the most enigmatic paintings of the period, *The Death of Joseph Bara* by Jacques-Louis David (Fig. 1). Across David's canvas, a nude, youthful body stretches out uncomfortably against an almost monochromatic background. The dissolving ground line and the suggestion of trees-qua-clouds in the top of the canvas connotes an ambiguous outdoor setting. Between life and death, the boy's torso is heavy and corpse-like. His legs appear to be disjointed and fragmented; their weight contrasts with the musculature of the chest and neck, which are still imbued with energy that keeps the head from flopping downwards. The arm and hands, too, remain activated as the boy clutches a Revolutionary cockade and a letter. The artist deliberately renders the boy as bringing his attributes up to his chest, rather than falling upon them. Revolutionary fervor, not gravity, is the dominant force.



Figure 1. Jacques-Louis David, *The Death of Joseph Bara*, 1794, oil on canvas, 118x155 cm. Avignon, Musée Calvet, Don Horace Vernet à l'Institut Calvet, Inv. 846.3.1

The rhythmic, gestural, and intentional brushstrokes of the background emphasize the youthful body's placelessness. There is a crescendo in the brushwork as the calligraphy of the background reaches a frenzied culmination above the strained head. The composition is painted thinly and seemingly in haste. With its open scumbles and porous quality, the painting's seeming irresolution has often led to its discussion as an unfinished canvas. This paper argues for the picture's aesthetics to be considered in the context of the moment of its creation, however fleeting and precarious, leading to a reinterpretation of the subject matter rendering the aesthetic choices an integral component of its intended significance.

Just as the Revolutionary *fêtes* were a form of political performance,[1] so too was David's deliberate style. Repositioning the *Bara* from a lamentable victim of history's vicissitudes, abandoned following the downfall of Robespierre, this essay understands aesthetic choices as socio-political markers of the tensions between change and continuity, and David's painting as a political statement in both its form and subject.

The Revolution brought about the reconceptualization of both History and time, in numerous iterations as attested to by multiple displacements of a new 'Year I' and the efforts to reorganize time itself. This project was fundamentally linked to the vital need for collective memory (Perovic 2012; Shaw 2011). The Revolution appeared to be 'accomplished' at several junctures, only for the collective realization that further change was needed. For example, on 29 September 1791, Robespierre declared at the National Assembly: "La Revolution est fini" (*Archives parlementaires* de 1787 à 1860, vol. 31, 620). In 1792, the deputy and author Jean-Paul Rabaut de Saint-Etienne suggested the Revolution's completion: "L'histoire de ces trois années mémorables nous présente une scène dramatique qui a eu son commencement, son milieu et sa fin" (1792, 62). Rabaut de Saint-Etienne was guillotined in December 1793 and Robespierre on 28 July 1794. Within ten years, there were three Declarations of Rights and four constitutions. Abandoned projects characterized the period: municipal initiatives, short-lived political clubs and journals, private ambitions, and numerous artistic and architectural monuments.

1 On Revolutionary festivals, see Mona Ozouf (1991). Cfr. Daniel Wildenstein and Guy Wildenstein (1973) on David's role in some festivals.

As the Revolution progressed, how an event was represented became equally important to the selection of the subject itself. Dispassionate representation was seen as dishonest. For example, Jacques Bertaux encountered widespread criticism for his 1793 painting *The Storming of the Tuileries Palace, August 10, 1792*.[2] In the wake of the Girondin reaction, one critic found it challenging to reconcile the coolness of Bertaux's depiction with the pervasive impression of the day: "Tous ceux qui ont été témoins de cet événement conviendront avec nous, qu'il ne s'est jamais livré aucune action où il y ait eu plus de confusion et de tumulte. Cependant l'auteur fait avancer avec la froideur d'un mouvement mesuré... l'auteur avait de la netteté, du soigné dans le pinceau, nous lui conseillons de l'employer dans des sujets où ces qualités ne sont pas des défauts." (Explication [1793], vol. 18, no. 458, 22). In alignment with revolutionary rhetoric that condemned duplicity and championed forthrightness, the erasure of the presence and individuality of the artist became a liability.

It is in this context that one should reconsider artworks from the period that display a looser sketch-like handling in works such as David's *Marat at His Last Breath,* in which the scumbled background creates a sense of ethereality and ephemerality underscoring Marat's transition between life and death, between hero and martyr (Fig. 2). This sketch-like aesthetic was used as a deliberate response to the pervasive uncertainties of the moment (Berman 2023). From the earliest days of the Revolution, David and others had explored a distinct form of paint handling characterized by its open scumbles, dry-brush application, thinned paint, and use of colored grounds left visible. David was experimenting with an aesthetic of contingency that connoted the urgency, immediacy, earnestness, and changeability of this moment. A large corpus of extant paintings attests to the resonance of this style, despite their subsequent disparagement as 'abandoned' or 'unfinished'.

2 Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV 5182).



Figure 2. Jacques-Louis David, *Marat at his Last Breath*, 1793, oil on canvas, 165x182 cm. Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, inv. 3260, photo: J. Geleyns

The aesthetic was akin to an orator's rhetorical device. The classical treatise *On the Sublime* addresses the devices at the disposal of orators. For example, "Words severed from one another without the intervention of stops give a lively impression of one who through distress of mind at once halts and hurries in his speech" (Longinus, *On the Sublime*, 19:55). Longinus asserts, "It is the very

brilliancy of the orator's figure which blinds us to the fact that it is a figure... A similar illusion is produced by the painter's art" (Ibid., 17:52). The sketch-like style creates the effect of immediacy and contributes to an energy within the painting, activating the still scene even as Marat and Bara each expire. Particularly with *The Death of Joseph Bara*, David utilized this aesthetic to create an emblem of the child martyr, one that eschewed narrative details, thereby activating viewers as co-makers of meaning and allowing French citizens to see their own heroic potential.

This story in three acts is ultimately a study in different types of ephemerality: the fleetingness of political power for the Jacobins, and of political relevance for the child martyr pulled from obscurity; the provisional nature of celebrity, particularly amid Revolution; and, the even more unstable nature of how to depict it. Furthermore, this is a story about the impossible task of planning an ideologically-laden procession and anticipating the socio-political context in which it will be received, the use of a studied aesthetic to connote spontaneity and authenticity, and the irreconcilable timelines of an established, time-consuming process of image-making and the need to capture rapidly unfolding events. By resituating the aesthetically irresolute painting in its intended, but aborted, function, audience, and context, this paper explicates the multiple modes of contingencies in play and the dynamic intervention of the artist in the project of History making. Through this exploration, the so-called *The Death of Joseph Bara* can be understood not as a depiction of martyrdom, but rather as a representation of the child martyr's apotheosis, thereby memorializing the ephemeral performance and giving it enduring form.

2. *Martyrdom*

On 30 December 1793 (10 *nivôse an II*), *Le Moniteur Universel* reported on the unprecedented demand made by Robespierre at the National Convention two days before. In seizing on an account of an obscure, if tragic death in the Vendée, Robespierre elevated an unknown youth to the status of Revolutionary legend. Two weeks prior, Bertrand Barère de Vieuzac[3] reported on the civil

3 Barère from now on.

war raging in the Vendée to the Convention. He read a letter from Desmarres, a commanding military officer, recounting the bravery of a 13-year-old boy who gave up his life protecting his general's horses from Royalists. Desmarres asked the Republic to compensate the family, particularly the mother, of the young patriot Joseph Bara, who had been his family's sole provider.[4] The boy's role in a single heroic act made him "ideal material" (Weston 1996, 234) for use within the context of Jacobin propaganda and mythologizing. As Régis Michel noted (1989, 59), it is the ways in which Bara's death has been exploited, manipulated, and deployed that fascinates us, rather than the episode itself (Weston 1996; Perna 2021).

On 28 December 1793 (8 *nivôse an II*), Robespierre (1793) revived the discussion; with embellishment, he insisted that "Parmi les belles actions qui se sont passées dans la Vendée et qui ont honoré la guerre de la liberté contre la tyrannie, la Nation entière doit distinguer celle d'un jeune homme". Such rhetoric was substantiated by a fabricated story of Bara murdered by a Royalist brigade for purportedly crying out "Vive la République!" rather than "Vive le Roi!". Bara was praised for his courage, and for his unequivocal love for his country, which was matched only by his sense of filial duty. During a dark and turbulent time, Bara emerged as a symbol of national unity and hope. Robespierre proclaimed "Il n'est pas possible de choisir un plus bel exemple, un plus parfait modèle pour exciter dans les jeunes cœurs l'amour de la gloire, de la Patrie et de la vertu" (Ibid.).

Further, Robespierre requested that Bara be granted the honors of the Pantheon, typically reserved for great men. In so doing, the National Convention also fulfilled one of the fundamental remits of the Pantheon as conceived by the theorist Quatremère de Quincy, who intended that the temple be a site for commemorating and producing national heroes.[5] Robespierre (1793) specified three requests: that the ceremony be celebrated without delay, that "le génie des arts caractérise dignement cette cérémonie", and that David in particular would be "spécialement chargé de prêter ses talens à l'embellissement de cette fête". This choice was made

4 "Séance du dimanche 15 décembre 1793 (25 frimaire an II)," in *Archives Parlementaires*, vol. 81, 490 (last accessed 31/01/2025)

5 See the *Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, fait au Directoire du Département de Paris* by Quatremère de Quincy (1791) and a discussion by Ozouf (1984, 150). For more on Quatremère's project in creating the Pantheon, see Naginski 2009.

as much for David's artistic skill as for his well-known Jacobin politics. As Helen Weston (1996, 234) noted, "responsibility for the form that the painting took lay as much with the speeches of Robespierre and Barère de Vieuzac at the National Convention as it did with David himself". This was certainly true for the painting's conceptual construction, if not for its form. Furthermore, the choice of the painter served to reiterate Bara's place among national heroes such as Louis-Michel Le Peletier de Saint-Fargeau and Marat, whose virtuous deaths had been glorified by David in portraits and funerary ceremonies.

Present at the National Convention, David (1793) buoyantly undertook the project, declaring: "Ce sont de telles actions que j'aime à retracer. Je remercie la Nature de m'avoir donné quelques talens pour célébrer la gloire des héros de la République". Following more applause, Barère (1793), a devout Jacobin, specified that the image should be used to teach to the youth of France that "…leurs vertus ne sont ni inutiles ni obscures, et que les représentans du Peuple savent les honorer dans tous les âges, et les récompenser au milieu même des mouvemens terribles et variables des révolutions."

Barère's emphasis on "la vertu toute entière, simple et modeste, comme elle est sortie des mains de la Nature" (1793) of Bara served as a compelling rhetorical device for uniting the Nation. However, it also posed a problem for the artist. Despite Robespierre's embellishments, Bara's story lacked a compelling narrative. A myriad of engravings following the National Convention's decree represented Bara's portrait alone or alongside vignettes of other martyrs (Figs. 3 and 4). Other depictions gave form to Robespierre's concocted narrative through the inclusions of the Royalist murderers, the horses Bara was holding, or both (Fig. 5). These representations of the youthful boy being murdered mid-cry, at times by snooty aristocrats or else by burly hooligans, are uniformly unbelievable, if not downright ridiculous. They certainly could not translate to the type of ennobling image David was trained, and expected, to create.



Figure 3. Anonymous, *Joseph Barra aged 13 assassinated by rebels died crying out Vive la République, 15 frimaire l'an 2, the honors of the Pantheon have been granted to this young hero,* 1794, hand-colored engraving, 6 cm (diameter).
Paris, BnF, Cabinet des estampes et de la photographie, (RESERVE QB-370 (47)-FT 4) [De Vinck, tome 47: 6367]



Figure 4. Anonymous, *Peletier, Marat, Chalier, Viala, Bara*, 1793/1794, aquatint, 5.5 cm (diam.). Paris, BnF, Cabinet des estampes et de la photographie (RESERVE QB-370 (33)-FT 4) [De Vinck, tome 33: 5422]



Figure 5. Philibert Louis Debucourt, *The heroic death of young Barra: dedicated to the youth of France...*, 1794, engraving; 25x23 cm. Paris, BnF, Cabinet des estampes et de la photographie, Paris (RESERVE FOL-EF-98 (1)) [Hennin, tome 133: 11707]

A portrait of an unknown, nondescript boy presented an obvious, albeit uncompelling, alternative. General Desmarres wrote again to the Convention to assist David by including a drawing and offering further thoughts on "l'attitude où il devrait être", suggesting a narrative scene rather than a portrait. These new details align with the Jacobin vision of Bara in some respects, but diverge dramatically in others. While no trace remains of the sketch, the details in the letter lent specificity to Robespierre's constructed myth, which would be deployed in some of the representations of Bara.

Fundamental to the Jacobin conception of Bara was his erstwhile nobodiness. Anonymous and unexceptional, Bara lacked any particular characteristics; each French citizen had within themselves the potential of

his heroism. Amid a period of violent turmoil, there were undoubtedly many unsung individuals whose actions had assisted the Revolution's cause. They could have been championed and elevated to the status of national hero, but they would not have the unmitigated symbolic potential of the child martyr.

The elevation of the idea of the child martyr was particularly related to the radical thinking of Jean-Jacques Rousseau and his pre-revolutionary vision of a republic of virtue (Blum 1986; Higonnet 1998). Paramount to Rousseau's idea was a search for primitive purity and a concern for the natural and innate–the infamous idea that men are born good. For this reason, the child was a salient locus for Jacobin politicians seeking to generate a communal sense of goodness and virtue. Robespierre's choice of Bara, at an especially complicated moment of unrest and amid domestic and international military threats to undermine the 'way the world still needed to change' and to undo the 'way the world has changed,'[6] was fundamentally linked to Bara's youth and adjacent notions of purity and authenticity.

This rhetorical potential is underscored by the seamless association of Bara with another child martyr, Agricol Viala. In July 1793, prior to Bara's deeds, Viala tried to help a group of National Guardsmen by cutting the ropes of the Bompas bridge to prevent advancing Royalist forces from crossing the Durance River. By attracting fatal Royalist fire to himself, Viala saved the National Guardsmen.[7] Viala, too, had a mother who was consoled by the thought that her son died for his country. The Convention neither adopted her, nor supported her financially, unlike Bara's mother, but exalted her, proclaiming: "*Quelle femme! Quelle mère! Quelle citoyenne*!" (Tallien 1794, 5). Viala's story served primarily to bolster the Bara myth; its first mention in official contexts was tacked on to a decree concerning Bara, almost unnoticed.

6 "Le monde a changé, il doit changer encore." (Robespierre 1794, 931).

7 See the *Précis historique sur Agricole Viala* by Tallien (1794, 4). Commissioned by the Committee of Public Instruction, this pamphlet was printed on 13 messidor l'an II (July 1, 1794) and reprinted in *Le Moniteur Universel*, 12 July 1794, 1202. See also Michel 1989; Perna 2021.

3. *Fête*

On 7 May 1794 (18 *floréal an II*), Robespierre offered his most impassioned speech.[8] The Festival to the Supreme Being, Robespierre's central project and ultimately his undoing, was presented at length, charging David to present a plan to the Convention for that festival (Smyth 2016). At the end of Robespierre's speech, Barère casually added a proposition, stating simply: "Je demande que le 30 prairéal, elles y soient portées avec l'urne d'Agricole Vialat [sic]" (1794). Met with applause, Barère's addendum incorporated Viala into the canon of Revolutionary heroes and integrated him into Jacobin rhetoric, albeit always as secondary to Bara.

Barère's comments shed light on the mundane but essential question of the festival's date. At the moment that Viala entered the discourse on 7 May 1794 (18 *floréal*), the pantheonization ceremony was scheduled for 18 June 1794 (30 *prairial*). At some unknown point(s) for unspecified reasons, the ceremony was subsequently rescheduled first for 11 July (23 *messidor*), then to 18 July (30 *messidor*),[9] and finally for 28 July (10 *thermidor an II*). This sequence of displacements and dates becomes fundamental for understanding the state of David's painting and his program for the pantheonization ceremony.

In an account delivered to the National Convention on 11 July 1794 (23 *messidor*), David (1794) sought to prove the need for an "all-encompassing moral regeneration" best embodied by "spontaneous cries to live free or die". Participant in Jacobin rhetoric, David mused on how, having disposed of royal tyranny, the government could now focus on returning citizens to truth and virtue. Bara and Viala were held as prime examples of these that would make enemies tremble. David contended, "*Les Français sont tous des Barras & des Vialas*" (1794, 6), thereby reaffirming the potential heroic capacity of every French citizen.

David's program followed the growing tradition of Revolutionary festivals characterized by ideologically-charged performances, such as the *Fête de la Fédération*, and spectacles that included funerary processions and public mourning (Ozouf 1991). Commemorated in formal texts, private written ex-

8 The proceedings of the National Convention on 7 May 1794 were reported by *Le Moniteur Universel*, 8 May 1794.

9 In some locations, for example in Avignon, the festival celebrating Bara and Viala was still held on this previously scheduled date (Michel 1989, 37).

changes, and images, these precedents offer counterpoints to how David chose to plan Bara's pantheonization ceremony. For example, there was no mourning of the martyr's body laid to rest in state, as in the case of Marat, commemorated in images such as *Funeral of Marat at the Cordeliers Church, July 15 and 16, 1793* (Fig. 6). Nor was ephemeral architecture that punctuated the cityscape a feature of this festival, as it was in many others (Gin 2023, 61–80).[10]



Figure 6. Attributed to Fougeat, *Funeral of Marat at the Cordeliers Church, July 15 and 16, 1793*, c. 1793, oil on canvas, 80×93.5 cm. Paris, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, P.70

David's plan for the ceremony reinforced the youth of the child martyrs by honoring their mothers (Monnier 1980; Michel 1989). His choreography included features of military processions and extended speeches by the President of the Convention who was to be costumed by David as Representative of the

10 My thanks to Matthew Gin for our ongoing exchange around Revolutionary-era festivals and ephemeral architecture.

People (Fig. 7). Following an initial discourse at the Jardin national, David envisioned a procession in two columns of people: the one at right composed of young children of the same age as the martyred boys who would carry Viala's ashes in an urn; the left, of mothers whose children had died glorious deaths "defending our liberty" carrying the mortal remains of Bara.[11]



Figure 7. Jacques-Louis David, *Costume Project for the Representative of the People,* c. 1794, pen and brown ink, watercolor, 31.6x21.9 cm. Paris, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, D. 7059

11 David's "Plan d'Ordonnance de la Fête" was delivered as part of his *Rapport*, read at the Proceedings of the National Convention of 23 *messidor an II* [11 July 1794] and published by the Imprimerie de la Convention Nationale, 11–14. A close reading of the parallels between the choreography of David's program for the festivities and Jacobin propaganda and rhetoric is offered by Raymonde Monnier (1980) in his exploration of the cults surrounding Bara.

David's choreography included male and female musicians, singers, dancers, and poets distributed between both columns.[12] Then, representatives of the Convention would escort wounded soldiers and the mother and sisters of Bara, followed by lay individuals adhering to a more standard format of a funerary procession. In front of the Panthéon, the procession would chant *"Ils sont morts pour la patrie!"* three times and then the two columns would encircle an altar on which the members of the convention–surrounded by military youth–would place the urns accompanied by a hymn by Charles-Joseph Loeuillard Davrigny set to a military march by Étienne-Nicolas Méhu.[13] Davrigny's text concludes with a beseeching of the Temple of Heroes to open its triumphant entrance to two new martyrs.

Following another discourse by the President of the Convention, the urns would be moved into the building itself, at which point the funerary tone would be abandoned. David's stage directions indicate a fundamental change in mood: "*Tout change; la douleur disparoît, l'alégresse publique remplace*" (1794, 12). And the people would cry three times *"Ils sont immortels!*" Despite the detailed descriptions given to other elements of the choreography, only a brief mention is given to the painting. David writes "*Chaque colonne aura en* tête les images de Barra & de Viala *dont les actions seront représentées sur la toile*" (Ibid.).[14] This single sentence of David's *Rapport* serves to both illuminate and complicate David's extant representation. Do David's words suggest one painting each of Bara and Viala in the entire procession (i.e., two canvases)? Or one of each per column (i.e., four canvases)? The word *toile,* however, is in the singular, suggesting just one painting, or perhaps just one composition that might be repeated and multiplied.

Régis Michel (1989) has argued that *The Death of Bara* was intended for use in the Pantheonization ceremony, a life-size *ex-voto* presiding over the public festivities. Unlike the examples of Le Peletier and Marat, whose funerary cer-

12 This signals changes in the professionalization of such political pageant performers that now allowed for the participation of women as well as men.

13 Étienne-Nicolas Méhul, *Hymne chanté par le peuple à la fête de Barra et Viala le 10 thermidor, par Davrigny...*, adopté par la Commission de l'Instruction publique [n° 18]. 1794.

14 As Thomas Crow (2006, 338) has noted, the language of the French original might be interpreted to indicate paintings of each Bara and Viala at the head of each column for a total of four paintings, but it seems more likely that this is a case of "imprecision of grammar" and that two paintings were intended.

emonies were staged around the murdered hero's corpse, there was no physical body to give corporeal reality to the construction of the child martyr.[15] It follows logically that David would depart from previous processes and create such an effigy to coincide with the celebration.

Aware of the mercurial nature of the Revolution, David would be unlikely to miss the opportunity to present his homage to the child martyr at the height of the cult's power and prominence. The ceremony embedded a deadline for the painting. Scheduled for 10 *thermidor*, and indeed originally for a month earlier, it eliminates the possibility that the artist abandoned the painting upon the fall of Robespierre the preceding day.[16] Fundamental to the medium of oil paint is the need for a canvas, even one as thinly painted as the *Bara*, to dry for several days before being moved. However, the actions of 9 *thermidor* eliminated the audience for, and undermined any salience of, the celebration of Bara and Viala.

4. *Portrayal*

David's representation eschews narrative content, aside from the ambiguous suggestion of a flag-bearing figure at left. Could this be an indicator of the murderous Royalists escaping, or Bara's own brigade coming to find him? Or could one imagine a more symbolic, even poetic interpretation that understands this figure as an indication that the child martyr is not alone, neither abandoned or forgotten, but honored and exalted? This faint detail in the background can be juxtaposed with the foregrounded elements: the Revolutionary cockade and a clutched piece of paper. The paper, often presumed to be a letter to his mother, reiterates Robespierre's emphasis on Bara's filial piety as a complement to his love for his country.

15 Bara was originally buried, as Desmarres offers to disinter the body in his second letter to the National Convention. As there is no further mention of this aspect, it seems likely that the Convention did not take Desmarres up on his proposition. The "mortal remains" of Bara mentioned in David's *Rapport* were likely symbolic or stand-ins, then. Viala's remains are mentioned as being in an urn in the letter from his uncle to Robespierre that first introduces the boy's heroic story.

16 Many authors insist that David's own imprisonment after the fall of Robespierre precluded his ability to complete *The Death of Joseph Bara*. This necessarily presumes that the painting was not finished on 9 Thermidor, which I contend could not have been the case.

The cockade is the only locus of full color saturation in the painting, rendered in medium-rich opaque (though still thin) paint. It is the fallen figure's primary attribute, yet Bara had no particular claim to the tricolor cockade, which was a ubiquitous–even compulsory–accoutrement by 1793 (Riberio 1988; Wrigley 2002). As Kimberly Chrisman-Campbell notes (2015, 271), "What began as a fashion…quickly became a necessity, and voluntary patriotism became enforced conformity to the principles of the Revolution. By 1792, the cockade was mandatory for both sexes".

This inclusion ensured that the painting's iconography was legible to all French citizens and emphasized the child martyr's status as a commoner. The inverse implication, however, was just as salient: that every French citizen could become a Revolutionary hero.[17] In giving his child martyr the omnipresent tricolor cockade, David positioned his painting as fully participant in the discourses igniting the genuine fervor and virtuous self-sacrifice, and allowing–or forcing–citizens to imbue their daily lives with the ideal of the child martyr.

As a processional banner, the aesthetic demands and expectations of David's painting would differ considerably from that of a Salon painting. Canvases for processional banners were often prepared with a thinner ground layer, to make them less rigid, and anticipated a different, fleeting, mode of looking from their observers. Certainly, *The Death of Joseph Bara* looks very different from the large-scale artworks that David had previously displayed in the Salons, for government or private patronage.[18] With the present painting in motion, the central figure of the nude youth would gain prominence,

17 Debates around citizenship continued throughout the Revolutionary decade. The tricolor cockade was standard for any man of a 'sword-bearing' age; while women did not hold full rights as citizens, they frequently wore the cockade, as did children. Despite abolitionist debates in 1793, there do not seem to be representations of black French 'citizens' wearing the cockade, although the colors of the French flag do appear regularly in their garments or trappings.

18 David severely limited his participation in Revolutionary-era Salons, opting primarily to re-exhibit paintings that had previously been shown in earlier Salons. In the Salon of 1791, David exhibited four new works: the drawing of *The Oath of the Tennis Court* (Versailles) and three female portraits, including the *Comtesse de Sorcy* (Munich) and the *Marquise d'Orvilliers* (Louvre) both of which date to 1790 and show evidence of David's initial experimentation with a more open, scumbled style that would come to characterize his pre-1794 Revolutionary-era production.

and the background would serve only as a distraction. This might account for the shadows around the child's feet; in the context of a ceremonial procession and coupled with the other bodily dislocations in the painting, these shadows might suggest *rigor mortis* setting in, emphasizing the moment of the boy's expiration.

In November 1794, the Committee of Public Safety received a petition from François Gérard and Gioacchino Giuseppe Serangeli, students of David. The petition claimed that they had been asked "par le Représentant du Peuple David de faire deux tableaux destinés à server de banniéres dans la fête du 10 Thermidor. Ces tableaux représentent les actions de Barra et Viala."[19] The text goes on to indicate that the paintings were in David's studio in the former Feuillants abbey, presumably in anticipation of the festival.

This evidence of suggests that these correspond to the two canvases intended to lead the respective ceremonial columns,[20] although precisely how they represented "actions of Bara and Viala" remains a mystery. If a close copy after David's painting in Lille (Fig. 8) might be productively connected with Gérard or Serangeli, one could conceive of David's composition replicated in the procession, reinforcing the image of the expiring child martyr as an emblem rather than a specific individual. This would be aligned with precedent, as David had requested that Gérard and Serangeli make copies of *Marat at his Last Breath* after he completed his version.[21] While there are subtle differences in the three versions, the devoted students ultimately executed copies after David's composition. It can therefore be surmised that the canvases mentioned in the petition are not of other 'actions' of Bara and Viala, but of the same composition as David's canvas–repetitions of the child hero's only action of importance: his martyrdom for the Republic.

---

19 F17/1242/ cart. 31, dos. 356, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine; published in Foissy-Aufrère et al. 1989, 163.

20 *Gattey, au sujet d'un projet d'écoles spéciales de peinture, sculpture, architecture et dessin*, F/17/1242, cart. 31, dos. 356, Archives nationales de France, Pierrefitte-sue-Seine; published in Foissy-Aufrère et al. 1989, 164.

21 The two copies of *Marat at His Last Breath* are in the Louvre and Versailles collections. There is some scholarly debate on which version should be attributed to Gérard and which to Serangeli, see Defeyt and Vandepitte 2022. This author attributes the Versailles version to Gérard and the Louvre version to Serangeli. Additional later copies are in the Musée des Beaux-Arts de Reims and in the Musée des Beaux-Arts de Dijon.



Figure 8. After Jacques-Louis David, *The Death of Bara*, after 1794?, oil on canvas, 96.2x129 cm. Lille, Palais Beaux-Arts, inv. P925; inv. MRF D 2004-9. © Coll. Musée de la Révolution française – Département de l'Isère – Dépôt du Musée des Beaux-Arts de Lille

In a follow-up request to the Minister of the Interior dated 10 December 1795 (19 *frimaire an IV*), Gérard and Serangeli offered telling details about their contributions to the intended festival, noting that they were "en détrempé" and that they were now "inutiles... il ne paraît pas qu'on puisse en faire aucun usage". They claim to want the canvases back for the materials, requesting "que les toiles nous en soient remises pour nous faciliter de nouveaux moyens d'étude."[22] The tone of this request is in stark contrast to the first petition, which attests to the distinctly new condition of arts and politics in December 1795, under the auspices of the newly instated Directory government. At-

22 *Gattey, au sujet d'un projet d'écoles spéciales de peinture, sculpture, architecture et dessin*, F/17/1242, cart. 31, dos. 356, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine; in Foissy-Aufrère et al. (1989, 164).

tached to the request is a note in another hand that reads: "Les artistes Gérard (et Serangeli) demandent de plus qu'on leur accorde les morceaux d'étoffes de serge rouge qui étaient destines à décorer le tableau, et qui y tiennent. Cet objet ne peut être d'aucune utilité pour la République et peuvent l'être beaucoup à ces artistes. Ils s'en serviraient pour draper leurs mannequins." (Ibid.)

Gérard and Serangeli's request that their banners, and accompanying decorative drapery,[23] be returned to them offer often-overlooked insight into the aesthetics of the festival that ought to fundamentally impact interpretation of David's painted contribution. The artists note that their processional banners were painted "en détrempé" usually taken to mean in distemper, or a "quick tempera medium" (Crow 2006, 178). Eighteenth-century artistic dictionaries associate "*en détrempre*" as the appropriate medium for painting interior walls, as opposed to established nineteenth or twentieth-century notions of distemper paint as a thinned-oil medium. It is possible that Gérard and Serangeli meant a casein-based paint medium.[24] A milk-protein binder would have much the same effect as traditional tempera: the paint would be fast-drying (a positive attribute for a processional banner) and water-soluble,[25] but, most importantly, it would have a flat and thin aesthetic effect.

David's sparse quasi-monochromatic canvas can best be understood, then, in the context of its adjacent artistic productions. This puts to rest the assertion that it would have been inconceivable for the preeminent painter of Neoclassicism to leave the *Bara* with so much of the facture of the canvas and of individual brushstrokes visible. Rather, David likely conceived

23 The commentary that the drapery was to decorate the painting, in the singular, could be interpreted that the red fabric was to be draped over David's unique painting. If the red cloth had decorated both Gérard and Serangeli's canvases, one would expect the note to read in the plural. However, this might be imprecision or oversight on the part of the scribe.

24 I am grateful to paintings conservators Jim Coddington and Matthew Hayes for their suggestions of this interpretation of '*en détrempe*', based on little known eighteenth-century practices. For example, Thomas Gainsborough's use of milk as a paper-sizing agent has recently been studied by conservators at The Thaw Conservation Center of The Morgan Library & Museum.

25 The medium's water solubility likely accounts for the complete disappearance of any trace of these paintings, which were likely reused by the artists for other compositions. While it is theoretically possible that traces of the original composition could be discovered under an extant painting depending on the pigments used by the artists, this is highly unlikely if a thinned- or water-soluble binder was utilized.

of his oil-on-canvas painting to be complemented aesthetically by the two thinly-painted processional paintings '*en détrempe*' executed by his trusted pupils, Gérard and Serangeli.

The introduction of Viala represented a fundamental change of circumstance for David's project. It had an impact that has heretofore been overlooked: that the painting should be understood not as a representation of the heroic action of Bara. Rather, David embarked on the more ambitious – and precarious – project of creating an emblem of the child martyr, and ephemerally depicting that figure at the moment of his apotheosis.

As an academically trained history painter, David ignored the anecdotal aspects of the story and focused on the moment of greatest didactic and moral potential. In the constructed narrative about Bara, this should probably have been the boy's fatal cry of "Vive la République!", but that moment was fundamentally aural rather than visual. Such a scene would also have required David to depict the Royal rebels, an inclusion that would have detracted from the viewer's focus on Bara's purity and love for his country. The youth's parted lips do not suggest anything audible, but rather a sense of his strained breath. Paired with the barely open eyes, the lips create a meditative aura to the boy's presence, drawing even more attention to the incongruous tension in the neck and arms that clutch the cockade to his breast. The moment of greatest didactic and moral potential that David has chosen, then, is that of transition between life and death, between childhood and adulthood, but also between individual and icon.

The inclusion of fine finishing details in the boy's face, especially touches of red in a fine brush at the inner corner of his eye and as shadowing for the inside of his nostrils, speak to the painting's completed status and, along with the greyish-rosy cheeks, add a sense of vitality. The face is framed by cascading locks rendered in both brown paint and a dry black or grey drawing medium strokes of which appear both below and on top of the painted brushstrokes. The area of the chest, shoulders, and neck is additionally emphasized by the lighting effects that render the boy's right shoulder almost white; the shadows of the collar bone are articulated with just a single brushstroke on top of the thinnest scumbles that barely tone the light ground layer. David exhibits a great economy of means, both in the amount of paint medium used, but also in the relatively few strokes with which he uses to model forms. David's use of a *frottis* technique creates a porous quality to the painting, contributing to a sense ethereality. The boy's flowing hair, which adds to the figure's androgyny, becomes subsumed by an

area of shadow on the far side of his face that serves to emphasize the carefully delineated profile with its generic, unidealized features and proportions.

A rarely-discussed preparatory drawing offers insight into David's thinking about the youth's positioning (Fig. 9). The drawing reveals that David had identified the figure's attributes; the aforementioned cockade and a piece of paper in his right and left hands respectively. Bara's body is positioned awkwardly on a mound where the earth seems to have swelled inexplicably. The drawing reveals some uncertainty, if not anxiety, around the positioning of the boy's genitals, with the artist's hand clearly hovering over this area as indicated by the numerous chalk marks.



Figure 9. Jacques-Louis David, *Study for the Death of Bara*, 1793/1794, black chalk on paper, 13.8x24.7 cm. Vizille, Musée de la Révolution française: inv. MRF 1994.55 © Coll. Musée de la Révolution française – Département de l'Isère.

In David's painting, the youth is uncomfortably splayed. The position of the body eliminates the genitals that were troubling the artist in the preparatory sketch. Regardless of its cause, the effect of this deficiency emphasizes the figure's youthful androgyny.[26] The androgyny allows for further ambiguity, and

26 Bara's absent genitalia has preoccupied many scholars and resulted in a myriad of far-reaching, psychological, and implausible readings of the painting. The most compelling

for David's 'everyman' to become 'any body'. The artist's exchange of toned musculature of the stomach in the drawing for the soft suppleness of the figure's belly cast in shadow further underscores this ambiguity. A consummate student of anatomy, David was certainly capable of rendering the delineated musculature of a traditional male nude; such *académies* were the foundation of the erstwhile *Académie Royale*'s pedagogy, and paramount to the Neoclassical style. The decision to depict the body as it appears, then, should not be considered an accident or a mistake, but rather an artistic choice. The figure's androgyny amplifies its political connotations.

The ambiguity around the figure's identity is underscored by David's student and early biographer, Étienne-Jean Delécluze, who describes seeing the painting in David's Louvre studio in 1796, describing it as "une charmante ébauche d'un enfant nu, mourant en pressant la cocarde tricolore sur son Coeur; c'était le jeune Viala" (1855, 19–20). Notable, here, is that the painting of the boy martyr was kept on display alongside the *Brutus* and the *Oath of the Horatii*. Delécluze's 'mistake' attests to the interchangeability of the two figures, one that was likely intentional on the part of the artist. David was not interested in representing Bara or Viala, but rather an emblem of the child martyr. This hinges on the elimination of narrative specificity already discussed and on the aesthetic forms deployed–both in the figure and in the use of an aesthetic of contingency to engage the imagination and to convey a sense of urgency and immediacy. In this, the painting is responsive to the ephemeral performance that it was intended to both commemorate and embody.

Occupying a liminal space between allegory and realism, David's emblem speaks to the unbridled potential of French citizens, even children. In so doing, it prioritizes a Jacobin vision of heroism in which the artist so fervently believed. With an aesthetic responsive to the political circumstances of the Revolution, David's *The Death of Joseph Bara* or, perhaps more accurately *The Apotheosis of the Child Martyr* was rendered ephemeral by the ongoing evolution and acceleration that inspired its materiality.

---

interpretation is offered by Crow (2006, 182), who suggests that the reddish paint in the crease of flesh that unconvincingly covers the missing penis has a titillating quality to it that could be understood as "inflected by sexual desire" in a modern sense, but that it is an unconscious and ambiguous gesture.

Acknowledgments
I am grateful to Elisa Cazzato for the opportunity to engage deeply with the topic of ephemerality, and to the other participants of the '*Here Today, Gone Tomorrow?*' conference for the thought-provoking exchanges in 2023 and since. My sincere thanks to the anonymous reviewers for their suggestions, and to Blythe C. Sobol for her feedback.

Bibliography

Archives parlementaires de 1787 à 1860 [vols 31; 81]. Paris: Libr. administrative de P. Dupont.

Berman, Daniella. 2023. *The Aesthetics of Contingency: History and the Unrealized Paintings of the French Revolution*. Ph.D Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University.

Blum, Carol. 1986. *Rousseau and the Republic of Virtue: The Language of Politics in the French Revolution.* Ithaca: Cornell University Press.

Chrisman-Campbell, Kimberly. 2015. *Fashion Victims Dress at the Court of Louis XVI and Marie-Antoinette.* New Haven: Yale University Press.

Crow, Thomas. 2006. *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press.

David, Jacques-Louis, 1793. "Proceedings of the National Convention", December 28, 1793 (8 nivôse an II), *Le Moniteur Universel*, December 30, 1793, 403.

David, Jacques-Louis, 1794. *Rapport sur la fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes BARRA & VIALA PAR DAVID. Séance du 23 messidor, an II de la République* [1794]. Paris: Imprimerie de la Convention Nationale.

de Vieuzac, Barère. 1793. "Proceedings of the National Convention", December 28, 1793 (8 nivôse an II), *Le Moniteur Universel*, 30 December 1793, 403.

de Vieuzac, Barère, 1794. "Proceedings of the National Convention of May 7, 1794", *Le Moniteur Universel*, 8 May 1794, 932.

Defeyt, Catherine, and Vandepitte, Francisca. 2022. *The Death of Marat*. Brussels, Paris: Royal Museums of Fine Arts of Belgium & Éditions mare & martin.

Delécluze, Étienne-Jean. 1855. *Louis David, Son École et Son Temps: Souvenirs*. Paris: Didier.

Desmarres, 1794. "Proceedings of the National Convention", January 10, 1794 (21 nivôse an II), *Le Moniteur Universel*, 11 January 1794, 451.

Explication par ordre des numéros et Jugement motive des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, exposés au Palais national des Arts, precede d'une introduction. [1793]. Paris Collection Deloynes, vol. 18, no. 458.

Foissy-Aufrère, Marie-Pierre et al. 1989. *La Mort de Bara: De l'évènement au mythe, autour du tableau de Jacques-Louis David.* Avignon: La Fondation du Muséum Calvet.

Gin, Matthew. 2023. "Something Old, Something New: Repurposing and the Production of Ephemeral Festival Architecture in Eighteenth-Century Paris." In *Material Cultures of the Global Eighteenth Century,* edited by Wendy Bellion and Kristel Smentek, 61–80. London: Bloomsbury Visual Arts.

Higonnet, Patrice. 1998. *Goodness Beyond Virtue: Jacobins During the French Revolution.* Cambridge: Harvard University Press.

Jones, Colin. 2021. *The Fall of Robespierre: 24 hours in Revolutionary Paris.* Oxford: Oxford University Press.

Longinus, *On the Sublime.* 1890. Translated by H. L. Havell. London: MacMillan and Co.

Méhul, Étienne-Nicolas. 1794. *Hymne chanté* par le *peuple* à la *fête de Barra et Viala le 10 thermidor, par Davrigny...*, adopté par la Commission de l'Instruction publique [n° 18]

Michel, Régis. 1989. "Bara: du martyr à l'éphèbe." In *La Mort de Bara: De l'évènement au mythe, autour du tableau de Jacques-Louis David*, edited by Marie-Pierre Foissy-Aufrère et al., 43–77. Avignon: La Fondation du Muséum Calvet.

Monnier, Raymonde. 1980. "Le Culte de Bara en L'an II." *Annales historiques de la Révolution française* 241: 321–344.

Naginski, Erika. 2009. *Sculpture and Enlightenment*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Ozouf, Mona. 1984. "Le Panthéon. L'École normale des morts." In *Les Lieux de mémoire, I. La République*, edited by Pierre Nora, 139–196. Paris: Gallimard.

Ozouf, Mona. 1991. *Festivals and the French Revolution.* Cambridge: Harvard University Press.

Perna, Antonia. 2021. "Bara and Viala, or Virtue Rewarded: The Memorialization of Two Child Martyrs of the French Revolution." *French History* 35, no. 2: 192–218.

Perovic, Sanja. 2012. *The Calendar in Revolutionary France: Perceptions of Time in Literature, Culture, Politics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Quatremère de Quincy, Antoine. 1791. *Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, fait au Directoire du Département de Paris.* Paris: De L'Imprimerie Royale.

Rabaut, Jean Paul. 1792. *Almanach historique de la Révolution françoise, pour l'année 1792.* Paris: Chez Onfroy.

Riberio, Aileen. 1988. *Fashion in the French Revolution.* London: Batsford.

Robespierre, Maximilien. 1793. "Proceedings of the National Convention" December 28, 1793 (8 nivôse an II)," *Le Moniteur Universel*, 30 December 1793, 403.

Robespierre, Maximilien. in "Proceedings of the National Convention of May 7, 1794," *Le Moniteur Universel*, 8 May 1794, 931.

Shaw, Matthew. 2011. *Time and the French Revolution: The Republican Calendar, 1789-Year XIV*. Suffolk and Rochester, NY: The Boydell Press, A Royal Historical Society publication.

Smyth, Jonathan. 2016. *Robespierre and the Festival of the Supreme Being: The Search for a Republican Morality.* Manchester: Manchester University Press.

Tallien, Jean-Lambert[?]. 1794. *Précis historique sur Agricole Viala*. Paris: De l'imprimerie de la Commission de l'instruction publique.

Weston, Helen. 1996. "Jacques-Louis David's *La Mort de Joseph Bara:* A Tale of Revolutionary Myths and Modern Fantasies." *Paragraph* 19, no. 3: 234–250.

Wildenstein, Daniel and Wildenstein, Guy. 1973. *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David.* Paris: Fondation Wildenstein.

Wrigley, Richard. 2002. *The Politics of Appearance: Representations of Dress in Revolutionary France.* Oxford: Berg.

Daniella Berman is an art historian and curator specializing in eighteenth- and nineteenth-century European art. Holding a doctorate from New York University's Institute of Fine Arts, Berman has contributed to many exhibitions, including *Horace Vernet* (Château de Versailles, 2023) and *Jacques-Louis David: Radical Draftsman* (The Metropolitan Museum of Art, 2022), and publications, including co-editing *Duke House and the Making of Modern New York: Lives and Afterlives of a Fifth Avenue Mansion* (Brill, 2022). She's had fellowships and positions at the Yale University Art Gallery, the Yale Center for British Art, the National Gallery of Art, and The Metropolitan Museum of Art. In addition to her position as Director of Partnerships and Growth for The Drawing Foundation, Berman currently serves as Vice President of the Historians of Eighteenth-Century Art and Architecture (HECAA) and an at-large board member for the Association of Historians of Nineteenth-Century Art (AHNCA).

statuS Quaestionis
language text culture

Emanuele De Luca
Université Côte d'Azur

Les feux d'artifices des frères Ruggieri à l'intérieur d'un théâtre. L'autonomie de l'éphémère dans le Paris du XVIII[e] siècle

Abstract

The Ruggieris were a family of pyrotechnicians from Bologna, active in Paris throughout the eighteenth century. On the one hand, they were 'artificiers du roi de France' and worked for public celebrations (both in the city and at court), on the other hand, they were crucial for the advancement of pyrotechnics across the Enlightenment. Appointed at Comédie-Italienne, they benefitted from a stimulating environment where actors understood the potential of pyrotechnics, allowing the Ruggieris to bring, indoors in a theater, tricks that had been mainly used for outdoor public celebrations (birth of the Dauphin, trade fairs, peace agreements, etc.). This article traces the history of the Ruggieris' fireworks by reconstructing the innovations that lent sparkle to the art of pyrotechnics in eighteenth-century Paris. It envisions the ways in which the ephemeral celebration of fire was turned into an ephemeral theatrical experience, subject to the logics of spectacle, but also to repetition and profit.

1. *De l'extérieur à l'intérieur*

Le dauphin de France naît le 4 septembre 1729. Après les réjouissances offertes à Versailles, Louis XV se rend le 7 dans la capitale pour s'adonner aux hommages festifs des autorités publiques et du peuple. Durant quatre jours, Paris est en fête. Le *Mercure de France* relate minutieusement, en pas moins de 70 pages, les célébrations organisées par la ville.[1] Des illuminations sont installées sur la façade de l'Hôtel de Ville, avec des variations chaque soir, ainsi que sur les hôtels particuliers des instances majeures de la capitale. Bougies, girandoles, terrines et lustres éclairent les façades, les architectures éphémères et les déco-

1 *Mercure de France* (*MdF* pour la suite), sept. 1729, I[re] partie, 2048–118.

rations sur les rues destinées au passage du cortège royal.[2] Après son arrivée à Paris, et après un *Te Deum* officié à Notre-Dame par l'archevêque, un édifice de feux attend le roi en place de Grève: une machine qui représente, selon une tradition désormais consolidée, le sommet des célébrations festives. Elle est recouverte de chaque côté de quatre toiles peintes. Chaque panneau représente une divinité qui veille sur le dauphin et sur son éducation (Fig. 1). Des feux sont tirés, accompagnés de musique. Des fontaines font couler du vin aux quatre coins de la place. Pain et viande sont distribués au peuple, et même de l'argent.



Figure 1. *Représentation du feu d'artifice qui a esté tiré devant l'hôtel de Ville de Paris le 7. de Septembre 1729 en présence du Roy pour l'heureux Accouchement de la Reine d'un Dauphin*, Estampe eau-forte, par J. Maillot, vers 1729,
Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris, G. 24118

2 Voir aussi Ledoux-Prouzeau 2005, vol.1, 35–38, 164–66 et *passim*.

Après avoir assisté au feu d'artifice, le roi participe à un dîner à l'Hôtel de Ville avant de repartir pour Versailles. Le peuple l'acclame le long d'un parcours nocturne qui serpente entre des rues et des portes illuminées. Le Bureau de la ville, traditionnellement en charge des célébrations,[3] rivalise de magnificence avec la cour, pour impressionner le souverain, féru de ces spectacles comme son prédécesseur (Lafage et De la Gorce 2016, 347–61).

Cet épisode est antonomastique d'une pratique et d'un modèle de réjouissances qui remontent dans le temps, à l'époque des fastes des cours italiennes de la Renaissance, lorsque les illuminations, les architectures éphémères, la pyrotechnie soustraite à l'art militaire, sont employées pour toute circonstance cérémonielle. Les mariages, les successions dynastiques, les visites diplomatiques, les canonisations, les victoires militaires, le rétablissement de la santé des monarques et les naissances princières sont autant d'occasions de célébration qui ressemblent le peuple, les institutions et le roi. Avec l'effet d'allégresse, elles œuvrent à la ritualisation du pouvoir, du souverain et de ses entreprises. Les feux d'artifices et les illuminations en sont des ingrédients incontournables, en octroyant symboliquement au roi la faculté d'éclairer la nuit.[4]

Les éléments allégoriques et mythologiques sont aussi indispensables. Ils figurent sur les toiles peintes, tendues sur des châssis de bois (les transparents), qui composent les panneaux installés sur des architectures éphémères imposantes, faites de charpente et abritant les différents feux d'artifice. La plupart du temps, ces édifices sont créés par des architectes célèbres, dont notamment les Dumesnil ou Servandoni, dans le Paris du XVIII^{e} siècle (Peyre 2022), associés avec de grands artificiers, comme Dodemant père et fils, Testard ou Guérin.[5] Les machines représentent des temples, des arcs, des portes de ville ou des pyramides, selon l'occasion, tandis que les figures allégoriques portent le message que l'on souhaite attacher à l'événement célébré. C'est le cas du Génie qui présente le dauphin à la France sur la machine en place de Grève le 7 septembre 1729, ou de la Renommée au sommet de la machine, annonçant au monde l'heureuse naissance (Fig. 1). Si la lumière des feux se charge des effets sensibles du spectacle, associés aux bruits des explosions, les images sur les châssis assurent la lisibilité narrative de

3 Voir Ledoux-Prouzeau 2005; Peyre 2022; Ledoux-Prouzeau 1997; Guyot 2022.

4 Voir Dirickx 2008; Di Lorenzo 1990; Bracco et Lebovici 1988; Povoledo 1954–77; Werrett 2010.

5 Les trois premiers participèrent avec Servandoni au célèbre feu tiré sur la Seine en 1739 à l'occasion du mariage de Louise-Elisabeth de France, avec Dom Philippe, l'infant d'Espagne.

l'événement. Un programme explique l'ordre et la succession des effets lumineux. Un livret, avec ou sans un support iconographique, est souvent proposé pour permettre aux spectateurs de suivre la signification allégorique,[6] avant de devenir un document commémoratif postérieur. Spectacle éphémère par excellence, l'architecture de ces théâtres de feu est conçue pour être finalement détruite dans et par le feu lui-même. Tel était généralement le destin de ces machines.

À Paris, les théâtres participent aussi activement à l'aménagement urbain et à l'organisation des allégresses administrées par la ville. À double titre: en tant qu'établissements de la capitale et en tant qu'institutions du roi. En 1725, pour le mariage de Louis XV avec Marie Leszczynka, "L'Opéra, la Comédie Françoise & Italienne ont aussi donné de grandes-marques de joye par des feux & des illuminations (*MdF*, sept. 1725, 2242)".[7] En 1729, la naissance du dauphin est à nouveau célébrée avec feux, illuminations, fontaines de vin, symphonies et spectacles gratuits qui attirent une foule de peuple "accuruë des quartiers les plus éloignez (*MdF*, sept. 1729, I[re] partie, 2023)".

La Comédie-Italienne s'y investit considérablement. Tout d'abord le 7 septembre, à l'arrivé du roi à l'Hôtel de Ville:

> [...] on fit une autre décharge des Boëtes & Canons de la Ville, & on vit partir ensuite un grand nombre de fusées.
> Dans ce tems-là, on vit entrer dans la Place de Grêve une Mascarade, dont l'Arlequin étoit monté sur un Asne, & les autres personnages de différens caracteres du Théatre Italien, étoient à pied, accompagnez de Timbales & Trompettes. Cette petite Troupe salua le Roi par des acclamations, & fit trois fois le tour de l'Edifice du Feu, ce qui mit un intervale entre la décharge des Canons & les Fusées volantes. (Ibid.: 2108).[8]

Deux jours après, un spectacle majestueux est organisé devant l'Hôtel de Bourgogne. Le registre comptable de la troupe indique que:

> Li 9 setembre 1729
> In occasione della felice nascita del Delphino la Compagnia recitò a porta aperta, e la sera medesima fece tirare un fuoco d'artificio, in un arco di trionfo e piramide con emblemmi il

6 Cf. Ledoux-Prouzeau (2005, 202–21) et Guyot 2022.

7 Toutes les citations présentes dans cet article sont en transcription diplomatique.

8 Bien que non mentionnés par leurs noms, nous n'avons pas de raison pour ne pas identifier les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne derrière l'Arlequin sur l'âne ou derrière les différents caractères du Théâtre Italien.

tutto a questo effetto preparato. Alli dieci di detto mese la Compagnia fece una publica illuminatione et li undici fece ancora tirare un nuovo fuoco d'artificio, il tutto con simphonia grande, e trombe e tamburi, e vino (Th. OC. 16, f. [iv]).[9]

Plus loin, il est spécifié: "Li 9 [settembre] Comedia Gratis in allegrezza della nascita del Delphino si recitò La Precautione inutile con balli e canti, e la sera si tirò un fuoco d'artificio in una machina preparata per tale effetto tutta illuminata, vi furono trombe e tamburi, e la festa fu bella (Ibid.: f. 95)". Le 11 septembre, enfin: "Si tirò il fuoco d'artificio nella machina in allegrezza del Delphino con illuminatione e sinfonia grande (Ibid.: f. 96)". Les Italiens offrent ainsi trois jours de célébrations. Le premier jour (9 septembre) un spectacle gratuit accompagné, le soir, du feu de la machine. Le deuxième jour (10 septembre) l'illumination, le troisième jour (11 septembre) l'illumination avec un nouveau feu, accompagné d'un concert de 40 instrumentistes. Le *Mercure de France* (sept. 1729, I^re^ partie, 2017) clarifie que tout se déroula devant les portes de l'Hôtel de Bourgogne et il détaille la magnificence du dispositif:

La Charpente du Feu d'artifice & de l'illumination, qui occupoit toute la largeur de cette ruë, avoit 46. pieds de hauteur, & répresentoit un Arc de Triomphe, élevé à la gloire du nouveau DAUPHIN. Cet Arc de Triomphe consistoit en un Obelisque [sans doute la pyramide mentionnée dans les registres] élevé sur un ordre d'Architecture rustique. Au-dessus des Pilastres étoient placez quatre Génies; sçavoir deux à chaque face, tenant d'une main un Brandon, & de l'autre un Médaillon. L'Obelisque étoit enveloppé dans une Nuë qui sembloit descendre de son sommet en forme de Tourbillon jusqu'au pied (Ibid.: 2017–19).

Et l'illumination:

A la face du côté de la ruë Comtesse d'Artois, étoit le Simbole de la France offrant ses vœux à Junon Lucine; cette Déesse qui préside aux accouchemens propice aux vœux de la France, lui montre Mercure qui descend du Ciel, & présente le DAUPHIN à l'Aurore, qui est placée au haut de la Nuë, tenant d'une main son flambeau, & de l'autre il répand des fleurs. On lit pour Devise au-dessous de la répresentation du Dauphin, SPES UNICA PLEBIS. Dans le Médaillon du Génie de la droite on lit, SOL NASCITUR; & dans celui de la gauche, LILIA CRESCUNT. Dans le Cartouche du milieu, au-dessous de la France, DEUS NOBIS HÆCOTIA FECIT. A la face du côté de la ruë S. Denis, on voyoit la figure de la félicité

9 Les Registres de la Comédie-Italienne de Paris sont conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, cote Th. OC.

publique, au bas de la Nuë, tenant de la main droite un Caducée, & de l'autre une Corne d'abondande [sic]. Elle ordonne aux Génies d'exciter les plaisirs, les jeux, &c. Dans le haut de la Nuë on voyoit l'Amour & l'Hymen avec le nouveau DAUPHIN, & au-dessus étoit la Renommée, tenant d'une main une Couronne au-dessus de la tête du Prince, & de l'autre une Trompette qui publie le bonheur de la France. Ces paroles étoient au-dessous, SPES UNICA PLEBIS. Dans le Médaillon à droite, VOTA DEDIT. Dans celui de la gauche, AD NESTORIS ANNOS. Et dans le Cartouche du milieu FÆLICITATI PUBLICÆ. Le 10. & le 11. il y eut une pareille illumination & un Concert d'Instrumens, executé par environ quarante excellens Symphonistes, ce qui a terminé cette galante Fête. Tout l'Ouvrage dont on vient de parler a été composé & peint par M. le Maire (Ibid.).

Ces illuminations et ces architectures rivalisent de splendeur avec celles de la place de Grève et celles des façades des notables de la ville. Lemaire, peintre, architecte et décorateur attitré de la Comédie-Italienne,[10] se montre à la hauteur des Dumesnil et Servandoni. La "machina"[11] est composée d'un arc de triomphe et d'une pyramide avec des emblèmes d'environ 15 mètres de hauteur. Avec ces éléments architecturaux classiques et avec le recours topique à la mythologie et à l'allégorie, le dispositif se conforme aux architectures monumentales commémoratives et à leurs homologues éphémères.[12]

Ce n'est pas la première fois que les Italiens organisent ce type de réjouissances. Evaristo Gherardi, dans l'*Avertissement* du *Théâtre Italien* (Gherardi 1700, vol. 1, n. p.), décrit le feu tiré en 1696 pour célébrer la paix entre la France et la Savoie. Il faisait suite à une représentation gratuite et était dressé devant l'Hôtel des Comédiens. L'édifice était composé d'une pyramide avec quatre emblèmes allégoriques dans quatre cartouches. Est-il possible que les nouveaux Italiens eurent à l'esprit, en 1729, cette référence précise? Ils étaient sans doute guidés par Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, héritiers directs de l'ancienne troupe italienne et personnages clés de la Comédie, après la retraite du *capocomico* Riccoboni (De Luca 2012, 241-55). La proximité typologique des deux feux noue de fait un fil rouge entre la fin des années 1720 et les expériences du siècle précèdent.

Or, si les réjouissances organisées en 1729 témoignent d'une tradition et d'un

10 Il avait travaillé à plusieurs décors pour la troupe (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, vol. 7, 567; De Luca, 2011, *passim*).

11 Sur ce terme, cf. Ledoux-Prouzeau 2005, 134.

12 La Comédie-Française et l'Opéra ne démontrent pas moins de zèle dans leurs célébrations, voir le compte-rendu du *MdF*, sept. 1729, I^re^ partie, 2019–24.

modèle consolidés, et si elles dévoilent l'investissement majeur des théâtres de la capitale, cette année marque en réalité un tournant significatif pour l'histoire des feux d'artifices. C'est à ce moment que quelque chose de particulier émerge dans l'esprit créatif des Italiens, qui nous invite à réinterroger l'évolution de ces spectacles éphémères. Le 27 septembre, environ deux semaines après les apparats de Lemaire, les mêmes Biancolelli et Romagnesi présentent une pièce intitulée *Le Feu d'Artifice*, musique de Jean-Joseph Mouret. Il s'agit de l'histoire d'un groupe de provinciaux qui arrivent à Paris pour assister à des festivités publiques (cf. l'extrait du *MdF*, sept. 1729, 2259–66). Le spectacle se termine de la manière suivante: le fond du théâtre s'ouvre et "On y découvre une fort belle illumination qui éclaire un Edifice dressé pour un Feu d'artifice qu'on tire à la fin du Divertissement, au son des timballes & des trompettes (Ibid.: 2264)". Si les trois composantes du modèle spectaculaire commémoratif sont présentes: l'illumination, l'édifice du feu et le feu accompagné par la musique, un changement majeur s'est produit. En cette fin septembre, la machine et le spectacle ne sont plus dressés à l'extérieur, en plein air, devant la porte de la rue Mauconseil, mais à l'intérieur de l'Hôtel de Bourgogne, à l'intérieur donc d'une salle de spectacle. Close. La machine est positionnée sur le plateau, sur le fond du théâtre. Les registres font état d'une dépense de 18 livres "per il fuoco d'artificio" et de 12 pour l'"illuminatione" (Th. OC. 16, f. 110), réitérées plusieurs fois les jours suivants.

Ce passage de l'extérieur à l'intérieur est inédit et riche de conséquences, même si l'usage des feux d'artifices dans une salle n'est pas une nouveauté en soi.[13] Dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle, les Comédiens Italiens combinent souvent les effets du feu avec la recherche du merveilleux. Deux dessins de Claude Gillot montrent *Arlequin esprit follet* utilisant une espèce de feu de Bengale (sorte de tube en carton ou métal rempli d'une composition pyrotechnique) pour effrayer les autres personnages (Fig. 2–3).[14]

13 Sans remonter aux grands spectacles de la Renaissance italienne, il suffit de renvoyer, à Paris, aux exploits de l'*Adventure de Tancrède*, ballet dansé dans la grande salle du Louvre en 1619, aménagée par Tommaso Francini, ancien élève de Bernardo Buontalenti, devenu ingénieur des eaux du roi France. Pour le ballet de 1619, il s'associe à l'artificier Thomas Morel. Cf. Prunières 1982, 155–57; Longo 2003; Metlica 2020, 227–98, 232–33. Voir aussi Clarke 2011.
14 Voir aussi les gravures dans Guardenti 1990, vol. 2, 68, 77.



Figure 2. Claude Gillot, Scène de la comédie italienne: une pantomime, s.d, plume et encre noir au carbone, lavis de sanguine, 16.1 x 21.8 cm, Paris, Musée du Louvre. Image publiable dans une publication numérique à vocation scientifique.

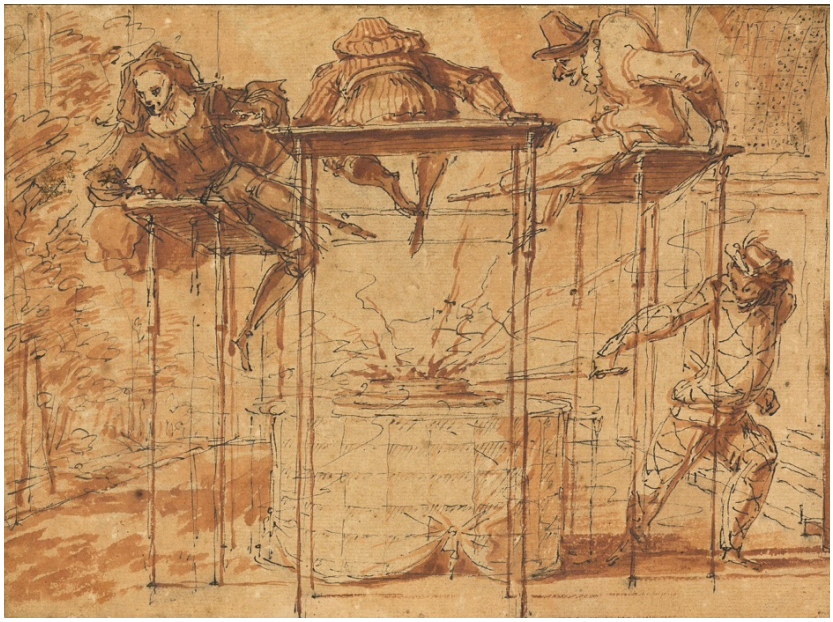


Figure 3. Claude Gillot, *Harlequin Espirit Follet: The Comedian's Repast*, stylo et encre noire et rouge, brosse et lavis rouge sur papier brun, 15.7 x 21.2 cm, The Art Institute of Chicago, CC0 Public Domain Designation

Carlo Veronese réitèrera l'exploit de ces effets durant les années 1740 (Sparacello 2023, 175–86). L'Opéra en fait un élément essentiel de ses représentations et la Comédie-Française ne s'en prive pas. Amédée-François Frezier (1747, 438) confirme en 1747 comme "depuis long-tems on eût introduit dans les salles d'Opéra & de Comédie, quelques Artifices pour représenter la foudre, les éclairs, des incendies de peu de durée, ou des bruits d'escopeterie".

Cet usage des feux, quoiqu'utilisés à l'intérieur d'une salle, se limitait néanmoins à servir la narration, les exigences mimétiques et le bruitage, avec pour but de provoquer un effet de surprise. Si l'émerveillement est recherché, le feu n'est pas traité comme un spectacle en soi, ni comme une pièce indépendante.

C'est avec l'expérience de Biancolelli et Romagnesi qu'on assiste à la naissance d'une forme d'autonomie du feu d'artifice, en tant que spectacle à part entière qui échappe aux exigences de célébration d'occasions exceptionnelles et qui ne se définit plus comme subsidiaire aux effets de la représentation. Il se propose comme un spectacle qui fonde sa complétude esthétique à l'intérieur de son propre fonctionnement, constitué de sons, lumières, rythmes, temps. C'est en cela que le passage de l'extérieur à l'intérieur d'une salle, permet au spectacle pyrotechnique de s'acheminer vers des solutions inédites quasiment inexplorées à ce jour. Mais comment advient-il?

Le spectacle de Biancolelli et Romagnesi reste exceptionnel en cette fin de décennie. Plus aucun feu ne semble avoir été tiré depuis. Il faudra attendre la contribution d'artificiers spécialisés, porteurs d'une vision artistique et d'innovations techniques nécessaires à rendre plus agile la réalisation de ces feux, pour transformer l'intuition des comédiens en véritables spectacles autonomes. Les feux ne seront pas moins éphémères, mais réplicables, rentables, rémunérateurs et intégrés dans une logique de sérialité de l'exploitation.

2. *Les frères Ruggieri*

L'attente dura une quinzaine d'année. C'est à partir de 1743 que les frères Pietro, Gaetano et Petronio Ruggieri, tout juste arrivés à Paris, consolident et développent l'intuition des Italiens.[15] Natifs de Bologne, leur premier feu fut tiré

15 Un travail complet sur les frères Ruggieri reste à faire. Voir Di Lorenzo 1990, 78; Bracco et Lebovici 1988.

à la Comédie-Italienne le 15 juillet 1743 en présence du roi (De Luca 2011, 278; *MdF*, juillet 1743, 1628). Le canevas *Arlequin et Scapin magiciens par hasard* préparait le spectacle pyrotechnique:

> La Piéce est terminée par un morceau d'Artifice des plus ingénieux, placé dans le fond du Théatre, composé de Soleils, de Lunes, d'Etoiles, d'un Globe de Fusées croisées, de Chute d'eau, de Croix de Malte, & de tout ce qu'on peut présenter aux yeux des Spectateurs de plus merveilleux & de plus singulier en ce genre, sans compter l'exécution qui est parfaite, & géneralement applaudie. Les sieurs *Ruggieri*, Freres, Italiens, natifs de la Ville de Bulogne, Eleves du fameux *Longi*, qui a eté le premier Inventeur de toutes sortes de Feux d'Artifices, sont les Auteurs de celui dont on vient de parler (*MdF*, juillet 1743, 1628).

Le spectacle s'avéra magnifique et fut suivi par d'autres morceaux les jours suivants. Les registres signalent sept feux, rien que pour le mois de juillet (Th. OC. 25, f. 75). Le 24 août 1743, un nouveau feu est tiré après la reprise de l'*Amant Prothée* de Romagnesi:

> en differens morceaux ingénieusement composés & en plus grand nombre, que les premiers qu'ils ont déja donnés. Ces divers morceaux sont géneralement applaudis par de nombreuses assemblées. La Sale avoit été illuminée extraordinairement dans tout son pourtour par des Plaques garnies de bougies, placées à chaque montant, qui fait la séparation des premieres, des secondes & des troisiémes Loges, ce qui rendoit ce Spectacle très-brillant (*MdF*, août 1743, 1836).

Le *Mercure* s'attarde sur deux éléments nouveaux. D'un côté, il souligne que le spectacle pyrotechnique est composé de différentes parties, en plus grand nombre que les précédents, ce qui suggère que le dispositif présente une structure modulaire susceptible de varier à volonté. De l'autre, l'illumination de la salle. Il ne s'agit plus d'une illumination préparée sur le fond du théâtre, comme celle qui devait apparaître d'emblée aux yeux des spectateurs au lever du rideau de 1729. C'est la partie réservée au public qui est ici pleinement investie. Pour ce faire, trois hommes avaient aidé Deslandes, le machiniste du théâtre, à préparer l'illumination la veille (Th. OC. 25, f. 89).[16] Les Italiens continuent à reproduire tous les codes des spectacles de lumières d'extérieur: leur salle devient ici la place qui se prépare au feu, véritable centre focal du spectacle. De plus, le feu

16 Le 14 juillet, 4 hommes avaient été payés "eu égard aux travaux artificiels" (Th. OC. 25, f. 63).

proposé ne semble pas être lié à la pièce qui le précède. C'est dire la volonté de concevoir un spectacle en dehors du divertissement d'attache: un pas supplémentaire vers son autonomie.
Le 21 septembre suivant, Madame de Graffigny se rend à la Comédie-Italienne et, après avoir salué le nouveau feu d'artifice à la suite de la pièce à canevas *Le Combat magique*, nous informe, dans une lettre à Devaux du 22 septembre 1743, que l'artificier Ruggieri "le varie tous les huit jours":

> Il y a deux vols admirable des machines sans fin et des feux d'artiffices admirable. Jamais on n'en a vu de pareil. C'est un Italien qui leur fait beaucoup gagner depuis trois mois avec ces feux qui se donnent a toute les fin de piece. Il le varie tous les huit jours (De Graffigny, vol. 4, 1996, 386 [lettre 593]).[17]

Le recours des feux d'artifice devient alors massif[18] et à partir du 8 août 1743 la mention de "feux" ou "petits feux" à fin des spectacles s'affiche régulièrement dans les registres de la troupe.[19] Un nouvel item apparaît dans les dépenses de la Comédie au titre de "mois des artificiers", pour une somme à la hauteur de 450 livres.[20] Le succès est tel que le spectacle de feu est promptement proposé à la cour. Le 5 octobre 1743, le *Combat magique* est terminé à Fontainebleau par un divertissement et un feu d'artifice (*MdF*, oct. 1743, 2309), tandis que le 26, un nouveau feu parachève *Arlequin enfant, statue et perroquet*, très apprécié par la reine, le dauphin et toute la cour (Ibid.).

Mais c'est précisément entre 1745 et 1750 que le parcours d'autonomisation du spectacle pyrique semble s'accomplir en se détachant entièrement des divertissements pour devenir des pièces avec un espace, un temps et un titre. Des feux intitulés: *L'Atlas*, *La Pyramide*, *L'Arc en Ciel*... sont à l'affiche. J'ai pu indexer 25 feux de ce type (De Luca 2011), régulièrement repris: *La Perspective* (16 avril 1747), *La Terrasse* (25 août1748) et *Le Palais de fées* (27 avril 1749) par exemple, sont tirés une douzaine de fois en trois mois. Ils sont accompagnés par la musique et, parfois, par des danses et des chants, éventuellement sur des vaudevilles. Pour *Les Métamorphoses*, du premier janvier 1746:

---

17 Le *MdF* (sept. 1743, 2082) parle, pour cette même occasion, d'un "quatrième Feu d'Artifice nouveau", avec différents morceaux, ingénieusement composés et très bien variés.
18 Après les sept de juillet, quatorze sont explosés le mois suivant (Th. OC. 25, f. 75 et f. 95).
19 Ibid.: f. 79 et notamment durant 1744.
20 Ibid.: f. 75, il s'agit sans doute de la somme destinée aux Ruggieri, nouveaux salariés.

On vit tomber, pendant l'éxécution de ce Feu, la premiére fois qu'il fut donné au Public, différens couplets, sur plusieurs airs de *Vaudevilles* connus, qui partoient de l'ouverture ovale du ceintre, au-dessus du parterre. Ces couplets étoient imprimés sur des petits quarrés de papier séparés; ils faisoient allusion aux Feux d'artifices en général, & avoient été composé par Messieurs *Panard* & *Gallet*, auxquels on eut l'obligation de cette idée ingénieuse (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, 600-01).

L'un de ces billets tomba dans les mains de Thomas-Simon Gueullette:

AIR *Du haut en bas, &c.*
Un petit feu,
Fait qu'un mauvais ouvrage passe;
Un petit feu,
Aux auteurs ne sert pas de peu;
Quand une piéce est à la glace
Pour l'aider, il est bon qu'on fasse
Un petit feu (Ibid.: 602).

Cette période de splendeur démarre de façon concomitante avec l'interdiction de jouer des parodies aux Italiens (1745–1751) (De Luca 2011, 35 et *passim*). Les feux des Ruggieri nourrissent alors les caisses de la troupe avec les ballets de Jean-Baptiste-François Dehesse et les nouveaux canevas magiques de Carlo Antonio Veronese.[21] La période semble se terminer avec la naturalisation de Pietro (Pierre) en 1749 et avec la nomination des Ruggieri comme artificiers de la Ville de Paris (1750) et du roi (1753) (Bracco et Lebovici 1988, 37). Seul un feu est tiré en 1755 à la Comédie-Italienne: *Feu d'artifice Chinois*, et un seul en 1756 (De Luca 2011, 366, 378).

La mode et le succès durant ce lustre sont confirmés aussi par la course, dans les théâtres rivaux, à l'appropriation de ces nouveautés. À la Comédie-Française, le *Mercure de France* (mars 1746, 164) enregistre que: "Le Dimanche 13 mars, on a donné [...] un feu d'artifice intitulé *le Deluge Universel* le rideau de fond du Théâtre représentoit ce funeste évenement". Les Français imitent les Italiens mais ils ne sont pas à leur niveau, du moins selon Madame de Graffigny dont les attentes sont bien différentes lorsqu'il s'agit du temple de Voltaire ou de la Comédie-Italienne. Après avoir raconté à Devaux que "Le feu ala si mal qu'on

21 Voir De Luca et Fabiano 2023. Jean-Auguste Julien, dit Desboulmiers (1769, vol. 5, 138), rappelle comment les feux "ramenèrent en foule pendant plusieurs années, au Théâtre Italien, le Public qui commençait à l'abandonner, sans autres raison que son inconstance ordinaire".

ne lui trouva pas de melieur noms que 'le deluge universel'" (Graffigny 2002, vol. 7, 308, 312 [lettre du 20 mars 1746]), elle souligne, avec un peu de pathos, mais raisonnable: "Je verois prendre le feu a la sale avec joye, pourvu que j'en fusse dehors. Ce n'est pas une passade: c'est un artifficier a demeure, comme celui des baladins italiens" (Ibid.). Madame de Graffigny, avec l'ardeur du propos, révèle la présence d'un artificier permanent. Ce qui se confirme dans les registres du théâtre, où l'on trouve trois fois, à l'ouverture du livre R109 (1746–1747), un tel S.r "Carle artifficier" recevant trois sommes de 192, 258 et 150 livres.[22] Les Français arriveront même à embaucher les Ruggieri, au moins en 1753, pour des petits effets et un "petit feu de dessert" à la fin du repas d'une reprise du *Bourgeois Gentilhomme* (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, vol. 7, 521–22).

Mais dans les années 1750, les Ruggieri se projettent vers de nouvelles aventures, à Paris et à l'étranger, en terminant la période de majeure activité à la Comédie-Italienne, véritable berceau de leurs expérimentations. Frezier remarquait quatre ans après leur début:

> Quoique depuis long-tems on eût introduit dans les salles d'Opéra & de Comédie, quelques Artifices pour représenter la foudre, les éclairs, des incendies de peu de durée, ou des bruits d'escopeterie, on ne s'étoit pas avisé d'y donner des scenes de feu d'Artifices; ce n'est que depuis cinq ou six ans que les Comédiens Italiens ont ajoûté ce spectacle aux divertissemens de leur Théâtre dans Paris, sans craindre les accidens d'incendie, l'incommodité de la fumée & de l'odeur qui en exhale, qu'ils font dissiper par des ouvertures faites au toît (Frezier 1747, 438).

Le célèbre architecte et ingénieur du roi confirme la naissance d'un spectacle nouveau et autonome sur le plateau et dans le palimpseste des Italiens. Il attire également l'attention sur les aspects pratiques, et les contraintes, de la mise en place de ce type de spectacle.

3. *Les machines pyrotechniques et une esthétique par contrainte*

Au fond, de quoi s'agissait-il exactement? Quelles spécificités avaient ces spectacles pyrotechniques à l'intérieur de l'Hôtel de Bourgogne? Il faut dire que les sources à disposition sont très limitées. Les livrets commémoratifs utilisés lors

22 Consultable en ligne au sein du Projet des Registres de la Comédie-Française. Un artificier est déjà mentionné en 1745 pour une somme de 600 livres, cf. R 108 f. [3v] (consulté le 09/12/2024).

de grandes célébrations en extérieur sont absents, et il existe très peu de documents iconographiques.

Nous pouvons néanmoins avancer quelques réflexions qui nous confrontent directement à l'étude de l'éphémère et de ses traces. Tout d'abord, les frères Ruggieri pouvaient reprendre essentiellement le modèle des machines et des architectures d'extérieur et installer leurs fusées sur des structures en bois décorées par des transparents, représentant des sujets allégoriques, mythologiques ou exotiques. Nous pouvons le déduire des titres mêmes de certains feux comme *La Pyramide* (6 janvier 1746), *La Galerie Romaine* (23 janvier 1746), *Le Temple d'Apollon* (24 avril 1746) ou *Le Palais de fées* (27 avril 1749)[23]. Le marquis d'Argenson rend compte d'un feu intitulé *La Perspective*, composé, justement, d'une "perspective éclairé par des fusées".[24]

Mais il est plus fructueux de réfléchir à ces spectacles par le biais de leurs entraves. L'introduction des feux à l'intérieur d'un espace clos appelait en effet une certaine prudence et donc, un aménagement particulier de l'artifice, créant nécessairement une esthétique spécifique, définie par contraintes. Frezier souligne que les frères Ruggieri ne pouvaient:

> [...] mettre en œuvre dans un lieu fermé & couvert qu'une partie de leur art. Car, I°. Il est évident que quelque grande & haute que soit une salle, on ne peut y faire jouer des Artifices de fusées volantes, balons & autres qui s'élévent en l'air, qu'en les réduisant à de si petites imitations qu'ils perdent tout ce qu'ils ont de plus beau & de surprenant. Secondement, que sans incommoder & inquiéter les spectateurs, on ne peut employer les Artifices errans, comme sont les serpenteaux & les lardons qui vont où l'on ne s'attend pas. D'où il suit que par la nécessité du lieu on est réduit à ne faire usage que des Artifices fixes dans leur place, & tout au plus mobiles autour d'un centre (Frezier 1747, 438).

Des trois catégories de feux possibles en extérieur: 1) ceux qui explosent en l'air, 2) ceux qui sont fixes, disposés sur des structures en bois, et 3) ceux destinés à se mêler à l'eau, la possibilité était restreinte à la deuxième. L'ensemble reposait donc sur un dispositif limité, conditionné par l'espace et par la proximité avec le public. Mais attention, fixe n'était pas synonyme d'homogène ou mono-tone, ni d'immobile d'ailleurs. La contrainte impliquait juste

23 Cf. De Luca 2011, *sub voce*; Dietz Brenner, 1961.

24 Marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms. 3448–455), publié par Henri Lagrave (1966, 682).

[...] qu'on ne peut donner à ces spectacles d'autres variétés, que celles des couleurs de feu qui ne sont pas considérables, & des transformations alternatives de différentes figures de feu de peu d'étendue, qui se succédent, soit par des rotations horisontales, verticales, ou inclinées, soit par des interstices de figures variées, par leurs arrangemens ou par leurs contours; tels sont les soleils, girandoles, piramides, berceaux, fontaines en jets ou en cascades, roues, globes, croissans, polygones en pointes d'étoiles, &c (Ibid.: 438–39).

L'esthétique des feux se fondait sur le principe pivot de la variation. Celle-ci était assurée par la variété des couleurs,[25] mais surtout par la succession de différentes figures de feu de peu d'étendue. Ces transformations se basaient, d'une part, sur les rotations des axes géométriques du dispositif (horizontal, vertical, incliné), ou, d'autre part, sur des intervalles de figures variées, sur leurs dispositions et sur leurs contours, comme pour les soleils, girandoles, etc. Or, pour rendre possible cette succession de feux, les frères Ruggieri avaient inventé une mèche qui se révéla une innovation technique révolutionnaire, et le secret de leur succès: "La difficulté qu'ils ont trouvé le secret de surmonter, consiste à faire communiquer le feu d'une chose mobile à une fixe, au moyen de quoi ils peuvent le faire porter successivement & à tems à toutes les parties de leur Artifice, pour lui faire former des jeux & produire des effets, qui auroient paru impossibles avant cette découverte" (Perrinet d'Orval 1745, 153). Grâce à cette mèche, le feu pouvait se porter à plusieurs pièces simultanément, et il pouvait surtout, chose impensable auparavant, se communiquer d'une pièce fixe à une pièce mobile sans solution de continuité, sans intervention humaine et sans temps mort. Perrinet d'Orval, témoin oculaire des exploits des Ruggieri, dans son *Essai sur les feux d'artifice*, décrit, le premier, la machine utilisée par les Bolonais dans leur début en juillet 1743 (Ibid.: 153–80). Il l'illustre aussi à l'aide de plusieurs planches et en approfondie le fonctionnement dans la nouvelle édition de son essai en 1750 (Perrinet d'Orval 1750, 154–84) (Fig. 4). Frezier y revient en 1747 et le nouveau *Manuel de l'artificier*, publié par Jombert en 1757[26] reprend le sujet en se basant, cette fois-ci, sur le secret révélé par les Ruggieri (Anonyme 1757, 113–14 et suivantes). La machine se développait essentiellement sur un axe de fer sur lequel différents modules étaient montés (soleils ou girandoles), mobiles et fixes, en alternance. La machine se terminait

25 La couleur est introduite d'une manière importante et efficace au XVIII[e] siècle, en mélangeant dans la composition pyrotechnique des poudres métalliques ou des sels de métaux. Voir Dirickx 2008, 35–38.

26 Sorte d'abrégé des traités de Perrinet d'Orval et de Frezier.

par une étoile formée par six barres avec des jets de feu attachés au but de chacune des barres. "Une étoupille couchée dans une rainure sur chacune des barres, qui communique d'un bout à la gorge des jets, & de l'autre à une étoupille circulaire qui entoure le moyeu au pied des barres, leur communique à tous le feu en même temps" (Ibid.: 117). La communication était rendue possible d'un module à l'autre en approchant tout simplement "deux étoupilles l'une de l'autre, assez près, sans cependant qu'elles se touchent, pour que l'une ne puisse brûler sans donner feu à l'autre" (Ibid.: 114). D'un soleil tournant à un soleil fixe, le feu pouvait être conduit à plusieurs pièces qui composaient différents effets de lumière.

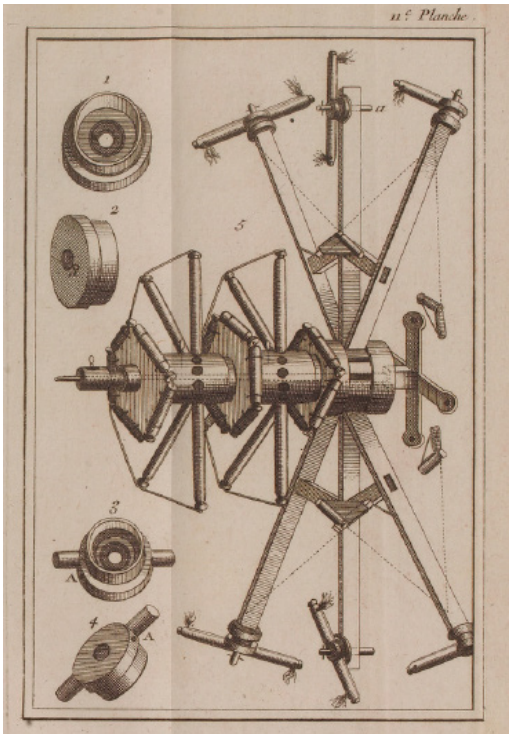


Figure 4. Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice*, 1750, 11e planche

"Le Spectacle que cette Machine sert à donner – précise encore Perrinet d'Orval – est susceptible de plusieurs changemens. Les Sieurs Ruggieri donnent quelquefois six Soleils tournans en place des Girandoles qui forment l'Exagone" (Perrinet d'Orval 1750, 177). On découvre ainsi une machine modulable qui servait de base pour d'autres compositions. Tout en gardant les mêmes principes, elle pouvait donner lieu à d'innombrables figurations et évolutions. Perrinet d'Orval témoigne des spectacles du *Berceau du Palais Royal* et des *Eaux* donnés par les

Ruggieri aux Italiens[27]. Le premier, qui évoque le spectacle pyrique intitulé *Le Berceau*, proposé le 26 décembre 1745 à la Comédie-Italienne, entendait reproduire le lieu de repos typique du jardin français du grand siècle. Il était composé d'un treillage sur lequel était attaché un ensemble de bouts de lances. Les lances prenaient feu en même temps, accompagnées par des soleils tournants, renfermés eux-mêmes dans le treillage, ce qui donnait l'impression que ce dernier était tout en feu. Le spectacle des eaux se composait de la même manière, mais avec, en plus, des nappes de feu qui formaient des cascades au milieu, des jets et fontaines de feu sur les côtés qui imitaient les jets des eaux. Une machine conique (image 3 dans la fig. 5 ci-dessous), composée d'une spirale mobile de lame de fer blanc, garnie de petites lances plus ou moins inclinées, complétait le dispositif. Une girandole formait la base de la machine et une sorte de sphère tournante (ou une couronne de lances) était positionnée à l'extrémité opposée. "La Girandole, en prenant feu, le porte aux lances de la spirale & de la couronne, par une Etoupille qui communique à toutes" (Perrinet d'Orval 1750, 183).

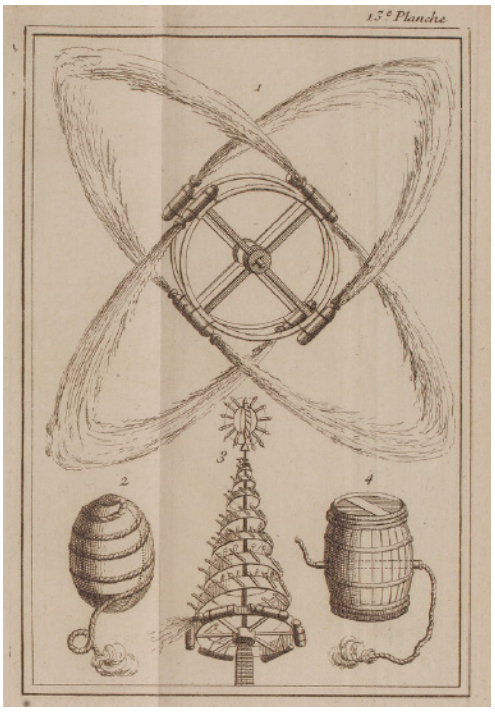


Figure 5. Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice*, 1750, 13e planche

27 Juste mentionnés dans l'essai de 1745, ils sont bien plus développés en 1750, p. 181–83.

Perrinet d'Orval illustre enfin le feu guilloché qui était aussi une invention des Ruggieri: "Il se fait en plaçant sur le même axe, deux roües garnies chacune de quatre Jets, qui doivent tout huit prendre feu en même tems; ceux d'une roüe sont disposés pour la faire tourner à droite, & ceux de l'autres en sens contraire, ce qui fait, que leurs feux se croisent & forment le guilloché" (Ibid.) (image 1 dans la fig. 5 ci-dessus). Un feu d'artifice intitulé *Le Guilloché* fut tiré pour la premier fois le 19 novembre 1747 (Th. OC. 29, f. 191v; De Luca 2011, 316).

De ces descriptions nous pouvons déduire un autre fonctionnement capital des spectacles des Ruggieri, à savoir que ces artificiers, avec leurs machines, arrivaient à modéliser plastiquement le feu afin qu'il dessine lui-même les formes d'un objet évoqué. Perrinet d'Orval parle en effet de "la *représentation en feu* du Berçeau du Palais Royal" (Perrinet d'Orval 1750, 181, je souligne), dont le "dessin" n'est créé que par les lances et les soleils tournants collées au treillage. Il parle également, pour le second spectacle, de l'"*imitation en feu* des Jets d'eau" (Ibid.: 180, je souligne).[28] Ces eaux n'étaient produites que par le feu, avec un résultat qui devait être époustouflant pour les spectateurs, séduits par la superposition sublime d'éléments naturels contraires. L'image confiée traditionnellement aux transparents peints ne semble donc plus être nécessaire ni indispensable. Le feu d'artifice atteint ici son sommet et son autonomie plastique et iconographique, si ce n'est narrative. De véritables tableaux animés, lumineux et sonores, se présentent aux yeux du public, au même moment où les Ruggieri passent de simples magiciens de la poudre pyrique au statut d'artistes.

Mais ce n'est pas tout. La machine ainsi utilisée et variée *ad libitum* permettait une agilité méconnue dans le spectacle pyrotechnique. Non seulement par sa structure modulable et par les matériaux utilisés (on parle de barres de fer sur lesquelles sont montés les modules pour le feu), mais aussi et surtout, parce que la communication du feu ne nécessitait pas la présence de nombreux artificiers comme c'était le cas dans les machines d'extérieur (au risque et péril de ces artificiers d'ailleurs). Tandis que ces derniers devaient se cacher derrière (ou à l'intérieur même) de l'architecture éphémère pour amorcer tout type de fusée et garantir la succession des feux, avec les innovations des Ruggieri, il suffisait d'allumer une mèche pour démarrer la machine et faire évoluer les flammes. À l'artificier-artiste incombait juste de concevoir en amont le parcours et les variations souhaitées: axiales, figuratives, lumineuses, sonores.

28 Titre de l'article XX, *Autre Espéce d'Etoile; Berçeau de feu; Imitation en feu des Jets d'eau [...]*.

Même le problème de la fumée, qui dans un endroit fermé et couvert, "empêcheroit d'en voir l'effet, & incommoderoit beaucoup les Spectateurs" (Perrinet d'Orval 1750, 183), allait trouver sa solution. Tout d'abord, l'Hôtel de Bourgogne possédait plusieurs ouvertures dans le plafond dont une sur le plateau. Si Frezier parle (1747, 438), comme on l'a vu, d'"ouvertures faites au toît", Perrinet d'Orval (1750, 183–84) précise qu'"On ouvre à la Comédie Italienne la partie du Platfonds qui est au-dessus du feu, la fumée monte dans le ceintre, & sort par plusieurs fenêtres; elle ne paroît pas plus, que si on le tiroit sous une grande cheminée. [...]". On peut imaginer qu'il s'agisse du fond du plateau, où le feu semble toujours être placé selon les sources consultées, pour des raisons spectaculaires et de bon sens: d'une part, la toile de fond permettait de cacher la machine et de la révéler le moment venu pour garantir le meilleur effet de surprise. D'autre part, un juste éloignement du public était nécessaire pour les raisons ci-dessus indiquées. Les images de l'Hôtel de Bourgogne que nous possédons, quoiqu'elles se réfèrent aux travaux de restauration de la salle en 1762, confirmeraient l'ouverture du plafond du fond du plateau et la présence des fenêtres dans les combles (Fig. 6).

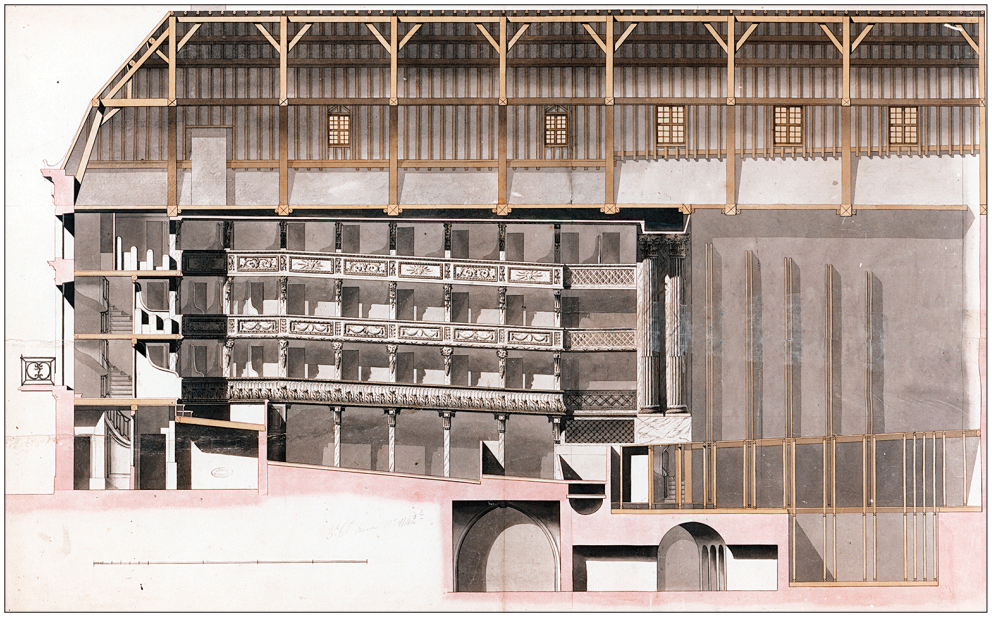


Figure 6. Plan longitudinal de l'Hôtel de Bourgogne, Paris, Archives nationales, Cartes et plans, N III Seine 1142.2[29]

29 Le document a été retrouvé et publié par John Golder (2009).

De surcroit, durant les années 1750, les Ruggieri achètent, selon les frères Parfaict, le secret d'une nouvelle composition pyrique d'un artificier qui avait longtemps exercé en Chine. Cette nouvelle composition donnait plus d'éclat à l'artifice, était moins sujette à la fumée et s'éteignait promptement pour limiter le danger. Elle fut utilisée avec grand succès pour le *Feu d'artifice Chinois*, tiré le 6 mars 1755, après *Camille esprit follet*[30]. Les frères Parfaict se réfèrent-ils ici au missionnaire Pierre Nicolas Le Chéron d'Incarville (1706–1757) qui avait envoyé un mémoire sur les feux d'artifices à l'Académie Royale des Sciences dans les années 1750?[31] Il est vrai qu'une nouvelle technique est déjà employée au collège Louis-Le-Grand de Paris le mois d'octobre de l'année précédente:

> Ce feu de la composition de MM. Rugieri, étoit magnifique, & ne ressembloit en rien aux feux ordinaires que l'on voit en France, ni même à ceux d'Italie, qui sont beaucoup supérieurs aux nôtres. C'est une espece particuliere d'artifice dont le P. d'Incarville, célébre Missionnaire Jésuite, a donné depuis peu la méthode dans un mémoire envoyé de Pekin. Ces feux ont cela de particulier, qu'ils ne brûlent ni la paille, ni le bois, ni la toile; de sorte qu'on ne fait point de difficulté de les exécuter sur le théatre des Jésuites, malgré les décorations qui sont dessus & la toile qui couvre la cour (*MdF*, oct. 1754, 188–89).

Qu'en était le résultat?

> Les soleils sont d'un éclat plus vif que ceux de nos Artificiers d'Europe, leurs rayons ont plus de largeur & des couleurs plus belles. Quand on représente des arbres, ils ont un effet singulier; on y voit distinctement les branches, les feuilles et les fleurs. Les étincelles qui tombent, ressemblent à des boules de feu, & on les voit rouler à terre comme des fruits. Cet effet merveilleux, mais ordinaire dans les feux Chinois, avoit déterminé les Artificiers à dresser au fond du théatre trois grandes arcades de la hauteur & de la largeur des décorations, toutes trois chargées d'artifice. Dès qu'on y eut mis le feu, on vit avec étonnement des arbres enflâmés sortir de terre, s'élever en peu d'instant jusqu'à la toile & former trois berceaux magnifiques. Ce fut par-là que finit le feu d'artifice. Tout le monde en fut d'autant plus satisfait, que ces sortes de feux sont encore très-rares (Ibid.).

30 Comme il est souligné dans Parfaict et Gaudin d'Abguerbe (1767, 521–22), ce feu n'avait rien en commun avec celui homonyme de 1747. Ce dernier empruntait son nom du tableau qu'il présentait tandis qu'en 1755 il s'agissait clairement d'une composition chinoise.

31 "Manière de faire les fleurs dans les feux d'artifice chinois", publié à titre posthume par l'Académie Royale des Sciences, Mémoires de Mathématiques et de Physiques (1763, vol. 4, 1763, 66).

La limitation des fumées et du risque d'incendie avait permis aux Ruggieri d'amplifier exponentiellement la magie de leurs créations: les étincelles tombant des arbres en boules de feu, roulaient à terre comme des fruits.

Si les innovations techniques venant d'Orient favorisent l'imaginaire des Ruggieri, la description de ce feu confirme et synthétise, plus globalement, les résultats recherchés aux Italiens durant une décennie, et par la suite exportés au collège. Ici, la cour, avec sa toile de couverture, prenait, de fait, la configuration d'une salle fermée. Les architectures qui composaient les arcades sur le fond du plateau se combinaient avec les machines du feu façonné en forme d'arbre, pour créer trois immenses berceaux: des tableaux mouvants enflammés, sans risque d'incendie.

Les Ruggieri continueront à collaborer avec le collège et avec d'autres lieux de spectacle à partir notamment de ces années 1750,[32] et ce, jusqu'à la création de leur propre salle de jeux pyrotechniques, en 1765, aux Porcherons de Paris. Cela représente un autre chapitre de l'histoire des feux d'artifices et de la famille Ruggieri, dont l'héritage s'étend jusqu'à aujourd'hui. À ce chapitre, je me consacrerai dans de prochains travaux.[33] Finissons ici avec quelques considérations de fond sur l'éphémère des artifices et son évolution dans les mains de ces artistes du feu.

Le passage de l'extérieur à l'intérieur d'une salle, détourne et déplace l'art pyrotechnique de son contexte exceptionnel d'hommage festif. N'étant plus associé à un événement de célébration particulier, sa composante allégorique n'est plus nécessaire, ni le récit étroitement lié à l'hommage associé, prévu dans le montage des machines du feu et confié notamment aux images des transparents. La perte de l'allégorie signifie aussi l'exclusion de la connotation politique attribuée aux feux, valeur référentielle, étroitement liée aux *apparati* de propagande et d'exaltation du pouvoir royal. Le livret/programme d'accompagnement, avec des images explicatives, perd de son utilité.

Conçus pour une salle de théâtre fermée, les feux des Ruggieri dans le Paris du XVIII[e] siècle deviennent de véritables spectacles autonomes qui se fondent sur leurs spécificités intrinsèques et leur esthétique propre, façonnée par ses contraintes. Biancolelli et Romagnesi avaient eu la prémonition des potentialités des artifices, mais ce sont les trois frères Ruggieri qui opèrent un réel chan-

32 Dans la rubrique *Concerts et comédies à Fontainebleau* du *Mercure de France* de décembre 1752 (à la page 182), nous retrouvons le compte rendu d'une reprise de *Bérénice* de Racine, jouée avec *Le Rendez-vous* de Fagan, et suivie par des feux d'artifices exceptionnels.
33 Mais voir déja Cazzato 2022.

gement de paradigme avec leurs innovations technologiques et leur approche artistique. Ils transforment les effets lumineux et sonores du feu en dispositifs animés par des machines mobiles, agiles, élaborées, fluides et rythmées. Ces machines n'ont plus la lourdeur des édifices d'extérieurs. Elles ne requièrent plus des temps de construction conséquents et ne nécessitent plus la présence de nombreux artificiers. Elles arrivent, au contraire, à partir d'un simple jeu de formes standardisées (soleils, girandoles, jets, ...), à modéliser le feu pour qu'il compose lui-même des formes. Le feu, en se faisant mimétique devient ainsi éminemment théâtral. L'éphémère de célébration, qui était propre à cet art (et qui l'est encore, somme toute, dans sa matrice de fête populaire notamment), devient un éphémère théâtral. Il garde les artifices de l'effroi mélangé au plaisir, mais, en éliminant l'allégorie et le récit, va à l'essentiel du sensible: la stupeur et l'émerveillement.

Le passage à l'intérieur d'une salle transforme également le principe de gratuité des spectacles éphémères administrés par la ville ou la cour au profit des citoyens et des sujets du roi, en intégrant la pyrotechnie dans la logique économique du circuit commercial des théâtres parisiens. Ici, le feu devient un spectacle-divertissement sérial à l'usage d'un public payant, avant de se diffuser dans d'autres contextes comme le collège, et avant de revenir à la cour. Il se fait ainsi reproduisible, nécessairement rentable, et donc rémunérateur. Mais cette reproductibilité ne le rend pas moins éphémère. La composition de ces spectacles, voire sa vocation intrinsèque, ne laisse aucune trace de l'expérience esthétique, puisqu'elle est fondée sur l'impact visuel et sonore, c'est à dire, exclusivement sensible, du dispositif. Les tableaux produits par ces machines se consument avec le feu lui-même, tout comme le son qui fait intégralement partie de l'expérience. Cette absence de traces compromet la pérennisation de ces spectacles, comme une peinture à la toile décolorée, ou une œuvre d'art qui dure le temps où on la contemple. Ne reste que le squelette d'une machine ou des descriptions laconiques et tardives: le récit d'une expérience fugace qui s'estompe au même moment où le feu s'éteint.

Bibliographie

Académie Royale des Sciences. 1763. *Mémoires de Mathématiques et de Physiques*, vol. 4. Paris, Imprimerie Royale. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34812 (consulté le 09/12/2024).

Anonyme. 1757. *Manuel de l'artificier. Seconde édition, revue, corrigée & augumentée.* Paris: Jombert.

Bracco, Patrick et Lebovici, Elisabeth. 1988. *Ruggieri, 250 ans de feux d'artifices*. Paris: Denoël.

Cazzato, Elisa. 2022. "Gli italiani di Parigi: artisti, pirotecnici e cavallerizzi al servizio delle scene teatrali di fine Settecento". Dans *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*, sous la direction de Iskrena Yordanova, José Camões, 283-306. Verlag, Hollitzer. "Cadernos de Queluz".

Clarke, Jan. 2011. "L'Éclairage". Dans *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, sous la direction de Pierre Pasquier et Anne Surgers, 136-38. Paris: Armand Colin.

D'Argenson, Marquis de. 1966. *Notices sur les œuvres de théâtre*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, sous la direction de Henri Lagrave. vols. 42–43. Genève: Institut et Musée Voltaire.

De Luca, Emanuele. 2011. *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris*. Paris: IRPMF.

De Luca, Emanuele. 2012. "La Circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle". Dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010): approches comparées,* sous la direction de Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, 241-55. Paris: École Nationale de Chartes.

De Luca, Emanuele et Fabiano, Andrea. 2023. *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca et Andrea Fabiano. Paris: Sorbonne Université Presses.

Desboulmiers, Jean-Auguste Jullien (dit.). 1769. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*,5 voll. Paris, Lacombe.

Di Lorenzo, Claudio. 1990. *Il teatro del fuoco. Storie, vicende e arhitetture della pirotecnica*. Padova: Franco Muzzio Editore.

Dietz Brenner, Clarence. 1961. *The Théâtre Italien and its repertory, 1716-1793*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Dirickx, Stéphane. 2008. *Le ciel en bouquet. L'Histoire des feux d'artifice.* Strasbourg: Hirlé.

Frezier, Amédée-François. 1747. *Traité des feux d'artifice pour e spectacle. Nouvelle edition*. Paris, Nyon fils.

Gherardi, Évariste. 1700. *Le Théâtre Italien de Gherardi,* 6 voll. Paris: Cusson et Witte.

Golder, John 2009. "The Hôtel de Bourgogne in 1760: Some Previously Unpublished Drawings by Louis-Alexandre Girault." *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 32 no. 4: 455-91

https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2009.00222.x (consulté le 09/12/2024)

Graffigny, Madame de. 1996. *Correspondance de Mme de Graffigny*, vol. 4. Sous la direction de J. Alan Dainard, Marie Paule Ducretet et English Showalter, Oxford: The Voltaire Foundation.

Graffigny, Madame de. 2002. *Correspondace de Mme de Graffigny*, vol. 7. Sous la direction de J. Alan Dainard, Pierre Bouillaguet, Nicole Boursier. Oxford: The Voltaire Foundation.

Guardenti, Renzo. 1990. *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia,* 2 voll. Roma: Bulzoni.

Guyot, Sylvaine. 2022. "Cadrages, provenances, réceptions, usages: l'iconographie des feux d'artifice urbains au XVII[e] siècle ou le cas d'une histoire instable." *Littératures classiques* 107 no 1: 197-215.

Lafage, Gaëlle et De La Gorce, Jérôme. 2016. "Illuminations et feux d'artifice." Dans *Fêtes & divertissements à la cour*, sous la direction de Élisabeth Caude, Jérôme de La Gorce, Béatrix Saule, 347-61. Paris: Gallimard.

Ledoux-Prouzeau, Marguerite. 1997. "Les fêtes publiques à Paris à l'époque de la guerre de Succession d'Autriche, 1744-1749." Dans, *Paris, capitale des arts*

sous Louis XV: peinture, sculpture, architecture, fête, iconographie, sous la direction de dans Daniel Rabreau, 87-109. Bordeaux: W. Blake/Art & Arts.

Ledoux-Prouzeau, Marguerite. 2005. *Les fêtes parisiennes sous Louis XV. Décor et Rituel*. Thèse de doctorat non publiée, 3 voll.. Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Longo, Marina. 2003. "Tommaso Francini, ingegnere, 'Honorable homme' fiorentino alla corte di Francia (1598-1651)." *Teatro e Storia* 24 no. 17: 377-426.

Metlica, Alessandro. 2020. *Le seduzioni della pace. Giovanni Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna: il Mulino.

Orval, Perrinet de. 1745. *Essay sur les feux d'artifice pour le spectacle et la guerre*, Paris, Coustelier.

Orval, Perrinet de. 1750. *Traité des feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Paris, Wagner & Muller.

Parfaict, François, Parfaict, Claude et Gaudin d'Abguerbe, Quentin. 1767. *Dictionnaires des Théâtres de Paris*, 7 voll.. Paris: Rozet.

Peyre, Marie. 2022. "Théâtres d'artifices parisiens dans les années 1730: les architectures éphémères de Servandoni et des Dumesnil édifiées place de Grève pour le Bureau de la ville de Paris." Dans *Servandoni et son temps: architecture, peinture, spectacles,* sous la direction de Jérôme de la Gorce. Numéro spéciale du *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles* no. 22 https://journals.openedition.org/crcv/25594#bodyftn4, (consulté le 09/12/2024).

Povoledo, Elena. 1954-77. "Pirotecnica." Dans *Enciclopedia dello Spettacolo*, sous la direction de Silvio D'Amico, vol. 8, 179-82 [*sub voce*]. Roma, Le Maschere.

Prunières, Henry. 1982 (1914). *Le Ballet de la cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*. Paris: Éditions d'aujourd'hui.

Sparacello, Giovanna. 2023. "Les canevas de magie à la Comédie-Italienne: métamorphoses et autres mutations magiques de Veronese à Goldoni." Dans *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e^ siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca et Andrea Fabiano, 175-86. Paris: Sorbonne Université Presses.

Werrett, Simon. 2010. *Fireworks. Pyrotechnic Arts and Sciences in European History.* Chicago: Chicago University Press.

Manuscrits et sources anciennes

Registres de la Comédie-Italienne de Paris 1716-1791, Th. OC 10–74

Mercure de France (MdF):
Septembre 1725
Septembre 1729, 1re partie
Julliet 1743
Août 1743
Septembre 1743
Mars 1746
Décembre 1752. Rubrique *Concerts et comedies à Fontainebleau*

Emanuele De Luca est Maître de Conférences en Études Théâtrales à l'Université Côte d'Azur, membre du CTELA, chercheur associé de l'ELCI, Sorbonne Université, et du CMBV. Ses travaux portent sur l'histoire du théâtre en Europe, sur la transversalité des pratiques dans les théâtres parisiens et en province sous l'Ancien régime (*ThéPARis*), sur les théories du jeu d'acteur et la matérialité des pratiques scéniques (XVIe–XXIe siècles). Auteur de "*Un uomo di qualche talento*". *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772)*, du *Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)* et de l'édition de François Riccoboni, *L'Art du Théatre à Madame* ***, il a co-dirigé avec Barbara Nestola les numéros de la *Revue d'Histoire du Théâtre* (289, janvier-mars 2021) et de *Littératures classiques*. (113, 2024). Il a publié, avec Andrea Fabiano, *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, 2023. Il est dramaturge et conseilleur scientifique.

statuS Quaestionis
language text culture

Alessandra Mignatti
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Tra utopia e ricerca del consenso: fuochi e apparati effimeri di epoca napoleonica a Milano tra il 1801 e il 1803

Abstract

Public celebrations under Napoleon were political operations of propaganda and diplomacy, aimed to represent power and assert new values. In Milan, public festival also expressed a utopian vision of the city, with ephemeral structures that foreshadowed a new urban layout and a new society. Through critical analysis of archival sources and by examining and comparing different festive events from 1801 and 1803, including fascinating firework displays, this paper explores the vision behind these projects and how they evolved over the years, highlighting their utopian energy. The focus lies on the audience perceptions, along with the symbolism of the celebration. The aim is to understand the performative event in full – not only the desire to create consensus but also its aim to build a new identity. This analysis will allow reflection on the dichotomy between the ephemeral vs. the permanent and the historian's responsibility to perpetuate the latter through time.

1. *Introduzione*

Nel gioco del bambino la disposizione di giochi e oggetti introduce il 'facciamo che io ero', una diversa percezione del tempo, quello del *ludus*. Gli allestimenti effimeri, nella città o in un ambiente chiuso, modificano lo spazio, rendendolo 'altro' e innescando una diversa percezione del tempo.[1] È il tempo della festa, una magica e onirica sospensione del quotidiano, dove affiorano gli archetipi e una società ne viene rigenerata. Fondamentali per l'identità di uomini e comu-

1 Secondo Maurizio Unali (2010) le relazioni tra pensiero architettonico ed effimero "sono all'origine, infatti, di un complesso repertorio di argomenti e di significative creatività di natura interdisciplinare, generative di multiformi mutazioni spaziali...".

nità, feste e rituali creano coesione sociale e furono utilizzati nel corso dei secoli come strumento di potere che rendeva percepibile la grandezza del sovrano, politico e religioso. A Milano, dopo gli Sforza la città non ebbe più una vera corte e gli apparati per feste di stato erano tanto più importanti poiché rendevano presente un'assenza, quella del sovrano. L'arrivo di Napoleone nel 1796 trasformò la città in una capitale e accese molti artisti di entusiasmo ideologico. Le feste della prima Cisalpina (1796 – 1799) furono fortemente improntate a quelle della Rivoluzione francese ed evidenziarono la trasformazione di valori e ideali. In questa fase i responsabili degli apparati effimeri furono artisti che avevano operato anche con il passato regime, quali l'architetto Giuseppe Piermarini e lo scenografo Paolo Landriani, che pur si avvalsero della collaborazione di Andrea Appiani, pittore, e dell'architetto Luigi Canonica. Dopo Marengo, nell'800, la responsabilità artistica passò a chi aveva aderito agli ideali della Rivoluzione. Se la committenza per feste e spettacoli restò di stato, la proposta creativa ebbe un impulso più ideale: celebrando Napoleone, si celebrava un nuovo ordine sociale. Furono anni di grande utopia progettuale, con apparati che prefiguravano un nuovo assetto urbano e una nuova società.[2]

In questa sede ci soffermeremo su alcuni eventi festivi del 1801 del 1803, analizzando particolari omessi o sottovalutati da studi precedenti, come una grande macchina per fuochi del 1801, quintessenza dell'effimero. Potremo valutare come l'aspirazione progettuale degli apparati non si limitasse alla sola sfera urbanistica e architettonica. Rifletteremo sul progetto 'registico' d'insieme e di come questo sia mutato negli anni, ponendo l'accento sull'intero spettro percettivo e simbolico per comprenderne la capacità performativa, il desiderio di

2 L'impronta di Napoleone fu pervasiva e finalizzata a marcare la diversità rispetto al regime precedente. 'Rappresentare' il cambiamento comportò una sorta di capillare teatralizzazione, oggetto della mostra *Napoleone all'Ambrosiana. Percorsi della rappresentazione*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 5 ottobre 2021– 4 maggio 2022): propaganda, burocrazia, retorica, feste, ma anche satira, moda, teatro, scenografia dei nuovi spazi urbani. Il catalogo *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations* a cura di Barbieri e Mignatti(2022), con i due saggi introduttivi, l'elenco dei materiali in mostra e un corredo iconografico è pubblicato in calce agli atti del convegno (Bianchi e Cascetta 2022). Un resoconto della mostra anche in Mignatti 2025. Cfr. inoltre Salvi 2015 e 2022; Mazzocca 2021; D'Amia 2021; Benzoni 2018, 2019, 2021 e 2023; Omes 2023; Tedeschi e Repishti 2011; De Francesco 2010; Pillepich 2001; Capra, Della Peruta e Mazzocca 2002; Mazzocca 2008 e 2021; Patetta 1978; Mezzanotte 1966; Storia di Milano 1959, vol.13.

creare consenso e di costruire una nuova identità. In ultima analisi, si propone una riconsiderazione della contrapposizione effimero *vs* permanente. Le fonti iconografiche e a stampa sono state interpretate considerando il loro intento propagandistico. Le fonti archivistiche, le corrispondenze fra le figure istituzionali e gli appaltatori, gli avvisi, i dettagli dei conti, hanno fatto luce sul reale 'peso' dell'effimero.

2. *Fra Parigi e Milano: gli artisti e i luoghi*

Dalle diverse fonti si comprende come queste feste siano frutto di un lavoro di squadra di artisti appassionati, quasi tutti legati all'Accademia di Brera, e interpreti di una concezione della magnificenza in chiave civile. Segnaliamo Giovanni Perego, scenografo, e il suo allievo Alessandro Sanquirico, nonché il giovane Canonica, che sostituì Piermarini nel ruolo di architetto di stato già nel 1797. Di formazione diversa Paolo Bargigli, architetto dalla forte impronta giacobina, molto attivo a Roma, rifugiato a Milano dopo la caduta della Repubblica romana.

Fra tutti gli artisti coinvolti, l'Appiani fu particolarmente rilevante nella diffusione del pensiero creativo d'oltralpe (Leone 2015). La cordialità che seppe guadagnarsi nel '96 con Napoleone lo introdusse nella cerchia degli artisti più stimati. Si era segnalato per un ritratto ad olio di Napoleone, realizzato nelle prime settimane dopo l'ingresso di Napoleone a Milano, delineato sulla scorta di un disegno dal vero fatto il giorno dopo il suo ingresso ('la seconda di Pentecoste'), durante un pranzo a Palazzo Reale. La piccola tavola servì probabilmente come studio per *Il generale Bonaparte e il Genio della Vittoria che incide le sue imprese alla battaglia del Ponte di Lodi*. Il successo fu tale che codificò la prima iconografia napoleonica anche in ambito francese.[3] La stima di Napoleone gli procurò l'incarico di eseguire ritratti per la famiglia Bonaparte, disegni per incisioni e medaglie celebrative o per testate di lettere.[4]

All'incarico di pittore ufficiale se ne affiancarono altri: Commissario Ordinatore Superiore, Commissario per le belle arti e Commissario agli spettacoli. Ruoli importanti che gli permisero di approfondire quanto accadeva oltralpe

3 Si pensi ad Antoine-Jean Gros, *Napoleone al ponte di Arcole*, 1796, olio su tela, 73×59 cm, Reggia di Versailles. Cfr. Leone 2015, 61–64; Mignatti 2022, 326–27.

4 Per le molteplici commesse cfr. Leone 2015, 62–66.

e di confrontarsi con Jacques-Louis David, eminente pittore, politico e organizzatore delle feste del regime. Appiani stesso si recò a Parigi (1801 e 1804) e a Lione come delegato per i Comizi che sancirono la nascita della Repubblica Italiana con la presidenza di Napoleone (1801–1802). A Parigi ottenne nuovi incarichi, poté riflettere sulla pittura storica e conoscere meglio il sistema festivo francese. A Milano lo troviamo coinvolto in vari eventi festivi fin dal 1796. Anche se non figura sempre come responsabile delle feste, sicuramente ne seguiva il progetto con un ruolo propositivo e di supervisione.

A Milano l'eco del sistema festivo parigino non si concretizzò solamente in architetture effimere progettate su modelli romani, ma anche nella scelta dei luoghi. Quelle della prima Repubblica Cisalpina si erano svolte in spazi urbani spesso di grande valenza simbolica, come Piazza Duomo, Piazza dei Mercanti o la cappella del Lazzaretto.[5] Al rientro dei francesi nell'800 Napoleone ordinò l'abbattimento della cittadella stellata intorno al castello. Si creò uno spazio vuoto fuori dalla città, per il quale fiorirono progetti architettonici dalla grande valenza ideale e utopica. Si realizzò anche il Campo di Marte, con chiaro riferimento a quello di Parigi.[6]

Lo spazio non costruito evoca la natura, in contrasto al sistema costruito della città, con le sue leggi e le strutture sociali. Nell'immaginario collettivo il deserto, la foresta, il mare, sono i luoghi dove sospendere convinzioni e condizionamenti, dove rigenerarsi.[7] Non si trattò solo di un'eco rousseauiano, ma di un archetipo iscritto nel nostro inconscio[8]. Realizzare feste in uno spazio simile, o nei Giardini di Porta Orientale, non fu solo funzionale ad accogliere una folla numerosa, era il luogo dove la comunità poteva ritrovarsi, abbandonare i vecchi costumi per rigenerarsi. Il simbolismo degli apparati effimeri e delle feste di cui tratteremo va letto alla luce di questa prospettiva di rigenerazione che il contesto sollecitava.

---

5 Salvi 2015, 148–56; Salvi 2022, 222–26; Mignatti 2022, 329–30; 2025.

6 Sulla simbologia dello spazio vuoto nel contesto rivoluzionario e, in particolare, del Campo di Marte cfr. Pettena 1979, 17–20.

7 Cfr. Le Goff 1983.

8 Per Rousseau lo stato di natura era l'unica condizione in cui l'uomo potesse vivere 'libero' ed 'eguale' agli altri esseri viventi. Teorizzava una forma di associazione, un *Contratto sociale*, che garantisse questi principi per ogni individuo, in cui la volontà generale potenziasse la libertà del singolo, vera natura dell'uomo. Sull'archetipo del 'non costruito' sono fondamentali le riflessioni di Carl Gustav Jung, così come della sua allieva Marie-Louise von Franz o di James Hillman.

3. *La festa del 10 fiorile anno IX (30 aprile 1801)*

Dopo Marengo la fama di Napoleone prese il volo e la battaglia divenne un mito. La rifondazione della Repubblica Cisalpina non ebbe gli accenti giacobini precedenti e a Milano si aprì un periodo di grande fervore creativo, con progetti di architettura permanente ed effimera ispirati al mito di Roma. Nel dicembre dell'800 l'architetto Giovanni Antolini presentò un progetto grandioso per l'area del castello liberatasi dopo la demolizione delle fortificazioni, uno dei più significativi del periodo napoleonico: un progetto urbano che ambiva a rendere concreti i valori ideali, democratici ed egualitari della rivoluzione.[9] Concepito come un antico foro, doveva essere delimitato da edifici civili e dal portico, dedicati alle funzioni pubbliche: quelle legate alla memoria, quelle economiche, civili, della cultura e dello svago. Alle spalle la nuova città, con case e laboratori per gli artigiani.

La festa del 30 aprile 1801, 010 fiorile anno IX, per celebrare la Pace di Lunéville fu l'occasione per la posa della prima pietra del foro Bonaparte.[10] Responsabile dei manufatti effimeri fu l'architetto Bargigli, coadiuvato da diverse maestranze. Incisioni e descrizioni fecero memoria della festa (Fig. 1). Al centro un tronco di colonna sul modello di quella Traiana, con fascia a spirale che rappresentava la discesa dell'Armata Francese dal Gran San Bernardo e gli eventi che precedettero Marengo. Sulla sommità una colossale statua della Pace conferiva alle imprese militari istoriate sulla colonna valori e significati positivi. Un anfiteatro per ospitare i notabili, ornato di corone di bronzo e trofei militari, circondava il monumento. Di fronte era un'ara circolare, un altare dedicato alla Patria, ai piedi della quale era la pietra per la cerimonia rituale della prima posa, nucleo primigenio dell'erigendo Foro. In realtà il progetto non aveva avuto ancora il *placet* di Napoleone e fu interrata solo un'urna con medaglie coniate per l'occasione.[11]

9 Cfr. Antolini 1801; 1806; Scotti Tosini 1989; D'Amia 2021, 161–73.

10 In *Raccolta* 1801 il programma della festa, la descrizione dei monumenti, i testi scritti per l'occasione: l'inno e il coro cantati al Foro Bonaparte, la cantata e l'ode al Teatro alla Scala. Salvi 2015, 148–56; Salvi 2022, 222-26; D'Amia 2021, 173–75.

11 La scelta di non interrare una lapide iscritta fu del Canonica (Scotti Tosini 2011, 14).



Figura 1. Benedetto Bordiga, su disegno di Giovanni Perego. *Pace Celebrata in Milano al Foro Bonaparte li 10 Fiorile Anno IX Repubblic.no [...]*, 1801, acquatinta, 40.8×58.5 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

A destra del Foro figurava una piramide a gradoni, monumento funebre dedicato ai caduti in battaglia, in particolare ai Generali Joubert, Championnet e Desaix. Strutturato sul modello classicheggiante tipico delle feste funebri del triennio giacobino, il monumento riprendeva la forma triangolare, importante simbolo rivoluzionario di matrice massonica, che indica l'elevarsi della mente umana. Elementi vegetali associati al lutto circondavano il monumento per rafforzare l'idea di un mondo altro rispetto a quello cittadino. Aperture nella parte inferiore alludevano a una cripta funeraria con le ceneri degli eroi. Non sappiamo se il monumento fu lo stesso, a firma Appiani, della cerimonia funebre in onore dei soldati francesi morti, tenutasi ai Giardini Pubblici nel febbraio precedente (29 piovoso anno IX, 18 febbraio 1801).[12] A sinistra era un tempio periptero a pianta circolare dedicato all'Immortalità. Struttura in voga in periodo neoclassico, presente in giardini, apparati per nozze e scenografie teatrali, assunse in questi anni una dimensione maggiore e un significato diverso. Qui

12 Si presume che Appiani si sia avvalso del contributo del Canonica.

furono i busti di generali francesi, primo fra tutti Napoleone, le nuove 'divinità' di una religiosità laica che sostituiva l'eternità celeste cristiana con l'immortalità del ricordo delle imprese.[13] L'importanza simbolica del monumento è attestata anche dall'incisione che ne fece Domenico Aspari, che colloca il tempio in primo piano rispetto agli altri effimeri e permette di apprezzare la dimensione che ebbero le statue sulla sommità, una Vittoria che incorona Napoleone (Fig. 2). Questo gruppo scultoreo e la statua della Pace sulla colonna dominavano in altezza tutti gli altri apparati, offrendo una sintesi visiva, immediata, del significato complessivo della festa. Il Tempio dell'Immortalità fu una struttura tipica anche negli anni a seguire, in scenografie teatrali (Fig. 3) e apparati, come nella celebre macchina per fuochi incendiata per celebrare il genetliaco di Napoleone nel 1806 (Fig. 4).[14]



Fig. 2. Domenico Aspari *Pace Celebrata al Foto Bonaparte Il Giorno 10 Fiorile Anno IX*, 1801, acquaforte, 19x25.1 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

13 Berthier, Massena, Brune, Moncey, Moreau, Macdonald, Murat.

14 "Descrizione della macchina incendiata in Milano lì 15 agosto 1806" (*Corriere milanese,* 18 agosto 1806, 66, 529–30). Cfr. Selvafolta 2003, 187–89.



Figura 3. Giovanni Perego, Interno di tempio con mausoleo [1809 – 1815]. Acquarello in seppia e inchiostro grigio-nero su carta, 45.5x61.3 cm. Milano, Biblioteca Teatrale Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.



Figura 4. Fratelli Bordiga, su inv. di Pietro Gilardoni, *Tempio dell'Immortalità. Macchina artificiale eretta, ed incendiata dagli Artificieri del Real Corpo d'Artiglieria in Milano alla Porta della riconoscenza la sera del 15 Agosto 1806 [...],* 1806, stampa, 54.8x55.1 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Gli apparati dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica sono la riproposizione di modelli dell'antica Roma, i cui valori si volevano in tal modo evocare e sollecitare: colonne, are, tholos, i templi peripteri a pianta circolare, archi di trionfo. A Milano si eressero diversi archi trionfali effimeri in epoca napoleonica e diverse porte urbiche furono concepite come tali (Fig. 5).[15] Questi modelli erano stati codificati nella Parigi della Rivoluzione ed esaltati da David come ideali per il nuovo ordine sociale.[16] Gli apparati proposti dal Bargigli per la festa del 10 fiorile a Milano ricordano le strutture effimere erette in piazza San Pietro per la Festa della Federazione della Repubblica Romana celebrata il 20 marzo del 1798.[17] Fa riflettere la capacità di quest'epoca di risemantizzare questi monumenti, veri e propri simboli, la cui immagine era nota al pubblico non solo romano, presenti nell'iconografia neoclassica degli anni che precedettero la Rivoluzione.[18]

15 Solo l'attuale Arco della Pace è la traduzione in struttura permanente dell'effimero progettato dal Cagnola per l'entrata a Milano, il 12 febbraio 1806, degli sposi Eugenio di Beauharnais, viceré d'Italia, e Augusta di Baviera. La costruzione iniziò nel 1807, si interruppe con la caduta del Regno d'Italia nel 1814 e venne inaugurato nel 1838.

16 "Tutti gli apparati scenografici delle grandi feste si fondano sulla riproposizione di modelli romani: [...] codificati a Parigi, costruiti come plastici in legno ed esposti a Roma e nelle accademie tedesche fin dal 1791 da Antonio Chigi, architetto scultore, e indicati da David nel famoso *Rapporto alla Convenzione rivoluzionaria* (1793) come simboli rispondenti ai nuovi ideali politici e sociali." (Patetta 1978b, 22). Sul mito di Roma cfr. anche Parisi Presicce et al. 2021.

17 Gli effimeri di Bargigli eretti a Roma si possono apprezzare nel quadro di Felice Giani, *Altare patrio a piazza San Pietro per la Festa della Federazione*, 1798, olio su tavola, 38×53 cm, Museo di Roma (ultimo accesso: 29/12/2024).

18 Si pensi alla vasta circolazione delle incisioni di Piranesi.



Figura 5. Alessandro Sanquirico, su inv.di Luigi Canonica, *Ingresso di Napoleone e Giuseppina da Porta Ticinese, 8 maggio 1805*, 1805 ca., incisione allo stato lineare, 35.4×47.5 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Le incisioni celebrative della festa del 10 fiorile non presentano alberi della libertà, alberi della cuccagna da assaltare. La fruizione della festa fu disciplinata, non partecipata: la presenza di tribune per i notabili ce lo attesta. Finita era l'epoca dello "spettacolo del popolo riunito", che, secondo Robespierre, "è il più bello degli spettacoli" (Patetta 1978b, 22). La scelta registica di Bargigli fu decisamente paratattica, sembra ricordare le *mansiones* di epoca medievale. La cerimonia si strutturò infatti in momenti diversi, scanditi da musiche appropriate ai differenti luoghi deputati che il corteo dei notabili raggiungeva via via. Accolto dalle salve d'artiglieria il corteo si dispose nell'anfiteatro e le truppe a semicerchio. Dopo il discorso all'altare della patria, il corteo si spostò per la posa della prima pietra, sorretta da giovani in abiti romani. Al termine della cerimonia si avviò poi verso il monumento sepolcrale al suono di una marcia funebre in omaggio ai morti in battaglia: in loro onore i fanciulli del 'Battaglione della speranza' ornarono di ghirlande il monumento, simboli entrambi di continuità fra la vita e la morte. Attraversato il grande spiazzo,

fu poi il momento del Tempio dell'Immortalità, ornato dagli stessi fanciulli con corone di alloro. Seguirono inni, odi, cori, sinfonie. Quando il corteo fece ritorno all'anfiteatro, fu il momento delle truppe. Fanteria e cavalleria resero e ricevettero onori, conferendo l'immagine di uno Stato forte e compatto (Fig. 6).



Figura 6. Anonimo, *Celebrazione della Pace di Luneville e posa della prima pietra del Foro Bonaparte,* 1801, tempera e pittura su carta, 61×96 cm. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Le incisioni mostrano il pubblico disposto ad anfiteatro, per nulla coinvolto nel cerimoniale, ma solo spettatore. Secondo Pettena (1979, 18), la folla spettatrice "diventa elemento dell'architettura o architettura stessa dello spazio vuoto".[19] Un'architettura effimera anch'essa, ma indispensabile per definire lo spazio sacro della festa e interlocutore fondamentale per gli officianti. Analogamente va considerato il movimento del corteo e delle truppe: elementi effimeri mobili che qualificarono e ridisegnarono lo spazio vuoto nei vari rituali.

19 Pettena riprende Mercier (1798) che descriveva in termini teatrali i costumi parigini all'epoca della rivoluzione.

Altri particolari effimeri vanno però ricostruiti dalle tracce iconografiche e dai documenti d'archivio. In primo luogo, il tessuto sonoro: colpi d'artiglieria, il suono ritmico e squillante delle bande musicali, quello più soave delle due orchestre presenti, lo scalpitio degli zoccoli dei cavalli, grida e battimani si alternarono ai brani musicali suonati e cantati. Non mancarono orazioni e versi poetici. Anche l'olfatto fu sollecitato, e non solo dalla presenza di vasto pubblico e cavalli. L'incisione riporta chiaramente il fumo che si levava da 'profumiere' e tripodi, dalla combustione di legni e fragranze odorosi. All'imbrunire, uno spettacolo pirotecnico. Un tripudio di elementi che sollecitavano una ipersensibilizzazione delle percezioni, agivano in modo sinestetico producendo un rilevante effetto performativo, in grado di rafforzare la coesione e l'identità sociale.

Si celebrava la pace, frutto della vittoria di Marengo, si edificava la memoria dei nuovi eroi, delineando così una nuova storia, proseguimento ideale delle glorie e dei valori dell'antica Roma. Tutto ciò costituiva il fondamento ideale su cui costruire la nuova città e la nuova società: si celebrava la nuova municipalità, il nuovo assetto politico, ma soprattutto si esaltava la figura di Napoleone. Non mancarono le lodi del *Corriere milanese* (1801, 302), che descrisse l'evento come un momento in cui "Tutte le belle arti concorsero ad abbellire questa festa".[20]

4. *Fuochi per la festa del 18 brumale, anzi... del 5 frimale*

"La festa del 18 brumale debb'essere più brillante di quel che credeasi": così si annunciavano le celebrazioni per l'anniversario del colpo di stato del 9 novembre 1799 che aveva consacrato Napoleone a Primo Console (Ibid: 729). L'avviso esaltava la pace e il benessere che ne erano seguiti.[21] Questa festa del 1801, per alcuni aspetti 'mancata', si distingue per il programma pirotecnico: "Si prepara una gran coccagna, e vuolsi anche una fontana di vino, non che un gran fuoco artifiziale; ma ciò che più piace alle anime sensibili, è che in tal giorno il governo farà distribuire ai poveri del pane e del riso per la somma di lir 8m." (Ibid.). Il Cancelliere arcivescovile avvisò che la distribuzione era affidata ai parroci, precisando che

20 Si lodarono le sculture di Rusca, Manfredini e Ribossi, le musiche di Minoja e Pollini, i versi di Petracchi, Fugazza, Bernasconi e del Monti.

21 "Avviso" del 16 Brumale Anno X Repubblicano (7 novembre 1801), a firma Pancaldi. In Archivio di Stato di Milano (ASMi) *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

l'atto era segno "dei tratti di munificenza" del governo, che vi aveva destinato ben ottomila lire.[22] L'accenno alla virtù regia della munificenza ha il sapore di antico regime, così come le "fontane di vino" sembrano in continuità con le feste barocche. Il programma ufficiale della festa seguiva un copione consolidato: colpi di cannone la sera del 17 e la mattina del 18 per annunciare la festa.[23] Corteo delle autorità fino al Foro Bonaparte, scortato da truppe in formazione da parata. Le autorità avrebbero preso posto sotto una tenda militare, fiancheggiata da due orchestre, disposte su due ordini. Per gli altri notabili erano approntati due palchi. Il disegno di seguito (Fig. 7) fa memoria degli apparati pensati per l'occasione. Non è firmato, ma ha grosse affinità con l'autografo di Perego conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana.[24]



Figura 7. Giovanni Perego (attr.), *Macchine erette nel Foro di Bonaparte per la Festa del dì 18 Brumaio anno X*, 1801, china e acquerello su carta, 23.5x33.5 cm. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

22 "Avviso" del 6 novembre 1801 (15 Brumale Anno X Repubblicano), a firma C. Gambarara, Decano della Metropolitana Cancelliere Arcivescovile. L'avviso consultato è in *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

23 Copia del "Programma" della festa del 18 brumaio, datato 16 Brumale Anno X (7novembre 1801) a firma Pancaldi." In *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

24 Il disegno dell'Ambrosiana reca una data pressoché illeggibile, che taluni leggono come '1808'. In realtà a quella data l'area del castello era diversa. L'immagine è, inoltre, speculare al disegno conservato in Palazzo Morando a Milano. (ultimo accesso: 29/12/2024).

Al centro di un giardino pensile spicca una grande statua della Pace, mentre due colonne si ergono nei fuochi dell'ellisse immaginaria dello spazio dedicato. Gli elementi più caratterizzanti sono però gli alti alberi della cuccagna ai margini del giardino pensile. Un colpo di cannone avrebbe dato il segnale per abbattere gli steccati e dar luogo all'assalto. Rispetto alla festa precedente si eressero pochi e semplici apparati simbolici, senza insistere su contenuti retorici, ponendo al centro il divertimento del popolo.

Giove Pluvio, però, sovvertì i piani. Il 18 brumale, il 9 novembre, il *Corriere milanese* (1801, 738) avvertì che la festa prevista veniva differita per le forti piogge che cadevano da giorni.

> Non vi sarà la fontana di vino, siccome si era detto, ma solo la cuccagna, con orchestre, giardino pensile, statua della pace, colonne rostrali, padiglione militare sotto di cui le statue della repubblica francese e cisalpina, e le autorità costituite. Alla sera vi sarà illuminazione delle macchine e del castello a fiaccole non che il fuoco d'artifizio. Oggi frattanto venne distribuito l'annunciata somma di pane e di riso ai poveri, e il cannone ci ricordò coi frequenti interrotti suoi colpi la memoranda giornata salvatrice della Francia e insieme rigeneratrice della Cisalpina.

Confermati erano anche il ballo in maschera a pagamento alla Scala, dopo l'opera, e quello gratuito alla Canobbiana. Il maltempo, però, fu inclemente: i corsi d'acqua strariparono, trascinarono con sé alberi e case, ponti, animali, raccolto e quanto trovarono sul loro percorso. Fu pertanto impossibile dar luogo alla festa con l'assalto agli alberi della cuccagna. Sarà per questo fallimento che i disegni realizzati per immortalare l'occasione rimasero tali. Entrambi sembrano infatti essere disegni preparatori per incisioni celebrative, a memoria dell'evento festivo.

Non tutto però andò perduto: Il 5 frimale (26 novembre), il *Corriere milanese* (1801, 783) avvertì: "Non essendosi trovato conveniente di dar la coccagna che dovea aver luogo il 18 brumale, non si darà questa sera che il fuoco d'artifizio, giacché lo promette il sereno succeduto alle piogge che desolarono le nostre contrade." Anche le disposizioni del governo chiarirono che non si era reputato opportuno fare la cuccagna. I tempi erano decisamente cambiati, non solo quello atmosferico: i comizi di Lione erano imminenti e un nuovo ordine politico più moderato era alle porte. Non mancarono i fuochi artificiali, vero e proprio manifesto di propaganda, il vero cardine della festa del 18 brumaio, cui la cuccagna doveva fare da corollario ludico. La partecipazione alla festa fu pertanto disciplinata.

Una grandiosa macchina pirotecnica, costruita "per ordine del Comitato di Governo" fu fatta brillare all'imbrunire.[25] L'incarico era stato affidato a Giuseppe Mellina, che vantava un curriculum di tutto rispetto: "artefice privilegiato di S.M.I.R.A. bombardiere, e fochista al servizio della R.C.A. in Ferrara" (Mellina [1789], frontespizio). Fuochista della casa d'Austria, nonché al servizio del Papa, lo si trova ingaggiato per macchine pirotecniche grandiose anche a Roma.

Quanto di più effimero dei fuochi artificiali? Eppure, sono in grado di generare emozioni diverse e contraddittorie, paura, meraviglia, incanto. Un fascino che si consuma nell'arco di minuti. Effimeri, sì. Eppure, le note spesa dettagliate e descrittive dell'artificiere Mellina ci consentono di ricostruirne potenza e varietà di fuoco, complessità, dimensioni e soggetto della macchina pirotecnica che occupava la facciata e i torrioni.

Le dimensioni erano enormi, proporzionate alle dimensioni del castello e funzionali alla vista da lontano. Su ogni torre era stata apposta una struttura larga circa undici metri e alta circa dieci, con fuochi colorati: "Colonnette, e Guglie Tornanti con Fontanoni di grosso calibro, e Candele Romane [...] (*Nota delle* spese, p.n.n.). La struttura sul fronte, larga circa ventiquattro metri e alta circa diciotto, rappresentava una lussureggiante "Isola del libero Commercio" con alberi e fiori, difesa da scogli e da un mare solcato da bastimenti. In lontananza un tempio a colonne dedicato al Commercio (Ibid.). Il gioco pirotecnico si articolava in vedute successive:

> Per la prima veduta composta di due giochi a doppio movimento verticale opposto [...] Per la seconda veduta composta di due Figure triangolari guarnita di altri 14. movimenti [...] Per la terza veduta composta di due quadri lunghi, con le due iscrizioni PACE. da un lato, e PERPETUA. da l'altro lato rinchiusa in un Pentagono di fuoco falisterante, ed a lato di questi altri 4. pezzi di figura quadrilatere a guisa di mosaico [...] Per la quarta veduta rapresentante due alberi chinesi guarniti, 12. altri movimenti [...] Per la quinta veduta rapresentante un arabesco con Rosetoni tornanti luminato a diversi colori, e guarniti di altri Gieti di Fuocho a faville di B.ª 24. l'uno di lunghezza [...] Per la sesta veduta rappresentante due rose a giliose guarnite di altre 12. Rosette tornanti colorite [...] Per la settima veduta rappresentante due Ornati inluminati a diversi colori guarniti di altri 24. movimenti di altezza B.ª 24., e 12. larghezza con le due iscrizioni LETIZIA RICONOSCEN-

25 "Nota delle spese fatte da Giuseppe Mellina pubblico artificiere per la costruzione della Macchina di fuochi artificiali [...]." In *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

ZA. [...] Per l'ottava veduta rappresentante, in B.ª 36, un fuoco a spagliera composto di Fontanoni, soli tornanti con candele Romane [...] (*Nota delle spese*, p.n.n.).

Chiaro e 'lampante' il messaggio politico. Anche per gli analfabeti, l'immagine del giardino lussureggiante con il tempio del commercio e le navi sullo sfondo parlava chiaro. L'opera era stata affidata allo scenografo Sanquirico. Le iscrizioni esplicitavano il messaggio. Il nuovo assetto politico della Repubblica avrebbe portato benessere, una pace duratura, la felicità del popolo che esprimeva riconoscenza al suo fautore. Colori e dimensioni mettevano in risalto la grandiosità del progetto politico, con elementi di fuoco che raggiungevano più di quattordici metri, alcuni più di ventuno. Le iscrizioni "Pace" e "Perpetua" erano racchiuse in un pentagono di "fuoco falisterante", o falistrante, fuochi di particolare luminosità, ottenuti da una mistura con limatura di ferro o acciaio. [26] Tutta una sapienza pirica al servizio di un progetto politico. A corredo delle vedute centrali altri fuochi di grande potenza: "Per le tre sfugite di raggi sulli due Torioni, e nel mezzo composte di N. 900. raggi di diversi calibri [...] Per la Batteria Finale composta di 400. granate [...] Per la medesima N.4 Vasi O [?] gieta fuochi composti di N. 800. Serpentini, e lumi [...] Numero 28. detti più piccioli composti di N. 400 Soli d'aria, e lumi [...]" (*Nota delle spese*, p.n.n.).

"Fuochi d'aria" erano stati esplosi in apertura, prima che si incendiasse la grande macchina pirotecnica: "N.15. raggi di 24. linee di calibro con guarniture diverse [...] N. 45. detti di 18. linee di diametro, guarnizioni diverse [...] N. 78. Granate da mortaio [...] N. 24. Palle da gloria luminate [...]" (Ibid.). Una simile macchina richiese maestranze, materiali e competenze specifiche per un ammontare di 7533 lire, poco meno di quanto fu riservato alla distribuzione di pane e riso. Il costo della macchina fu comunque maggiore, se consideriamo che il Mellina era stato anche fornito di "polvere, e sal Nitro dalla Finanza". [27] Così riporta un "Elenco" con i costi di tutti gli artisti e artigiani, Mellina compreso, che concorsero all'allestimento generale e alle decorazioni, per un totale di 17395 lire. [28]

---

26 Cfr. De Luca in questo volume; Werrett 2010; Lotz [1940]; Di Maio e Jona 1930 (1891). Per l'interpretazione della terminologia specifica cfr. Alberti 1749; Calà Ossorio 1819; Pacini 1845; Carbone 1863.

27 "Elenco delle Liste [...] per le decorazioni della Festa del giorno 18. Brumale al Foro Bonaparte." [1801]. In *Spettacoli Pubblici Parte Antica. 1/3.* Non si specifica il costo di polvere e salnitro.

28 Ibid. Un disegno del Fondo Canonica reca la pianta di un palco progettato per la festa. Cfr. Tedeschi e Repishti 2011, 111–12.

Un esborso notevole per pochi minuti e senza la possibilità di un utilizzo successivo, come si verificava per gli apparati effimeri in materiali meno deperibili. Il fascino dei fuochi unisce meraviglia e paura. Luci, colori, immagini, il frastuono delle detonazioni nelle svariate sfumature, l'odore acre della polvere pirica e della combustione, tutto contribuisce a far vibrare e 'volare', naso in aria, in un mondo dove la luce accende l'immaginario. L'effetto è breve, ma lo stupore e il senso di sollievo che ne scaturisce permangono a lungo. Nei ricordi le immagini restano, come l'esperienza vissuta, una esperienza di comunità.

5. *Apparati per la festa del 26 giugno 1803*

Nonostante la posa della prima pietra il progetto per Foro Bonaparte non fu realizzato perché troppo oneroso. La zona del castello però continuò ad essere il palcoscenico ideale per le grandiose rappresentazioni del potere, con altri apparati. Ci riferiamo soprattutto al "Circo eretto nel Foro Bonaparte per la Festa del dì 26 Giugno 1803", su disegno di Appiani, esempio di come una struttura effimera prefiguri architetture permanenti, come prima ricordato per gli archi (Fig. 8). Appiani fu supportato per l'occasione da Bargigli, secondo quanto riportato dalle *Carte Reina* (Leone 2015, 90).[29] Il progetto ebbe successo e pochi anni dopo se ne realizzò una versione in pietra ad opera di Canonica, inaugurata nel 1807 come Anfiteatro di Milano.[30] A Parigi Appiani aveva avuto modo di vedere piazze allestite come circhi. Maturò così, probabilmente, l'idea di questa struttura effimera nel luogo dove doveva sorgere la nuova Milano.

29 Documenti raccolti dall'avvocato Francesco Reina, sodale di Appiani, per comporre una monografia sul pittore e conservati, a partire dalla c. 122, nella Cartella "Appiani Andrea" del Fondo Custodi della BnF, Ms. It. 1546. Trascrizione di Francesco Leone (2015).

30 Oggi Arena Civica Gianni Brera.



Figura 8. Alessandro Sanquirico, su inv. di Andrea Appiani, *Veduta del Circo eretto nel Foro Bonaparte per la Festa del dì 26 Giugno 1803. An.° II*, 1803, acquatinta, 35.2×47.8 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Già nel gennaio del 1802, dopo i Comizi di Lione, ebbe fra i vari incarichi quello di Direttore delle feste nazionali. Il ruolo sembrerebbe inusuale per un pittore, ma l'esperienza di scenografo degli anni giovanili lo resero edotto alla regia degli spazi e di come luci, colori, strutture, profumi, fossero determinanti per creare un'atmosfera sensibile, che sollecitasse l'emotività.

Secondo le *Carte Reina* Appiani realizzò il circo già nel 1802 in collaborazione con Bargigli. Una struttura in legno definita "una meraviglia de'tempi mod.ni fatta in un baleno" da una squadra di abili "legnajuoli", Rocca, Valentini, Mezzanotte e Grassi, coadiuvati dal pittore Sanquirico.[31] Non ab-

31 *Carte Reina*, c. 177v. In Leone 2015, 90 e 236.

biamo rintracciato documenti o pagamenti a proposito, né il suo utilizzo per quell'anno: sembra pertanto più probabile la data del 1803, nel primo anniversario della Repubblica italiana. La festa celebrava il fondatore della Repubblica, Napoleone. Appiani, però, riuscì a rendere partecipe l'intero popolo milanese.

Nel pomeriggio si aprirono i cancelli dei Giardini Pubblici dove era stato realizzato un bosco sacro (Fig. 9).[32] All'ombra dei tigli ben potati erano statue, are e monumenti vari. Quello della Repubblica Italiana aveva un basamento con finto bassorilievo che rappresentava i vari dipartimenti, in "guisa" di fanciulle che danzavano in armonia. Dall'obelisco partiva il vero e proprio bosco sacro. Si celebrava, infatti, la memoria di uomini illustri per la patria. Sotto i tigli di sinistra are fumiganti riportavano i nomi di morti per la causa repubblicana, a destra quelle di artisti e di poeti.[33] Appiani concepì il disegno per l'incisione proprio con un grande obelisco in primo piano, simbolo di immortalità. Nella parte centrale dell'incisione si intravede la statua stessa dell'Immortalità circondata da una musa e da Marte che consegnano i nomi degli uomini illustri. Sopra le singole are incensiere profumate sollecitavano anche l'olfatto. In fondo al viale una via trionfale, con scudi su cui erano dipinte le gesta di Napoleone, conduceva alla statua della Vittoria che scriveva a caratteri d'oro il nome di Napoleone su uno scudo cinto da un serpente, simbolo anch'esso di immortalità. Statue della Repubblica francese e italiana si abbracciano mentre quattro statue della Fama ne davano notizia ai quattro punti cardinali. [34]

---

32 *Descrizione della festa nazionale che si celebra in Milano Nel giorno 26 giugno 1803 anno II. R.I.*. Milano: Veladini [1803]. Per note critiche cfr. Mantovani 1987, vol.2, 128–32. Per approfondimenti Mazzotta 2001 e 2008; Bosi 2002; Selvafolta 2003; Boifava 2011; Pescarmona 2014–2015.

33 In *Inventario degli effimeri [...]*, 1803, (*Potenze Sovrane post 1535*, 140) i nomi dei personaggi: Lazzaro Spallanzani, Charles Antoine Desaix, Barthèlemy Catherine Joubert, Luigi Palcani, Pietro Verri, Eberhard, (Giovanni Battista?) Casali, Giovanni Fantuzzi, Lorenzo Mascheroni, Minotti, Jean Etienne Championnet, Giuseppe Parini.

34 Grazioso Rusca e Angelo Pizzi realizzarono le sculture allegoriche in legno e stucco.



Figura 9. Alessandro Sanquirico, su inv. di Andrea Appiani, *Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26. Giugno 1803. Anno II*, 1803, acquaforte, acquatinta, 34.6×46.9 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

La celebrazione delle anime gloriose e di Napoleone non si realizzava con una visione distaccata e lontana, come negli apparati del 1801, ma richiedeva la partecipazione diretta del pubblico, l'immersione dei partecipanti in un luogo 'altro': piacevole, profumato, dove passeggiare alla scoperta dei personaggi illustri, sostare e intrattenersi nella grotta realizzata per offrire frescura. Un'esperienza personale, immersiva, per dirla in termini attuali. In un luogo distaccato era lo spazio per giocolieri e saltimbanchi, per soddisfare e coinvolgere anche i palati meno raffinati, "acciocché tutte le classi del popolo, e tutte le età ritrovino passatempo adatto al loro genio, e perché non abbia mancare quel piacere, che nasce da una molteplice varietà." (*Descrizione*, 9).[35]

35 Elenco degli artisti, per un costo di L. 576, in "Specifica di pagamento fatta ai Girovaghi qui sotto descritti [...]." In *Potenze Sovrane post 1535*, 140.

Nel pomeriggio fu aperto il circo, un anfiteatro aperto da un lato per la fruizione dello spettacolo anche da case vicine o dalle alture (Fig. 8). In una simile struttura tutti potevano vedere ed essere visti, era più 'democratica'. La competizione in costume, la corsa delle bighe, accese indistintamente gli animi di tutti, come adesso succede con il palio. Una struttura effimera, dunque, e uno spettacolo che consentivano una partecipazione più diretta. Costruito "ad imitazione di quello di Caracalla, o del Massimo" *(Descrizione*, 10), il circo era lungo circa duecentoquaranta metri e largo circa trentasei, con finte mura all'antica. Il lato maggiore verso il castello offriva quattro ordini di gradoni rialzati per far accomodare il pubblico. Nonostante la 'democraticità' dell'evento, le differenze sociali restavano marcate da un ricco e centrale pulvinare destinato alle autorità, con alte colonne corinzie che sorreggevano una cornice ornata, sormontata da statue con emblemi. All'interno erano arazzi e altre statue nelle nove nicchie sul fondo. Su un lato minore del circo si ergeva una struttura bassa, come fortificata, con aperture ad arco: erano le 'carceri', i recinti per le bighe; al di sopra erano i 'tubicinatori', suonatori di antiche trombe in abiti romani, che davano il segnale di inizio della corsa. Sul lato opposto una porta trionfale, sopra la quale era una ricca orchestra.

Le quattro bighe in gara dovevano compiere cinque giri intorno alla spina centrale, alle estremità della quale erano le 'mete' ornate di corone in finto bronzo e costituite da tre coni, ciascuno sormontato da un uovo, anticamente usati come contagiri. Come nel Circo Massimo esse rappresentavano i Dioscuri, Castore e Polluce, amanti degli spettacoli equestri e delle arti ginniche.[36] Al centro della spina svettava la statua di Napoleone su una colonna istoriata da bassorilievi con la gloriosa discesa dal Gran San Bernardo, ad imitazione della Colonna Traiana. Altri elementi scultorei erano posti simmetricamente sulla spina. Dapprima due colonne, di altezza minore, con la statua della Repubblica Francese sull'una e quella della Repubblica Italiana sull'altra. A seguire, su piedistalli, una statua della Vittoria e una della Fama. Tripodi ornati di corone esalavano fumi profumati.[37]

---

36 Castore e Polluce sono rappresentati anche nel Circo Massimo da uova come contagiri. Secondo il mito greco Castore, Polluce e le sorelle Elena e Clitennestra nacquero da Leda dopo che Zeus si trasformò in un cigno per possederla: al momento del parto la madre diede alla luce quattro uova.

37 Per l'entità degli apparati cfr. "Inventario Delli Effimeri serviti per la Festa celebrata il giorno 26. Giugno 1803 [...]" e "Inventario Dell' infrascritti Legnami, e Monumenti [...]". In *Potenze Sovrane post 1535*, 140.

La foggia di bighe e aurighi, di colori diversi, era alla moda di Roma. L'anfiteatro, i decori e le colonne riportavano, per l'arco di quel *ludus*, nello spazio mitico dell'antica Roma con i suoi valori: se nel circo si esaltava soprattutto la *Virtus*, e nei Giardini la *Pietas*, erano comunque impliciti *Fides*, *Maiestas* e *Gravitas*. Un *ludus*, quello del circo, un'esperienza sensibile che accomunava tutti gli spettatori.

Altre occasioni di condivisione alla sera. Alla Scala e alla Canobbiana spettacoli e balli, ma anche ai Giardini ci fu festa. Per l'occasione furono illuminati da palloni tricolori. Nella zona del bosco sacro, invece, si preferì una luce più consona al raccoglimento, con palloni verdi. La statua dell'Immortalità, però, brillò di luce vivida. [38]

Ogni particolare fu studiato attentamente, persino le luci 'effimere' dei Giardini. Una macchina del consenso? Uno strumento oneroso di propaganda?[39] Di sicuro momento di condivisione di valori su cui costruire, o ritrovare, un'identità.

6. *Conclusione*

Le feste napoleoniche furono operazioni politiche di propaganda e di diplomazia, di affermazione di nuovi valori e rappresentazione del potere, ma risposero comunque anche alla necessità, tipica dell'uomo, di 'ri-conoscersi', fondare o ri-fondare un nuovo mondo attraverso rituali. La festa, effimera di per sé, si nutre di effimeri, manufatti, profumi, musica ecc. Tutta questa creatività ha un effetto a lungo termine? Se produce una sospensione del quotidiano ed è in grado di proiettarci nel tempo del mito, del sogno, nel mondo degli archetipi, di vivificare l'orizzonte simbolico, di far vivere bellezza, i suoi effetti vanno oltre al tempo in cui si consumano. Il bambino gioca per conoscere e appropriarsi del mondo, per conoscere se stesso, placare le paure, trovare energie. Non si chiede quanto durerà, continua a ripetere il gioco. Così gli adulti.

Le tracce che l'effimero lascia nel tempo in documenti, conti, fonti di vario genere, ci parlano di creatività, di utopie generative, del sogno e di

38 Le luci, tuttavia, diedero problemi: spente dal vento o da vandali che fecero cadere pece sugli abiti dei convenuti. Il buio che ne derivò causò difficoltà alle orchestre.

39 Il costo della festa ammontò a L. 87648, cui si sommarono L. 4069 per lo smontaggio e il riparo dei manufatti.

progetti di una nuova città, di un mondo diverso, di valori e di dimensione del mito, del ricordo, di uomini che sono in grado di emozionare ed emozionarsi. È dovere di noi studiosi riunire i fili del ricordo e far rivivere tutto ciò, almeno col racconto.

Fonti dell'Archivio di Stato di Milano (ASMi)

Spettacoli Pubblici Parte Antica. 1/3.
Potenze Sovrane post 1535, 140.

Bibliografia

Alberti, Giuseppe Antonio. 1749. *La pirotechnia o sia trattato dei fuochi d'artificio di Giuseppe Antonio Alberti bolognese*. Venezia: Gio. Battista Recurti.

Antolini, Giovanni Antonio.1801. *Piano economico-politico del Foro Bonaparte [...].* Milano: Agnelli.

Antolini, Giovanni Antonio. 1806. *Descrizione del Foro Bonaparte*. Parma: Co' tipi bodoniani.

Barbieri, Francesca e Mignatti, Alessandra. 2022. *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations,* catalogo della mostra. In *Napoleonic Milan. Laboratory of modernity and strategies of representation*, a cura di Angelo Bianchi e Annamaria Cascetta, 309–79. Pisa: ETS.

Barbieri, Francesca. 2022. "Napoleon at the Ambrosiana: an overview of the career of Gaspare Galliari." In *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti, 312–24. Pisa: ETS.

Benzoni, Riccardo. 2018. "Celebrazione del potere politico e ricerca del consenso: le feste napoleoniche." In *Il Dipartimento del Rubicone. I suoi archivi e il contesto storico,* a cura di Angelo Turchini, atti del convegno, 131–145. Cesena: Il Ponte Vecchio.

Benzoni, Riccardo. 2019. *San Napoleone. Un santo per l'impero*. Brescia: Morcelliana.

Benzoni, Riccardo. 2021. "La costruzione del mito di Napoleone a Milano e in Lombardia. L'apporto delle feste politiche (1802–1814)". *Archivio Storico Lombardo* 147, no. 26: 175–89.

Benzoni, Riccardo. 2023. "Le feste politiche tra musica e memoria. Il reclutamento degli artisti nelle pubbliche celebrazioni della Repubblica italiana e del

Regno d'Italia". *Rivista europea di studi napoleonici e dell'età delle restaurazioni* 4, no. 2: 145–63.

Bianchi, Angelo, e Cascetta, Annamaria. 2022. *Napoleonic Milan. Laboratory of modernity and strategies of representation*. Pisa: ETS.

Boifava, Barbara. 2011. "Andrea Appiani, Paolo Bargigli, Brentano de Grianty, Luigi Canonica. Festa della Fondazione della Repubblica, Foro Bonaparte e Giardini Pubblici, Milano. 26 giugno 1803." In *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilita pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, 112. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bosi, Stefano e Canella, Maria. 2002. "La trasformazione del volto urbano di Milano tra concorsi e utopie." In *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra a cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, 44-53. Milano: Skira.

Bosi, Stefano. 2002. "26 giugno 1803: Festa Nazionale della Repubblica Italiana." In *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra a cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, 54-61. Milano: Skira.

Buclon, Romain. 2013. "Du Foro Bonaparte de Milan au Quartier du roi de Rome de Paris. Continuités et divergences d'une utopie républicaine à une vision impériale." In *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 125, no. 2. https://doi.org/10.4000/mefrim.1488 (ultimo accesso: 17/10/2024).

Calà Ossorio, Marcello. 1819. *Istituzioni di pirotecnia per istruzione di coloro che vogliono apprendere a lavorare i Fochi d'Artifizio*. Napoli: Stamperia Reale.

Capra, Carlo, Della Peruta, Franco e Mazzocca, Fernando, a cura di. *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra. Milano: Skira.

Carbone, Gregorio. 1863. *Dizionario militare compilato e dedicato alla maestà di Vittorio Emanuele II re d'Italia da Gregorio Carbone colonnello d'artiglieria direttore della Biblioteca militare di Torino*. Torino: Vercellino.

Corriere milanese. 1801; 1803; 1806. Milano: Veladini.

D'Amia, Giovanna. 2021. *Architettura, monumenti e spazi urbani della città napoleonica*. Cinisello Balsamo: Silvana.

De Francesco, Antonino. 2010. *26 maggio 1805. Bonaparte incoronato in Duomo*. Roma, Bari: Laterza.

Descrizione della festa nazionale che si celebra in Milano Nel giorno 26 giugno 1803 anno II. R.I.. Milano: Veladini, [1803].

Di Maio, Fabrizio, Jona, Mario 1930 (1891). *Pirotecnia moderna*. Milano: Hoepli.

Le Goff, Jacques. 1983. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, a cura di Francesco Maiello, tradotto da Michele Sampaolo. Roma, Bari: Laterza.

Leone, Francesco. 2015. *Andrea Appiani, pittore di Napoleone: vita, opere, documenti (1754–1817)*. Milano: Skira.

Mantovani, Luigi. 1987. *Diario politico ecclesiastico*, a cura di Paola Zanoli, (5 voll.), vol. 1 e 2. Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea 1985–1994.

Mazzocca, Fernando. 2001. "Milano neoclassica." In *Milano neoclassica*, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti ed Enrico Colle, con la collaborazione di Eugenia Bianchi, 9–80. Milano: Longanesi.

Mazzocca, Fernando. 2008. "Arti, propaganda e promozione tra la Repubblica italiana e il Regno di Napoli." In *Due francesi a Napoli*, a cura di Rossana Cioffi, Renata De Lorenzo e Aldo Di Biasio, 91–100. Napoli: Giannini.

Mazzocca, Fernando. 2021. *Napoleone e Milano tra realtà e mito. L'immagine di Napoleone da liberatore a imperatore.* Milano: Skira.

Mellina, Giuseppe. [1789]. *Spiegazione del fuoco artificiale [...].* Roma: Salvioni.

Mercier, Luis Sebastien. 1862 (1798). *Paris pendant la Révolution (1789–1798)*. Paris: Poulet-Malassis.

Mezzanotte, Gianni. 1966. *Architettura neoclassica in Lombardia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Mignatti, Alessandra. 2022. "Napoleon at the Ambrosiana: action and representation." In *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti, 325–46.

Mignatti, Alessandra. 2025. "Tra Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana: l'esposizione Napoleone all'Ambrosiana. Percorsi della rappresentazione". In *Archivi e biblioteche. Dalla storia napoleonica al suo racconto,* atti del convegno. In corso di stampa.

Omes, Marco Emanuele. 2023. *La festa di Napoleone. Sovranità, legittimità e sacralità nell'Europa napoleonica, 1799–1815.* Roma: Viella.

Pacini, Vincenzo 1845. *Il dilettante di pirotecnia ovvero regole da tenersi per lavorare i fuochi di artifizio e colorati*. Firenze: Campolmi.

Parisi Presicce, Claudio et al. 2021. *Napoleone e il mito di Roma*, catalogo della mostra. Roma: Gangemi.

Patetta, Luciano. 1978a. *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, catalogo della mostra. Milano: Electa.

Patetta, Luciano. 1978b. "Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica". In *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, catalogo della mostra, 21–25. Milano: Electa.

Pescarmona, Daniele. 2015. "Paolo Bargigli e Andrea Appiani per un disegno di Alessandro Sanquirico, la *Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 Giugno 1803 An° 11*". In *Rassegna di studi e di notizie* 37: 79–87.

Pettena, Gianni. 1979. *Effimero urbano e città: le feste delle Parigi.* Venezia: Marsilio.

Pillepich, Alain 2001. *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*. Paris: Lettrage Distribution.

Raccolta di tutto ciò che si è stampato in occasione della gran festa del 10 fiorile anno 9. celebrata in Milano per la pace di Lunéville e per la collocazione della prima pietra nel Foro Bonaparte. 1801. Milano: Veladini.

Salvi, Greta. 2015. *Scenari di libertà. Teatro e teatralità a Milano durante il Triennio Cisalpino (1796–1799)*. Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore.

Salvi, Greta. 2022. "Public Festivals in Napoleon's Milan: mirror of the bourgeoisie and ways to create support." In *Napoleonic Milan. Laboratory of mo-*

dernity and strategies of representation, a cura di Angelo Bianchi e Annamaria Cascetta, 221–47. Pisa: ETS.

Scotti Tosini, Aurora. 1989. *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*. Milano: Franco Maria Ricci.

Scotti Tosini, Aurora. 2011. "La costruzione di una brillante carriera di funzionario tra Repubblica Cisalpina e Regno d'Italia." In *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilita pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, 3–23. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Selvafolta, Ornella. 2003. "Gli 'ornati dell'allegrezza': luoghi, apparati e ideologia delle feste nella Milano napoleonica." *Archivio Storico Lombardo* 9: 167-192.

Storia di Milano. 1959. *L'età napoleonica (1796-1814),* vol. 13. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano.

Tedeschi, Letizia e Repishti, Francesco. 2011. *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilita pubblica e privata*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Unali, Maurizio. 2010. *Architettura effimera XXI Secolo*. https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-effimera_(XXI-Secolo)/ (ultimo accesso: 29/12/2024).

Alessandra Mignatti, dottore di ricerca, abilitata da associato in Discipline dello spettacolo è stata docente a contratto di *Drammaturgia teatrale* (Università "Federico II", Napoli) e di *Storia delle Teoriche teatrali* (Università degli Studi di Bergamo); cultore della materia (Università Cattolica di Milano). Si interessa di scenografia teatrale e urbana, feste e cerimonie nella Milano dei secoli XVI-XVIII; fonti iconografiche per i performance studies; origini antropologiche delle maschere; teorie del teatro e della performance; teatro e educazione. Fra le pubblicazioni, le monografie *La maschera e il viaggio. Sull'origine dello Zanni* (2008); *Scenari della città. Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento* (2013). Ha curato mostre presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, redigendone i cataloghi: *Festa, rito e teatro nella 'gran città di Milano' nel Settecento*, Milano (2009–2010); *Virtù, scene, supplizi. Rappresentazioni della Giustizia nella Milano del '700*, Milano (2014–2015); *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of Representation*, Milano (2021–2022).

statuS Quaestionis
language text culture

Petra Zeller Dotlačilová
University of Basel

Witnesses of the Past: Costumes as Material Evidence of the Ephemeral Performance

Abstract

This article focuses on the theory and methodology of historical costume research, which starts with the garment in the archive and contains a comparative, collaborative, interdisciplinary and international approach. It includes the study of preserved eighteenth-century stage costumes in the Swedish Royal Armoury (*Livrustkammaren*), French costume designs, inventories, dance treatises from the period, experimental reconstruction and performance. Since the early Swedish theatre repertoire was based mainly on French plays and operas, and the costumes were heavily inspired by French design, this study can offer insights into the practice on French stages as well, from where little garments have been preserved. The study departing from costume's materiality can provide insights into the long-lost performances of the past. Some examples will show what we can learn about costumes' relation to the movement in the past, their relation to the lighting in the historic theatre, and the overall effect on the audience.

1. *Introduction*

It all starts as an anecdote. A conservator, a tailor, and a theatre scholar meet in the archive. They pick a big white box from the archive shelf, put it on the table, open the lid, and carefully remove the silk paper – a moment of suspense. A colourful object appears, somewhat cramped in the box, with sleeves tightly placed along the bodice. The silk fabric, bleached with time, still slightly shimmers in the light, and so does the silver-thread lace, despite it being blackened and looking pretty dirty. In one split second, several 'aha moments' occur, like: 'So this is how they cut the tunic!' and 'This is how it closed, across the body!'. Many more questions arise.

The encounter with a costume in an archive is an informative, frustrating and emotional event. We are physically so close to the performance and the body of the past. Sometimes, we can even observe the body's remains in the form of sweat and blood. And yet, we are so far from the past, and getting the answers to our questions seems almost impossible. However, the study of a material object itself can provide glimpses into the ephemerality of performance – not only does it contain information about its physical and aesthetic aspects, but it also inspires our imagination more concretely than text.

As the editor of this volume stated, "[i]n order to exist, [...] ephemerality needs materiality, since any creative process intersects with the material requirements that both artworks and performances need: materials, location, scripts, costumes, and even bodies". Therefore, the preserved objects and spaces are crucial to understanding these past events.

This article focuses specifically on the object of stage costume, which was and is a crucial actor in the performance. It creates the character through visual codes and symbolisms, shapes the actor's movements, and constitutes the aesthetic and dramaturgical framework of the whole performance. After summarizing the theoretical and methodological background for the study of costume and performance of the past, I present concrete examples of the encounters with the costumes, how we can 'talk' to them, and what they 'say' to us today.

2. *Ephemerality and Theatre Historiography*

Theatre and dance of the past are often considered "the most transient and ephemeral of all the arts".[1] In contemporary theatre studies, theatre is no longer reduced to the "synonym of drama" (Balme 2008, 1) (dramatic text), which was the primary study object of the discipline in its origins. The theatrical event is instead understood as a communicative encounter between performer and spectator (Sauter 2000), a complex process that includes various modes of performing (acting – declamation of text, speed and tone of voice, facial expression, gesture, blocking, movement; dancing, singing etc.), spatial and scenographical framing, lighting, the interaction between humans and objects

1 Polish dramaturge and theatre critic Władysław Zawistowski cited in Sajewska 2015. See also "A small history of ephemerality" in Schneider 2011, 94–96.

(costumes and props), the interaction between actors and audiences, not to speak about broader contexts of aesthetics and politics. A good half of the elements composing the theatrical event are thus immaterial, difficult to capture, and, consequently, ephemeral.

Before the invention of the video camera, these immaterial and fleeting aspects of theatrical performance could be captured by the imperfect act of translation into another media: the non-verbal language of acting, such as gesture and expression, but even speed and intonation of speech, could be translated into a text or drawing, filtered through the complex and imperfect mechanisms of memory. Even if specific notation systems were invented, such as Beauchamp-Feuillet notation for seventeenth and eighteenth-century dance, these only captured a few aspects of the complex body language, leaving many parts of the physical performance up for interpretation. It should also be stressed, however, that in our present times, even video recording is a translation into another media, which can never communicate the whole theatrical event and its effect, since each 'live' event is unique and co-created with the audience in one specific time and place.

The historiographical issues of approaching the theatrical events of the past have been amply described by theatre, dance, and performance scholars in the last decades, who devised various methodological strategies for studying them through archival material.[2] Finally, positioning herself against the narrative of ephemerality, Rebecca Schneider (2011) reintroduced the body into performance historiography. The bodily practices in performance became the latest object of historiographical exploration, often conducted through reenactment, (experimental) reconstruction, or recreation (each carrying its own theoretical, methodological and artistic implications).[3]

This article is inscribed in the theoretical and methodological vein of experimental reconstruction. It claims that despite the fact that we can never truly access the physical (and thus emotional) experience of the past, we can approach it through studying and reconstructing physical practices and interacting with historical material objects.

---

2 See, for example, Adshead-Lansdale and Layson 1994; Taylor 2003; Carter 2004; Postlewait 2009; Canning and Postlewait 2010.

3 Jordan 2000; Franko 2017; Jaquet and Deluz 2018; Bouffard 2020; Chaouche 2020; Wagner and Schneider 2023.

2. *Costume as agent*

In material culture studies and new materialism, objects are often endowed with agency. Agency was until recently assigned only to humans, while objects were considered passive, handled by people, and perhaps imbued with symbolic meaning. The idea of objects as agents means that the object does something; it actively shapes the actions and emotions of others. The effects of action and reaction of objects/non-human agents are well studied in the natural sciences, but they have also secured a firm place in the humanities and art studies.[4] Costume scholars Sofia Pantouvaki and Barbora Příhodová (2021, 146) stated that "[c]urrent scholarship positions costume as an active agent on a sensorial, spatial, cultural, social and political level, capable of dynamically intervening between the body and space and carrying significant communicative and performative agency".

Today, a considerable body of research investigates costume agency in performance: what costume does and how.[5] By extension of these contemporary studies, we can conclude that costume also had agency in the past. The costume could have a sensory or affective agency on the beholder. Another agency of costumes, perhaps more apparent, is that of shaping the performer's movement, which was very important on the eighteenth-century stage. Today, we often shape the body to fit certain clothes and socially constructed standards through sport, diet and aesthetic surgery; theatre costumes (especially dance costumes) are adapted to dancers' movements, leaving them completely free to showcase their technique and trained bodies. In the eighteenth century, clothes shaped the body to fit those standards, imposing a specific body posture and movement by their materiality. Therefore, the costumes shaped the bodily appearance and physical practice on stage, too.

The sensorial agency, in relation to the spectator (aesthetic, affective, or even kinaesthetic) and to the performer (physical, emotional), belongs to the ephemeral experience of theatre. This agency is very little recorded or described

4 See, for example Miller 2005; Barad 2007; Ahmed 2006; Bennett 2010; Coole and Frost 2010; Ingold 2013. For the latest studies in theatre and performance from the perspective of new materialism and materiality, see the special issue of *Nordic Theatre Studies Journal* edited by Petra Dotlačilová and Martynas Petrikas (2023).

5 See Barbieri 2017, Pantouvaki and McNeil 2021. Cf. also the special issue of *Studies in Costume and Performance* edited by Sofia Pantouvaki and Barbora Příhodová (2021).

in textual sources since it belonged to everyday experiences, 'ordinary' sensations that were rarely considered worth noting or were difficult to explain. How can we access it or at least come closer to understanding its effects? An option is to re-activate this sensation through the study of physical costumes preserved in the archives, through more imaginative work when interpreting the sources, through the reconstruction of costumes based on these sources and their return on the body at the stage.

3. *From the stage to the archive*

Garments dating from the eighteenth century (and prior periods) are a relatively rare appearance in the archives, and stage costumes even less so. These objects were not supposed to be preserved for posterity, which does not mean they were not highly valued. They were supposed to serve as a tool in the fabrication of performance, in constructing the ephemeral. Their value was not that of the timeless work of art; on the contrary, their value was precisely in their immediate effect on stage, from a certain distance and in candlelight, in their sudden appearance that creates the *meraviglioso*, an unexpected feeling of awe and wonder.

For the same reason, their construction often differed from the other types of clothes of the period: the fine fabric was only on the outside of the garment, and only on its visible parts; the embroidery or painted ornaments were larger and not necessarily finely finished; the decorative elements were spectacular, but often of cheaper materials (glass or semi-precious stones instead of diamonds, fake silver and gold, metallic sequins). These objects were certainly not supposed to be examined up close, which was occasionally mentioned in internal communication and *mémoires* of theatre professionals. For instance, Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté (1737-1794), the director (*intendant*) of the 'Menus-Plaisirs' department of the French Royal House and de-facto organiser of the festivities and performances at the court, wrote: "Bien de gens qui voient ces habits sans examen, les croient d'étoffes d'or et de broderies en fin, tandis que tout cela n'est que de l'or et d'argent faux" (Papillon de la Ferté 1887, 126). His *Journal* contains several mentions about the discrepancy between the appearance of luxury, absolutely necessary on the tragic and lyrical stage, and the careful economy that accompanied the costume-making process

and the whole theatre management.[6] That said, the costumes still represented a considerable amount in the total cost of the spectacle because they were at least partly made of expensive fabrics such as silk taffeta, satin and velvet. For that, there were no alternatives yet.[7]

Based on this utilitarian function and theatre economy, costume historian Veronica Isaac formulated a "typical biography of stage costume" based on anthropologist Igor Kopytoff's concept of object biographies (Kopytoff 1986). This 'life cycle' can be divided into six periods: "design and creation", "first performance", "return to wardrobe", "repair or adaptation for the same or a new wearer", "second performance", "transfer to hired wardrobe" and "disposal through sale, gift or destruction" (Isaac 2016, 564–65). This typical biography, which has the potential to become even more complex (or less), shows that the costume was an object destined to be used and reused, worn and torn, not primarily to be preserved. When a costume ends in a museum or archive collection, it is "a departure from the typical biography of such a garment" – in such a collection, "the costumes take on a new role as 'effigies' working to re-member their original wearer(s) and performance(s)" (Isaac 2017, 130).

Most of the French stage costumes from the eighteenth century succumbed to their typical fate, which was reinforced by the coincidence of particular historical events, both on aesthetic and political levels: the radical change of fashion, theatre fires and change of regimes – most notably, the French Revolution.

In Sweden, on the other hand, the relative political stability, continuity and established tradition of preservation of the royal wardrobe secured a very unusual collection of eighteenth-century costumes for various genres.[8] This was, of course, reinforced by the fact that King Gustav III (1746–1792), and also his mother Louisa Ulrika (1720–1782) and his brother Carl (1748–1818, King Carl

6 For analysis of this text, see Chaouche 2008.

7 For more about the costumes at the French court and Paris Opera, see Dotlačilová 2023b, 2023c.

8 Another similarly unique collection of eighteenth-century theatre costumes is preserved in the Baroque Theatre of the Český Krumlov Castle in the Czech Republic. Furthermore, the Theatre and Performance of the Victoria and Albert Museum in London, Centre National du costume et de la scène in Moulins, Musée de la Mode or Bibliothèque-musée de l'Opéra in Paris, preserve examples of seventeenth and eighteenth-century costumes. These will not be taken into account for the purpose of this paper.

XIII between 1809–1818) were very engaged in public and private theatre productions (Dotlačilová 2023d). For further examination, it is essential to note that (not only) theatre culture in Sweden was highly inspired by French culture. The first theatre troupes came to the Nordic Kingdom from France at the beginning of the eighteenth century. The early repertoire was predominantly French and even set and costume designers were French or at least studied in France. Therefore, the comparisons between the French designs and the costumes preserved in Sweden are not incidental, but they show a real exchange between the two countries. For this reason, the Swedish objects can inform French design and performance history.

4. *Between materiality and imagination – Three encounters with costume*

The great joy of discovering historical objects in the archive is often mixed with the difficulty or even frustration that accompanies the process of 'reading' them and interpreting them in relation to our research inquiry. In the eighteenth century, these stage costumes dressed the bodies of the past and helped them create characters, contributing to a 'marvelous' effect. Today, they lie flat in a cardboard box, without the body, the stage, the props, and other actors and costumes to play with. They are so out of context that we could even ask, what can we learn from these lifeless and mute objects, and how?

Art historian Jules Prown (1982) formulated a particular method of how to study objects in the archive, which later became the primary methodology for material culture studies, called 'object-based'. Prown (1982) insists on starting with a description of the object – its substance, content and form. A careful description means careful looking, which helps us to note things. This phase should be freed of any interpretation, although, in reality, it is tough to avoid the reflections that come immediately. The second phase is deduction, which takes into account the relationship between the object and the perceiver, sensory engagement (weight, size, the feel of texture), intellectual engagement, and emotional response; the third phase is 'speculation' – creative imagining, which leads to formulating theories and hypothesis, and finally, the fourth phase includes investigation of external evidence.

More recently, dress historians Ingrid Mida and Alexandra Kim (2015) adapted this method for fashion and dress studies. They specified what should

be included in the first phase when we examine garments: one should note the materials (including the presence and size of sequins and other decoration), the cut – how the garment is shaped, and the style of sewing, which helps to identify the period (pre-machine or machine). After the phase of object examination, one should start to ask complementary questions, compare with other sources, and imagine. In our case, the question is: how could this costume, via its composition, cut and decoration, act in the performance? In the following paragraphs, I share three examples of my encounters with costumes in the archive of the Swedish Royal Armoury (*Livrustkammaren*), the process and the results of their analysis.

It should be noted that, as a theatre and dance historian, I approach the costumes in the archive with a specific 'baggage' of prior knowledge. I am aware of the historical development and aesthetic context of the stage costume, and I studied the performing arts forms, genres and repertoires of the period. On the other hand, I have less knowledge about costume-making/sewing techniques and about the materials, which I learned to identify and analyse only during the process of examination through discussion with the conservators and the costume-maker who accompanied me in the archive.

The first encounter involved two objects, illuminating my prior knowledge of male eighteenth-century heroic costume (Figs. 1 and 2). The so-called 'Roman civil costume' (*Romersk civil drägt*) and 'Greek costume' (*Grekisk dräkt*)[9] appeared to be similar in shape, despite their names that – at least at first read – should indicate very different types of garments. In the French inventories and drawings from the period, the type called *à la grecque* would be distinguished from *à la romaine*. The latter was originally inspired by the ancient Roman uniform, and thus composed of an embroidered or painted bodice imitating the structured harness of the uniform (usually in fabric, but also materials such as leather or cardboard could be used), shoulder straps and straps hanging from the bodice down over the hips, imitating the leather pieces used for groin protection (in French, these were called *lambrequins*). The woollen knee-long tunic of the Roman

9 These names come from the inventory of the costume collection, written in 1806, which were matched with the preserved garments through very detailed descriptions: "Inventarium uppå Roserbergs Theaters magasin", in *Konung Karl XIII / Cirkulär angående kröningen. Strödda räkningar*. Bouppteckningshandlingar, MS, Riksarkivet, Stockholm (accession number SE/RA/710003/01/II/16/K 66).

uniform transformed in the early modern stage costume into the combination of shirt and skirt called *tonnelet*, which in the mid-eighteenth century reached the form of a stiff and broad skirt. Such costume *à la romaine* was completed with breeches, cape and plumed helmet, as seen on many costume drawings from the period.

However, this is not the form of the Roman civil costume encountered in the Swedish archive. This garment is a loose knee-length robe or tunic closed across the body and fastened with a belt or sash. This corresponds more with the other type of stage costume, called *à la grecque*, which appeared during the eighteenth century as an alternative garment for Greco-Roman heroes, the main protagonists of the tragic and operatic stage.[10] It was destined mainly for characters who were not warriors or not in a war situation, such as princes, kings, senators, Gods and 'the people' (*peuple grec*) (Figs. 3 and 4), so them wearing a military uniform would not have appeared as verisimilar to the spectators of the time.

In this perspective, it is important to note that the inventory description of the archived garment is Roman civil costume, which underscores the fact that this costume was indeed not a military uniform, normally understood under the denomination Roman costume, but a garment destined for a Roman character in an urban setting. In that case, the only alternative the costume designer had was to use the cut customary for the 'Greek' dress (*à la grecque*), as there was virtually no difference between Roman and Greek garments in the perception of the time. That seems to be why the two garments in the archive – the 'Roman civil' and the 'Greek' costume – have very similar cuts.

10 The reason for this particular form of *à la grecque* costume (the knee-long cross-over tunic) is still rather mysterious. My hypothesis is that it was inspired by the contemporary dress worn in Greece in the eighteenth-century, which was essentially Ottoman dress, consisting of layered garments, including long tunics and belts. It was visually distinct from the Roman uniform. The Greek and Roman dress known from the ancient sources and interpreted in contemporary painting was considered too revealing for the eighteenth-century stage until its last two decades.



Figure 1. Anonymous, *En Romersk Civil drägt*, white atlas tunic with red atlas edging. Stockholm, Livrustkammaren / Statens historiska museer, 29279_LRK. Photo: Petra Dotlačilová.



Figure 2. Anonymous, *En Grekisk Klädning*, tunic and breeches in striped crimson and white atlas, decorated with silver lace. Stockholm, Livrustkammaren / Statens historiska museer, 29281_LRK, 29282_LRK. Photo: Petra Dotlačilová.



Figure 3. Fesch et Whirsker, *Molé en Britannicus*, (ca 1770–1776), gouache, 9,6 cm x 11,6 cm. Paris, Comédie-Française, © P. Lorette.



Figure 4. Louis-René Boquet, *Grec*, 1766, ink drawing and watercolour, 36, 4 cm x 27, 3 [dimensions of the volume]. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Inw.zb.d. 20828/60.

Furthermore, studying these garments' cut, shape, and dimensions reveals how they 'acted' on stage through their volume. From the images from the period, we can see that the skirts could be very wide in the mid-eighteenth century; however, they do not reveal how this was achieved. This can be partially examined when the costume lies in the box. We can extend and measure the wide skirts and imagine that they probably necessitated additional support below because otherwise, the wide pleated skirt would hang down awkwardly. Mounting the costume on a mannequin, fabricated to its measure, is the next step for understanding its effect (Figs. 5 and 6).

While mounting, the curators had to find a solution to place the costume on a 'body' and re-create the right support and missing parts needed to hold the costume together, in this case, a belt. Once mounted on a mannequin, we can finally see – and feel – its impressive presence through the volume of the skirt, the large hanging sleeves with pleats (in the case of the 'Roman civil' costume), which must have been prominent on the (relatively small) stage of a court theatre, where it most likely performed. The prolonged sleeves also functioned to emphasise or prolong the actor's gesture.

Finally, we can also investigate the effect of the fabric (white silk atlas with red atlas bordering for the 'Roman civil' costume, and striped white and pink silk atlas for the 'Greek' one), which strongly reflects the lights when moved in space, or when a source of light is pointed at it directly. The red bordering also emphasises the cross-over cut of the tunic, which is a recurring feature in the period drawings. The shape of the Greek costume is emphasised through applied metal embroidery along the borders of the garment. Furthermore, the skirt on the Greek garment is prolonged on the right front side with a strip of fabric, which is lined inside with dark cherry red silk and metallic embroidery, implying it should be folded upwards and fastened by a belt at the waist. This is another typically theatrical feature known from the drawings (which, however, do not explain how this effect was achieved), adding another visually attractive element to the garment.

Apart from revealing how the spectacular effect of these costumes was created through the brilliant fabric, the contrast of colours, embroidery and volume, the examination also shows the practicality of their use on the stage. They could be put on the body in one movement, and their fastening did not contain buttons but a simple overlap of the two parts of the garment, fastened with a belt. Both features certainly contributed to the easier change

of costume backstage. Finally, since the wide skirt was supported by a *tonnelet* attached at the hips, the main weight of the costume rested at the hips, making the upper part of the body freer to move and gesture.



Figure 5. Anonymous, *En Romersk Civil drägt*. Stockholm, Livrustkammaren / Statens historiska museer, 29279_LRK. Photo: © Helena Bonnevier (CC BY 4.0).



Figure 6. Anonymous, *En Grekisk Klädning*. Stockholm, Livrustkammaren / Statens historiska museer, 29281_LRK, 29282_LRK. Photo: © Helena Bonnevier (CC BY 4.0).

With the second encounter, I present the 'Roman' costume – *à la romaine* – in its most known form. The specimen in the Royal Swedish Armoury archive (Fig. 7), named *En Antique Chevalier Klädning* according to the 1806 inventory, is most probably from the last third of the eighteenth century, which explains its flat skirt, without the volume requiring a wide *tonnelet*.

While still applying to theatrical procedures, this costume looks similar to the form of an ancient Roman uniform known from historical sources than to the costumes from the mid-eighteenth century. We can identify the straps of fabrics descending from the shoulders and waist, typical for this type of uniform, as well as imitation of the fish scale pattern on the bodice/lorica. Even the form of the lorica is respected, covering the front and back of the body and attached on the sides with straps and buttons. On the other hand, the fabrics and applications were typical for stage costumes: the harness and breeches are in black silk atlas, richly covered with large silver sequins and metallic foil. Under the harness, a long-sleeved waistcoat in a light blue silk atlas decorated with sequins should be worn, covering the body and arms according to the laws of propriety.

The presence of sequins and silver thread embroidery is indeed revelatory because even if their use in stage costumes is well-known from the inventories and descriptions of the time, they cannot be really seen in the period drawings (e.g. Fig. 8). Thus, we could not know how many, how big and in what patterns they are placed on the garment. Only by examining the garment can we discover that their presence was very prominent, and we start to understand the effect they must have created on the stage in the candlelight. Once again, this understanding is reinforced if we mount the costume on a mannequin, move it in space, and point a light source on it.

The costumes presented above were destined to the heroic characters who performed in tragedies. Their status is inherently connected with how they move – elegantly, with grace. The costume supports that – its cut holds the body in an upright, graceful position and weighs it down. The headdress was also an important tool, forbidding the performer from any hasty or reckless movement. It shapes the body of the actor into that of the character, and at the same time, it embodies the character, it literally adds weight and brilliance to it.



Figure 7. Anonymous, *En Antique Chevalier Klädning*, waistcoat in blue silk atlas (21496_LRK), breeches (21497_LRK), lorica front piece (21498_LRK), lorica back piece (21499_LRK) in black silk atlas, all embroidered with silver sequins and blue '*paillons*'. Stockholm, *Photo: Livrustkammaren/SHM (CC BY 4.0).*



Figure 8. Johann Ludwig Fesch, *Agamenon och Achille*, 1770–1788, guache, 9.7 cm x 11.6 cm. Paris, Comédie-Française.

Finally, the third encounter introduces a different kind of garment, which was apparently ubiquitous on the eighteenth-century stage but has been almost forgotten today. The blue and white ensemble, preserved in the Swedish Royal Armoury, was matched with the entry in the inventory (mis)spelled "*Demi Caractairs klädning*" (Fig. 9), and, according to the ink inscription on the costume's lining, belonged to Duke Carl (Gustav III's brother and future king Carl XIII). The *demi-caractère* initially indicated a style of eighteenth-century theatrical dance, typical for lively characters such as shepherds, to the point that it became almost synonymous with these characters. This can be proved by noticing several nearly identical costume designs entitled both "*Demi-caractère*" and "*Berger*" (Figs.10 and 11).

The encounter with this object was perhaps the most exciting for me, since I knew about the designs and costume descriptions of *demi-caractère* and had read a lot about the dance genre. If, on the one hand, the drawings reveal limited information, and many questions remain unanswered, on the other hand, the object provided many answers almost at first sight. First of all, the ensemble's composition: it contains a long-sleeved waistcoat (sleeves decorated with striped gauze application), fastened at the front with buttons, and a short-sleeved open jacket, which belongs on the top of the waistcoat. The longer tails at the back of the jacket are folded up and fastened with decorative ribbons. The two garments are made in reverse colours: the waistcoat in blue silk atlas and white silk atlas decoration, and the jacket in white silk atlas and blue silk atlas decoration. Both are abundantly covered with large silver sequins, placed on the fabric decoration in the shape of undulating lines and flowers. I identified the short-sleeved jacket as '*bombet*' (sometimes written '*bombay*'), a garment that constantly appears in the French stage costume inventories and whose approximate form I derived from one annotated drawing by French designer Louis-René Boquet (Dotlačilová 2020, 206). When meeting the object in the Swedish archive, I finally understood its exact cut and that it was placed over a long-sleeved waistcoat, as I guessed from the images. Further reflection on its construction and eventually the reconstruction of this garment, made by Swedish tailor Anna Kjellsdotter in 2023, offered more ideas about the functionality and role of this garment in performance, as discussed below.[11]

11 The costume was reconstructed for the purpose of the exhibition *Teaterkungen* at the Royal Swedish Armory, which opened on 20 October 2023.



Figure 9. Anonymous, *Demi caractairsklädning [sic], hertig Carl*, bombet and vest in white and blue silk for garments and their cutout trimming, sequins, and gauze. Stockholm, Livrustkammaren / Statens historiska museer, 21494_LRK, 21495_LRK. Photo: Jens Mohr. (c).



Figure 10. Louis-René Boquet, *Demi-caractère*, 1766, ink drawing and watercolour, 36.4 cm x 27.3 cm [dimensions of the volume] Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Inw.zb.d. 20827/76.



Figure 11. Louis-René Boquet, *'Berger' for Fragments /Théonis* (1767). Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra, D216 VII-31.

5. *From the archive back to the stage*

Reconstructing an object from the archive – or recreating a lost object using other sources – is the ultimate step in reactivating the ephemeral past through materiality in the now. While fragile historical objects need to be handled with the utmost care, the reconstructed objects can be put on a living body, on a stage, in movement. To understand the effect these objects had in the past, we also need to study the relationship between the historical object and historical performance practices, such as singing, gesture and dance, which requires accumulating information about these practices and collaboration with

people who can embody them. After experimenting – together with the costume maker Anna Kjellsdotter – with costume reconstruction/recreation and performance on several occasions (discussed elsewhere)[12], I finally saw also the "*Demi-caractère*" costume come alive in 2024.

Before presenting the results of this latest experiment, additional information about the performance practice of *demi-caractère* dance style needs to be mentioned. According to the dance treatises of the period, it was a rather dynamic genre, using a wider range of movement than the serious one (*genre sérieux*). Italian dancing master Giovanni Gallini wrote in his *Treatise on the art of dancing* (1762), published in London, that the 'half-serious' style required "vigor, lightness, agility, brilliant springs, with a steadiness and command of the body" (Gallini 1762, 75), and it was most appropriate for shepherds, exotic characters, nymphs or similar creatures, often with a gallant or coquettish air. Comparison of the textual description with the drawings of dancers in this style also shows that they indeed employed expansive movement, especially higher positions of arms and legs (in comparison to the serious style). Therefore, its costume should suit the physical requirements of this genre, particularly to enable the mobility of arms and legs.

Based on this information, dancer Noah Hellwig prepared short dance solos, which were performed once on the stage of eighteenth-century theatre Confidencen (Ulriksdal Slottsteater), lit with candlelight, and once during a public lecture at the Swedish Royal Armoury.[13] He danced in the replica of "*Demi-caractère*" costume, which allowed us to observe the costume in movement and analyse its role and effect in performance. The waistcoat of "*Demi caractairskläding*" is close-fitting, but the narrow and long armholes do permit a broad range movement of the arms; [14] it is shorter, ending just below the hips, but the buttons at the front only reach to the waist, leaving the lower part of the body free to move – this would allow even elevation of the leg to

12 Dotlačilová 2023a; Dotlačilová and Kjellsdotter 2023a and 2023b.

13 The video from Confidencen stage, made for promotional and demonstrational purpose of the exhibition, can be viewed at https://livrustkammaren.se/utstallningar/teaterkungen/ (last accessed 28/04/2025). The public lecture by the author of this article, which took place on 22 February 2024, can be viewed here https://youtu.be/XXY8LyJSRJw (last accessed 06/05/2025).

14 The cut of the armholes and their relation to movement is discussed in Kjellsdotter 2019, 204.

90 degrees. The jacket, worn on the top of the waistcoat, is open, and therefore, it follows the body's movement freely; the sleeves are wide and short, so they do not limit how high the arm can be raised. The longer tails, heavy with the numerous pleats and folds, are activated especially during numerous turns, spreading outwards from the body, which adds movement and volume to the dance. Finally, the breeches are a reconstruction of another pair from approximately the same period, and their allowing cut of the crouch does not limit the dancer (Waugh 1964, 76).

Regarding the visual effect of this costume, we can state that the light blue and white combination, typical for the shepherd characters in eighteenth-century theatre, is very efficient. This costume was conceived according to the aesthetic ideas of the period and to the practical needs of the genre. The theatrical shepherds represent pure (and imaginary) creatures, far from the appearance of real-life shepherds; their costumes should – and indeed do – stand out against the darker setting and on a generally rather dark stage. The sequins covering the costume also contribute to this visibility and, again, to the *merveilleux* effect expected from the genres of opera and ballet by reflecting the light very efficiently.

5. *Conclusion*

This article examined various ways to access the ephemeral performance of the past through the materiality of stage costumes. Meticulous study of objects in the archive, their connection to other (textual and visual) sources, the employment of imagination, the experimental reconstruction and, finally, their reactivation through putting them on a body and in movement can produce various insights and even experiences. Admittedly, we can only partially access how the performers and spectators of the past felt when moving in and watching these costumes. Still, the above examples show that we can gain a better understanding of how these effects and emotions were created.

Bibliography

Adshead-Lansdale, Janet and Layson, June (eds.). 1994. *Dance History. An Introduction*. London: Routledge.

Ahmed, Sarah. 2006. *Queer Phenomenology – Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

Balme, Christopher. 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barad, Karen. 2007. *Meeting The Universe Halfway – Quantum Physics And The Entanglement Of Matter And Meaning*. Durham: Duke University Press.

Barbieri, Donatella. 2017. *Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body*. London: Bloomsbury.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

Bouffard, Mickaël. 2020. "L'archéologie expérimentale au service des spectacles historiquement informés? Le cas du jeu corporel au XVIIe siècle." In *European Drama and Performance Studies, The Stage and Its Creative Processes (16th-21st Century)*, edited by Sabine Chouche, vol. 2, 309–21. Paris: Classiques Garnier.

Canning, Charlotte and Postlewait, Thomas. 2010. *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*. Iowa City: University of Iowa Press.

Carter, Alexandra (ed.). 2004. *Rethinking Dance History: A Reader*. London: Routledge.

Chaouche, Sabine. 2008. "L'économie du luxe. L'intendance des Menus-Plaisirs du roi par Papillon de la Ferté (1756-1780)." *Dix-huitième siècle* 40, no.1: 395–412. https://shs.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2008-1-page-395?lang=fr (last accessed: 18/12/2024)

Chaouche, Sabine (ed.). 2020. *European Drama and Performance Studies, The Stage and Its Creative Processes (16th-21st Century)*, vol. 2, Paris: Classiques Garnier.

Coole, Diana and Frost, Samantha (eds.). 2010. *New Materialism – Ontology, Agency, And Politics*. Durham: Duke University Press.

Franko, Mark (ed.). 2017. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press.

Dotlačilová, Petra. 2020. *Costume in the Time of Reforms: Louis-René Boquet Designing Eighteenth-Century Ballet and Opera*. Unpublished PhD diss., Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier (STUTS).

Dotlačilová, Petra. 2023a. "Materiality in Action: Costume and Light on the Baroque Stage" and "Costume in the Age of Rousseau and the Case of Pygmalion." In *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices and Artefacts*, edited by Meike Wagner and Magnus Tessing Schneider, 139–164 and 183–212. Stockholm: Stockholm University Press. https://doi.org/10.16993/bce

Dotlačilová, Petra. 2023b. "In the Costume Workshops of Menus Plaisirs du Roi." In *European Drama and Performance Studies: Création et économie du costume de scène (xvie-xviiie siècle)*, edited by Sabine Chaouche, 257–98. Paris: Classiques Garnier. DOI: 10.48611/isbn.978-2-406-15073-2

Dotlačilová, Petra. 2023c. "From Idea to the Fabric: Costume Making at the Opera and exchanges with other Parisian stages." In *The Fashioning of French Opera (1672-1791). Identity, Production, Networks*, edited by Barbara Nestola, Benoît Dratwicki, Julien Dubruque and Thomas Leconte, 349–362. Turhnout: Brepols.

Dotlačilová, Petra. 2023d. "Designing 'Swedishness': Theatre Costume Design under the Rule of Gustav III." *1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies* 20: 102–129. https://doi.org/10.7557/4.6875 (last accessed: 18/12/2024).

Dotlačilová, Petra and Petrikas, Martynas. 2023. *Theatre and Materiality*. Special issue of *Nordic Theatre Studies* 35, no. 2.

Dotlačilová, Petra and Kjellsdotter, Anna. 2023a. "Historically Informed Costume – Collaborative Practice between Maker, Historian and Performer." *Studies in Costume and Performance* 8, no. 2: 155–174. https://doi.org/10.1386/scp_00094_1 (last accessed: 18/12/2024).

Dotlačilová, Petra and Kjellsdotter, Anna. 2023b. "Costumes in Le Devin du village then and now: From the archive to the stage." In *Performing Premodernity* website: https://performingpremodernity.com/wp-content/up-

loads/2024/01/Kjellsdotter-Dotlacilova-Research-report.pdf (last accessed 18/12/ 2024)

Gallini, Giovanni Andrea. 1762. *Treatise on the Art of Dancing*. London: The Author.

Ingold, Tim. 2013. *Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.

Isaac, Veronica. 2016. *"Dressing the Part": Ellen Terry (1847–1928) – Towards a Methodology for Analysing Historic Theatre Costume*. Published PhD diss., University of Brighton.

Isaac, Veronica. 2017. "Towards a New Methodology for Working with Historic Theatre Costume: A Biographical Approach Focusing on Ellen Terry's 'Beetlewing Dress'." *Studies in Costume & Performance* 2, no. 2: 115–135.

Jaquet, Daniel and Deluz, Vincent. 2018. "Moving in late medieval harness: Exploration of a lost embodied knowledge." *Journal of Embodied Research* 1, no. 1. Video article, http://http://doi.org/10.16995/jer.7.org/10.16995/jer.7 (Last accessed: 18/12/2024).

Jordan, Stephanie (ed.). 2000. *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Alton: Dance Books.

Kjellsdotter, Anna. 2019. "The Royal Swedish Opera Costume Collection and Gustavian Dress." In *Dance Body Costume: Prospektiven* 2, edited by Petra Dotlačilová and Hanna Walsdorf, 187–212. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited by Appadurai Arjun, 64–92. Cambridge University Press.

Pantouvaki, Sofia and Příhodová, Barbora. 2021. *Costume Agency*. Special issue of *Studies in Costume and Performance* 6, no. 2.

Pantouvaki, Sofia and Příhodová, Barbora. 2021. "Critical Costume 2020: Investigating costume agency." In *Studies in Costume and Performance* 6, no. 2: 143–54.

Pantouvaki, Sofia and McNeil, Peter. 2021. *Performance Costume: New Perspectives and Methods*. London: Bloomsbury.

Papillon de La Ferté, Denis Pierre Jean. 1887. *L'Administration des Menus: Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la chambre du Roi (1756–1780)*, edited by Ernst Boysse. Paris: Ollendorf.

Postlewait, Thomas. 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prown, Jules. 1982. "Mind in Matter: an Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio* 17, no. 1: 1–19. https://doi.org/10.1086/496065

Mida, Ingrid, and Kim, Alexandra. 2015. *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*. Bloomsbury.

Miller, Daniel (ed.). 2005. *Materiality*. Durham: Duke University Press.

Monks, Aoife. 2010. *The Actor in Costume*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Sajewska, Dorota. 2015. "The Myth of the Ephemerality of Theater" ["Mit efemeryczności teatru]." *Dialog*, 1: 80–92. http://re-sources.uw.edu.pl/reader/the-myth-of-the-ephemerality-of-theater/ (last accessed 18/12/ 2024).

Sauter, Willmar. 2000. *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Wagner, Meike and Schneider, Magnus Tessing (eds.). 2023. *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices and Artefacts*. Stockholm: Stockholm University Press. https://doi.org/10.16993/bce (last accessed 18/12/ 2024).

Waugh, N. (1964). *The Cut of Men's Clothes, 1600–1900*. London: Faber.

Manuscripts

"Inventarium uppå Roserbergs Theaters magasin", in *Konung Karl XIII / Cirkulär angående kröningen. Strödda räkningar. Bouppteckningshandlingar*, MS, Riksarkivet, Stockholm (accession number SE/RA/710003/01/II/16/K 66).

Petra Zeller Dotlačilová holds a PhD in Dance Studies from the Academy of Performing Arts in Prague (2016), as well as a PhD in Theatre Studies from Stockholm University. In her research, she specialises in European dance history and theatrical costumes from the sixteenth to the nineteenth centuries. She participated in the research projects "Performing Premodernity" at Stockholm University and "Ritual Design on the Ballet Stage (1650–1760)" at the University of Leipzig. Together with Hanna Walsdorf she edited *Dance Body Costume* (Leipzig, 2019). In 2021, she was awarded an international postdoc from Swedish Research Council to conduct a three-year research project "The Fabrication of Performance: Processes and Politics of Costume-Making in the eighteenth-century" in collaboration with the Centre de musique baroque de Versailles. She is currently a postdoc within the SNSF project "The Night Side of Music" at the University of Basel.

statuS Quaestionis
language text culture

Olivia Sabee
Swarthmore College

Noverre's lament: inscription, posterity, and the ephemeral art of dance

Abstract

Jean-Georges Noverre defined pantomime ballet, or *ballet d'action*, as an ephemeral art. In his published writings, Noverre argued that to notate a ballet's movement was both inadequate – in that the present day's dance notation could not record a pantomime ballet – and inappropriate – in that the passions, the core of pantomime ballet, could not be recorded as discrete, repeatable units the way steps could have been. At the same time, Noverre was deeply invested in posterity, both his own, and that of pantomime ballet as a form. This essay examines the values of ephemerality and posterity in the writings of Noverre, reconciling the contradictions inherent in these values by considering Noverre's views on what he considers appropriate means of documentation in view of future readers and dancers.

1. *Introduction*

> Pourquoi ne connoissons-nous aucuns maîtres de ballets? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presqu'aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite.
>
> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets, et les arts* (1803–1804, vol. 1, 1)

> Les beautés de cet art sont fugitives et passagères; on les admire lorsqu'elles se montrent, et elles échappent lorsqu'on veut les saisir.
>
> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier* (1807, vol. 1, 154)

In the second half of the eighteenth-century, the term 'éphémère' – originally applied to short-lived phenomena from the natural world – came to be applied as well to '*ouvrages*', or works (Féraud 1787–1788). Although '*ou-*

vrages éphémères' most famously referred to journalistic texts, playbills and performance programs represent another major area of popular, inexpensive print materials that circulated widely during this period. Such printed ephemera played a major role in the creation and circulation of theatrical works, including eighteenth-century pantomime ballets, also known as *ballets d'action*.[1] Pantomime ballet was a new performance form that depicted a narrative centering the passions, set to music, without spoken text, and using gesture and movement.

Although all performance is fleeting, dance – given its status as a body-centered, rather than text-centered, durational art – is considered to have a particular relationship to the concept of the ephemeral, summarized by performance theorist André Lepecki (2004, 126) as "dance's somewhat embarrassing predicament of always losing itself as it performs itself". Lepecki, following Jean-Noël Laurenti, identifies the late eighteenth-century as the moment in which dance's relationship to inscription changes. As Lepecki summarizes, a shift occurs "from a perception of dance as unproblematically translatable from code to steps [...] to an understanding of dance as elusive presence, dance as the fleeting trace of an always irretrievable, never fully translatable motion: neither into notation, nor into writing" (Ibid.: 127). Although the shift described by Lepecki minimizes the flexibility in the uses of dance notation documented by Marie Glon (see 2015; 2018), Lepecki has nevertheless identified a major shift in the discourse surrounding European dance.

Although all dance is ephemeral (and indeed, the concept of ephemerality in dance has become so omnipresent as to have become meaningless) ballet master and theorist Jean-Georges Noverre (1727–1810) believed in some sense that pantomime ballet was doubly ephemeral. It was ephemeral first, in the way that any time-based art disappears, but also – and this is why Noverre had such difficulty clearly expressing his objections to notation – because it was not, in its ideal form, reducible to signs. The individual performer, free in their interpretation, harnesses their own enthusiasm to make the passions visible and legible to spectators. In its ideal, this improvised process cannot be recorded because any given ballet is recreated anew at each performance, not through

1 I use the term 'pantomime ballet' to refer generally to the narrative ballets of the second half of the eighteenth-century in various national and linguistic contexts. See Sabee 2022, 12–17. For a comprehensive overview of Noverre's ideas, see Pappacena 2011.

the slightly different execution of steps or gestures, but through the channeling of the passions. By their very definition, the passions occur in gradations that cannot be reduced to signs.

This late eighteenth-century shift in discourse occurred in large part due to the evolution in dance that occurred immediately prior to and continued during this period, namely, the invention of pantomime ballet; the primary system for recording dance in Europe, Beauchamp-Feuillet notation, had been developed to notate *la belle danse*, now known as baroque dance. Pantomime ballet, however, considered the meaning of a performance to stem from its staging of the passions rather than from the dance steps it contained, rendering Beauchamp-Feuillet notation unhelpful for the recording of such performances. Noverre emphasizes this newly ephemeral dimension of dance in his writings, in what Lepecki (2004, 126–30) refers to as "Noverre's lament". Noverre in turn relates dance's ephemerality to the inferior status of the ballet master during the eighteenth-century and to the status of dance itself. Yet while Noverre's writing emphasizes the inability for dance to be preserved on paper – and indeed, the undesirability of such an approach – Noverre simultaneously produced volumes of textual material explicitly intended for posterity. Although the *livrets* had originally been created as part of the genesis of individual ballets – in other words, they represent theatrical ephemera – others were designed with posterity in mind from the time of their creation. Although Noverre laments dance's disappearance, he does not envision or advocate an approach to the form that preserves present dances for future audiences. Rather, he sees the writing of dance theory as a means to ensure the posterity of ballet masters and dance as an art form, and the rhetoric employed around ephemerality is but one element of this approach.

2. *Notation in the context of pantomime ballet*

During its prime, Beauchamp-Feuillet notation had not only served to record dances, but also "served as an instrument for communication and elaboration within the milieu of dancing masters" (Laurenti 1994, 85–86). Despite its development in the French court, the notation did not serve only as a tool for the unidirectional dissemination of dances from the court outward to the provinc-

es or to dancing masters in other European nations.[2] Rather, as dances in the notation were transcribed and re-edited in other nations, they were changed, whether by error or purposeful alteration, including proposed updates to the notation system itself. Furthermore, dancing masters outside of France in turn used Beauchamp-Feuillet notation to transcribe and publish their own dances, rather than those emanating from France (Glon 2015, n.p.; Glon 2018, 250).

By the midcentury, however, Beauchamp-Feuillet notation had fallen into disuse as the use of baroque dance vocabulary declined (Franko 2011, 324); although Noverre relied on baroque dance in his compositions, he also used additional vocabulary and mime that lacked a mode of notation in the system (Nye 2011, 163). In practice, due to these changes in technique, Beauchamp-Feuillet notation was becoming an obsolete system, inadequate for the representation of the new kinds of movements at the core of pantomime-ballet. Furthermore, it also came to symbolize the virtuosity of baroque dance vocabulary, criticized by ballet reformers and *philosophes* alike.

Noverre criticizes notation for three primary reasons. First, he claims, it takes too long to decipher (1760, 363). Second, as noted above, dance vocabulary had changed in the years since Beauchamp-Feuillet notation was developed and the system lacked a way to notate the movement of the arms, body positions, and head positions and movements (1760, 365). Third, and most forcefully, Noverre argues that a notated dance is inferior to a live one, claiming that a notation only allows the person consulting it to perceive "traces" of the original (1760, 367). Here, Noverre misunderstands, whether willfully or not, how the notation was used in practice – namely that notations were not intended to substitute for the live performance of dances but rather that they facilitated the sharing of dance material across time and space (Glon 2015; Laurenti 1994, 86).

This claim will become a core point within the literary quarrel between Noverre and Italian ballet master Gasparo Angiolini that occurred between 1773 and 1776 (Lombardi 1998; Fabbricatore 2017): Angiolini, unlike Noverre, considered Beauchamp-Feuillet notation to function simply as a form of notation, no better, no worse than music notation. He writes, "La cifera della coreografia nella maniera, che io la comprendo, non sarebbe nè più, nè meno

2 Marie Glon (2015, n.p.) cautions us that although the idea that Louis XIV "ordered" the notation system in order to establish French supremacy in dance "is not necessarily false," it should be approached with caution.

imperfetta di quella della musica" (1773, 61). Although Laurenti claims that Noverre "does not succeed in formulating [this criticism] clearly" (1994, 86), I would argue that here Noverre attempts to make a case for dance's exceptionalism, whereas Angiolini relies on analogies between dance and music.

In the passage, Noverre attempts to explain why he considers the notated copy to be inferior to the original. He writes:

> Je n'y vois & l'on n'y verra que le premier crayon ou la premiere pensée de leurs talents; je n'y distinguerai que des beautés éparses, sans *ensemble*, sans *coloris;* les grands traits en seront effacés; les proportions, les contours agréables ne frapperont point mes yeux; j'appercevrai seulement des vestiges & des traces d'une action dans les pieds que n'accompagneront ni les attitudes du corps, ni les positions des bras, ni l'expression des têtes; en un mot, vous ne m'offrirez que l'ombre imparfaite du mérite supérieur, & qu'une copie froide et muette d'originaux inimitables (Noverre 1760, 367–68).

As Laurenti writes (1994, 86), "The same difficulty is found in musical notation, and indeed, in the notation of any discourse, above all a discourse charged with rhetorical force. How can the presence of the object be regained through that which decomposes it? How can a fluidity of movement be conjured by the immobile?". Noverre's confusingly-worded objection seems simply to be that the notation is a copy, rather than an original, despite the fact that proponents of Beauchamp-Feuillet notation would have agreed with Noverre; a notated dance had never been intended to substitute for a live one.

The immediately previous passage, however, is revealing in this regard. Noverre proposes to ask a series of questions to the practitioners of Beauchamp-Feuillet notation that regard reputation and posterity: "À quoi cette science leur a servi? Quel lustre a-t-elle donné à leurs talents? Quel vernis a-t-elle répandu sur leur réputation?" (Noverre 1760, 366). (He assumes that they would respond negatively to all of these questions). To get around this, Noverre proposes to reformulate the notation system by enlisting the aid of the celebrated painter François Boucher and engraver Charles-Nicolas Cochin. Through their collaboration, notation accompanied by images might be able to convey some of what Beauchamp-Feuillet notations lacks: "les attitudes du corps, l'expression des têtes, les contours des bras, la position des jambes, l'élégance du vêtement, la vérité du *costume*" (Ibid.: 384). With the addition of descriptions and stage plans created by these two artists, Noverre believes that dancers' names and images will finally be preserved for posterity: "Quel moyen

plus sûr pour [l'Académie royale de danse] & pour les Danseurs qu'elle croiroit devoir célébrer," he writes, "de voler à l'immortalité que celui d'emprunter les ailes de deux grands hommes faits pour graver à jamais au temple de Mémoire & leurs noms & celui des personnages qu'ils voudront illustrer?" (Ibid.: 385).

Yet Noverre appears conflicted even on this point: later in the same letter, he proposes revision to be a key means of keeping a ballet vibrant. Describing a hypothetical situation in which Jean-Barthélemy Lany is asked to restage a ballet five or six years after its creation, Noverre proposes that revision would be a superior approach compared to an attempt to recreate the ballet exactly as it had been performed in the past. To recreate from memory, rather than a textual aide, will create 'new' ballets better than the originals: "s'il dédaigne un pareil secours [Beauchamp-Feuillet notation]" Noverre writes, "il ne les composera de nouveau qu'avec plus de goût; il réparera même les fautes imperceptibles qui pouvoient y régner; car le souvenir de nos fautes est celui qui s'éfface le moins" (Ibid.: 393). If we are to follow Noverre in this passage, the ballet does not pretend to exist as an immutable work, even at the level of the ballet master/choreographer.

During the eighteenth-century, "copying texts, and especially images, [played a role] in the process of making new knowledge" (Fransen and Reinhart 2019, 211). The participation of Boucher and Cochin in documenting pantomime ballet, however, would arguably have created a secondary, related artwork, rather than a notated copy of the movement contained within a ballet. Why would this approach have been more appealing to Noverre than that of the notated copy? Although in the previous section of this essay we encountered the three reasons Noverre gives in the *Lettres* for foregoing the notation of his ballets, I would argue that to notate dance steps – rather than gestures, or even affect – also runs counter to the core of his experimental project.

Noverre envisioned pantomime ballet as a form in which the passions, rather than the steps, were paramount. If the staging of the passions indeed formed the aspect from which pantomime ballet derived meaning, then it would not make sense to notate steps at all, but rather, to determine a means of notating the passions. As Christina Thurner writes regarding this period, "The stirring of souls and the conquering of hearts by emotion signal a conception of art in general, and of dance in particular, which no longer strove toward mimesis, an aesthetics of representation, but initiated instead a sensualist aesthetics of affect" (2012, 18). The relationship between music and acting harnessed

dance's expressive potential in attempting to create "an affective correspondence between stage and audience" (Ibid.: 20). If this relationship is central to the meaning of pantomime ballet, how might it have been recorded?

John Weaver, an English ballet master, had earlier experimented with textual means of writing down pantomime. In the program for his *The Loves of Mars and Venus, a dramatick entertainment of dancing*, Weaver provided a pantomime glossary. In the glossary, Weaver describes an emotional state, a personal quality, or even some performative utterances, such as the act of threatening. Attached to each of these terms is a description of the relevant bodily movement (1717, 21–23, 28). In many cases, the term acts as a keyword in the program, theoretically allowing a spectator to decode the emotions and some of the action in the scene unfolding onstage.

Such an approach, however, was counter to what Noverre envisioned (1760, 16). Rather than mapping gestures onto words, as in Weaver's model, Noverre's pantomime ballet, to quote Sophia Rosenfeld (2004, 65), "faced none of the expressive limitations currently associated with words". Noverre's emphasis on the infinite variety of gesture, as compared with verbal language, presents distinct difficulties in developing any kind of recording system:

> Lorsque les Danseurs animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des prothées, & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements succesifs des passions (Noverre 1760, 122).

Rather than an emphasis on steps, narrative, or specific gestures, Noverre expected dancers to surpass these textual approaches to performance. In the passage above, he underscores the role of sentiment in the dancers' approach; rather than executing steps or moving through a mime sequence provided to them by someone else, feeling plays a key role in the representation of their internal state externally. As he summarizes, the "mouvemens de l'ame [...] ne peuvent se limiter par un nombre déterminé de gestes" (Ibid.: 265). (By this argument, then, the problems with Beauchamp-Feuillet notation that he describes are not the only aspects of the system that have kept him from using it; the passions, for Noverre, cannot be confined to a one-to-one correlation with signs, whether verbal or pictorial, and thus simply cannot be written down.

3. *Enthusiasm, improvisation, and reception*

It is not immediately apparent what these gestures – not linked to words, and infinite in their variety – would have looked like, but Noverre claims his approach to staging and rehearsing a ballet would have been closer to that of a poet who gives himself over to the actor's interpretation than a dancing master who demonstrates a step for a dancer to copy (Ibid.: 16–17). The process of the execution of a given gesture, he writes, begins in the soul: "Suivons les mouvements de notre ame, elle ne peut nous trahir lorsqu'elle sent vivement; & si dans ces instants elle entraîne le bras à tel ou tel geste, il est toujours aussi juste que correctement dessiné, & son effet est sûr. Les passions sont les ressorts qui font jouer la machine: quels que soient les mouvements qui en résultent, ils ne peuvent manquer d'être vrais" (Ibid.: 266).

This process of internal emotional agitation generating artistic creation is directly tied to the concept of enthusiasm, genius, and in turn, improvisation: "Portez l'amour de votre Art jusqu'à l'enthousiasme. On ne réussit dans les compositions théatrales qu'autant que le cœur est agité; que l'ame est vivement émue; que l'imagination est embrasée; que les passions tonnent, & que le génie éclaire" (Ibid.: 59).

If the performance emanates from an internal agitation, rather than a set movement text to be executed, the stakes of inscription are indeed markedly different from those involved in notating *la belle danse*. At the time of Noverre's writing, Louis de Cahusac, writing in his now famous article "Enthousiasme" for Diderot and D'Alembert's *Encyclopédie*, rehabilitated the concept, "distancing it [and related terms] from their negative connotations" that would have associated them with the irrational (Cuillé 2021, 93). For Noverre, like for Cahusac in the *Encyclopédie*, enthusiasm is a positive quality in an artist, creating the spontaneity and passion that in turn can facilitate a genial performance.

This stylistic freedom in eighteenth--century performance broadly speaking, Hedy Law recounts, was directly related to motion (2020, 136). It also relates to reception, in that, in contrast to discursive theater, in which, Noverre argues, spectators might be touched differently because an actor's delivery might be too intense for one spectator and not enough for another, pantomime left to the spectator the ability to interpret it to the degree appropriate for herself (1807, vol.1, x). This benefit of pantomime, Noverre claimed, would create an effect "plus général et plus uniforme" (1807, vol. 1, xii). This is because

pantomime "laisse à chaque spectateur le soin de lui prêter un dialogue qui est d'autant plus juste qu'il est toujours en mesure avec l'émotion que l'on a reçue" (1807, vol. 1, xii). Due to its non-verbal nature, in concert with the non-verbal nature of the passions, pantomime allows the performer to express sentiment more accurately than with language.

Encyclopedist Jean-François Marmontel agreed with Noverre in that pantomime's non-verbal nature lent it a kind of power.[3] Also like Noverre, Marmontel believed that the improvisatory role of the performer diverged from that of the actor in spoken theater: "L'acteur est continuellement le copiste du poëte, le *pantomime* est original," Marmontel wrote. "L'un est asservi au sentiment & à la pensée d'autrui, l'autre se livre & s'abandonne aux mouvemens de son ame" (1777, 231). For both thinkers, following from the impossibility of recording the nuance of emotional states in language, notating gesture would have been impossible. Marmontel articulates here why the concept of a singular, identifiable work might not function in the context of pantomime ballet: while in theater, actors 'copy' the author's text in their recitation of it, dancers, in pantomime ballet, as well as other forms harnessing pantomime, they "supplied their idiosyncratic interpretations of the texts and contributed another layer of moral liberty to the compositions" (Law 2020, 3). Via this interpretive layer, in which bodily performance surpasses the possibilities of text, dancer-mimes 'create' an original work in each iteration of a performance.

4. *Restaging Noverrian pantomime ballet*

Following this logic, it is difficult to even conceive of what a copy – or restaging – of a Noverrian ballet might be. One point of view is that ballet programs functioned as a kind of notation, and that while other elements might be copied in a restaging, they would be subsidiary to the re-performance of the original narrative (Nye 2008, 55). One ballet master in particular, Charles Lepicq (1744–1806), undertook a particularly large number of restagings of Noverre's works, restagings that diverged markedly in their dance content from the Noverrian originals. Taken together, these restagings and Noverre's opinions

3 The line of reasoning for the remainder of this section appears in expanded form in Sabee 2020.

of Lepicq over the course of his career shed additional light on how Noverre conceived of pantomime ballet's identity as well as its ephemeral elements.

Lepicq, Noverre's student and disciple, arrived in Naples in 1772. During his time there he staged both his own ballets as well as his versions of those by Noverre. Yet Lepicq's take on Noverrian ballet as he staged it in Naples diverged in one significant manner the way these ballets would have been staged under Noverre: Lepicq included numerous dancers with training in the so-called *grotesque* genre. Grotesque dance emphasized athletic feats, jumps, and great flexibility, above and beyond the staid aesthetics of the *danse noble*, the dance genre that underpinned the danced elements of pantomime ballet. It enjoyed extreme popularity in Italy and in this context dancers who specialized in the noble or *demi-caractère* genres would still have been trained in grotesque dance. As Kathleen Kuzmick Hansell writes, "almost all of those who studied in Italy received a grounding in the difficult techniques of the aerial style and a schooling in the art of pantomime" (2005, 26).

The expertise of dancers in multiple genres and the movement of dancers between them is significant because Noverre believed that grotesque dance, in contrast to noble dance, did not possess discursive power. (Of the *danse grotesque*, he writes, "Elle ne dit rien" [1760, 229–230]). This standpoint diverged from Italian and specifically Neapolitan points of view. Notably, Gennaro Magri underscored dancers' need for versatility:

> I veri Ballerini, o siano Seri o Comici, devono avere egualmente il possesso generale di tutto quello si appartiene al ballo; né distinzione veruna puol correre da un Carattere all'altro, che se difficile è il ballar serio, non è più facile il vero comico grazioso. E che forse l'arte di esprimere per mezzo de' gesti la Pantomime, l'Azione comica, la deve avere il Grottesco meno di quella del Serio, per esprimer questi la sua Tragica? (1779; 2018, 16)

Elsewhere, I have argued that Lepicq's work was shaped by the changing geographic and cultural settings in which he worked and that he endeavored to cater to local tastes while simultaneously honoring the legacy of his teacher Noverre (Sabee 2020).[4] This approach is particularly evident in Lepicq's work in Naples. There, catering to public interest in and support for the more athletic

4 Other former students of Noverre, including Sébastien Gallet and Domenico Le Fevre also employed grotesque dancers in roles that had been designed for dancers trained in the noble style.

performances characteristic of the *grotteschi*, Lepicq incorporated dancers with substantial training in grotesque dance in his restagings of Noverre's ballets. Perhaps most notably, Lepicq worked with Veronica Cocchi (Morelli), a dancer with training in the grotesque style. Cocchi appeared regularly in leading roles in Lepicq's ballets, including in his *Medea, e Giasone*, staged after Noverre.

The way in which the libretto is credited reveals a certain approach to authorship, helping to elucidate which elements of pantomime ballet were considered ephemeral and which were considered durable. Specifically, it states that Lepicq is here the "inventore, e direttore e primo ballerino", although the ballet itself is entitled "Medea e Giasone, ballo tragico d'invenzione del celebre sig. Noverre" (Metastasio 1775, 20). This approach to authorship could be interpreted as closer to that of the nineteenth-century, in which the librettist and choreographer independently contributed the scenario, and choreography for a production. Yet given the tight linkage between Noverre and Lepicq, it seems likely that Lepicq would have reused certain elements of Noverre's original choreographic composition, though it is extremely unlikely he possessed a written document allowing for a production that could purport to replicate Noverre's original pantomime ballet. Furthermore, the inclusion of dancers with substantial grotesque training would have created a type of adaptation; both the noble and *grotesque* genres (and indeed, also the combination of the two genres, in those polyvalent dancers working in Italy where expertise in *grotesque* dance underpinned training more generally) would have sculpted a particular physicality in dancers with this training. In this way, the dancers with whom Lepicq was working in Naples would have executed his *Medea, e Giasone* differently than the dancers who had appeared in Noverre's Stuttgart original.

It is difficult to know what Noverre would have thought about such a performance, given the vehemence with which he denigrated grotesque dance and denied its expressive potential. Nevertheless, late in both ballet masters' careers, Noverre dedicated significant space in the 1807 edition of his *Lettres* to Lepicq. Here, he writes:

> Les belles proportions de sa taille, la noblesse de sa figure, l'harmonie enchanteresse de ses mouvements, et le fini précieux d'une exécution d'autant plus étonnante qu'elle étoit toujours facile, et que les efforts du corps étoient sans cesse dérobés par les grâces; tant de perfections réunies lui obtinrent le plus brillant succès tant à la cour qu'à la ville (1807, vol. 2, 118).

Here, Noverre clearly describes a dancer working in the noble genre. Yet he also notes that he created the '*genre mixte*' for Lepicq and Marie-Madeleine Guimard, who excelled in it after the conclusion of Guimard's career working in the serious style (1807, vol. 2, 117). Bringing these views together, Noverre refers to Lepicq as a "Prothée de la danse [qui] réunissoit tous les genres (1803, vol. 2, 158)". Despite their divergent views on grotesque dance, Noverre appears to have appreciated Lepicq's efforts, and the two reconvened on several occasions for Lepicq to perform leading roles in Noverre's works.

If Noverre appears to have taken no issue with Lepicq's restagings, perhaps it is due to the fact that their narrative structures remained the same. Open to interpretation would have been the dance, and most especially, the mime. Doubly ephemeral, many of the danced elements of Noverre's performances would likely have been substantially altered for their new performances. Yet Noverre and Lepicq's relationship reveals not only how the two ballet masters understood the concept of restaging, but also Noverre's eye to his own posterity. While his openness to Lepicq's approach may well have been based upon his view of dance and mime's ephemerality, in turn based on the relationship between the passions expressed and the dancer tasked with performing them, it may also have been influenced by the role Lepicq played in facilitating the circulation of Noverre's name and works.

5. *Inscription and its relationship to posterity*

The "preoccupation with individual posterity was especially acute", Jessica Goodman writes, as "a certain confluence of social and intellectual changes lent the idea of future glory a new charge for French cultural producers in the latter years of the *ancien régime*" (2018, 2). Noverre, like other cultural producers of his time, was very conscious of what Goodman has referred to as "anticipated afterlives" (2018, 4).[5] The question of the afterlives of ballets and ballet masters alike are present from the very opening of Noverre's *Lettres*:

5 Cf. also the contribution by Mark Ledbury (2025) about the topic of the 'afterlife' in eighteenth-century French art-history, in this edited volume.

La Poésie, la Peinture & la Danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature: c'est par la vérité de cette imitation que les Ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité; après avoir obtenu (ce qui est plus rare encore) les suffrages même de leur siecle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands Hommes ceux des Maîtres de Ballets, les plus célebres dans leurs temps! mais à peine les connoît-on (Noverre 1760, 1–2).

Noverre admits that the dance artist might be thwarted by more obstacles than those working in the fields of painting and poetry. Some of these relate to dance's status as a time-based art ("ses Tableaux doivent être variés, & ne durer qu'un instant" [Noverre 1760, 3]) but others are connected to the fact that the composer (meaning the choreographer) is not fully in control of the art – his medium is the dancers, rather than color and a brush. Reliant on enthusiasm, and the liberty inherent in individual interpretation in order to generate a genial performance, there exists the possibility that the performers might not live up to the intentions of the work. Yet as we have seen, the liberty of the individual dancer in interpreting the passions represents a key element of Noverrian pantomime ballet.

Although Lepecki has qualified Noverre's views on dance's ephemerality as a lament, I would argue that Noverre also embraces this paradox as integral to his understanding of pantomime ballet's liveness and its emphasis on the performer's creative role in its execution. Rather than genuinely lamenting dance's disappearance (and this is particularly true in the later editions of his *Lettres*), Noverre embraces its ephemeral qualities as he rhetorically situates the importance of his writing in particular and writing on dance in general. Dance's disappearance, in other words, is to Noverre an invitation to write about and around dance. This aspect of his thought becomes more prominent over time, increasing toward the end of his career.

One rewritten passage, expanded since the early editions of his letters, brings together some of these ideas, and in so doing, provides a clue as to how to reconcile his views on the relationship between ephemerality and posterity:

Si la nature [...] a donné [au maître de ballet] ce feu et cet enthousiasme, ame de tous les arts imitateurs, l'immortalité ne peut-elle pas lui être assurée? Pourquoi ne connoissons-nous aucuns maîtres de ballets? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presqu'aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite (Noverre 1804, vol. 4, 1).

Here, Noverre links these ideas together, connecting ephemerality with the lack of status of the ballet master. But he also turns the question back on earlier poster-

ity, using such questions to muse on paper as to why no remnants of ancient pantomimes still exist (Ibid.: 2). This rhetorical interrogation in turn allows Noverre to write himself into history, as a discoverer of techniques and structures of the past, and in turn, as the inventor of pantomime ballet. In an expanded passage treating the ancient pantomimes Pilades and Bathyllus, Noverre writes:

> Du moins si ces grands compositeurs, ne pouvant transmettre à la postérité leurs tableaux fugitifs, nous eussent transmis leurs idées, leurs principes sur leur art; s'ils eussent tracé les règles d'un genre dont ils étoient créateurs, leurs noms et leurs écrits auroient traversé l'immensité des âges, et ils n'auroient pas consacré leurs peines et leurs veilles à la gloire d'un moment. Ceux qui les ont suivis auroient eu des principes, et l'on n'auroit pas vu périr l'art de la pantomime et du geste, portés jadis à un point qui étonne encore l'imagination (Noverre 1807, vol. 1, 225).

Theory, in other words, can stand in the place of ephemeral practice in documenting dance. What Pilades and Bathyllus failed to do is what Noverre will do, and has done, in documenting his theories of ballet, rather than his ballets themselves.

As Goodman writes, "posterity, in its purest sense, can only ever be anticipated. It is almost always a projection into an unknown future, a continually receding vanishing point" (2018, 4). Indeed, his preoccupation with posterity and his role in dance's history grew over the course of his career. In *Lettre IX: Renaissance de l'Art de la Danse*, Noverre, never humble, opens with a particularly exultant passage that inscribes himself into a direct lineage following from the ancient pantomimes:

> C'est par mon application, mon zèle et mes efforts, que je suis parvenu, Monsieur, à tirer la danse de l'état de langueur et de léthargie dans laquelle elle étoit plongée; j'eus le courage de lutter contre les préjugés fortement enracinés par le temps et l'habitude; [...] j'appris à la danse muette à articuler, à exprimer les passions et les affectations de l'ame; mes soins et mes succès la placèrent au rang des arts imitateurs (Noverre 1807, vol. 1, 124–25).

His preoccupation with what Goodman terms "an unknown future" is likewise visible in the "Avertissement" to the series of programs that appear in the 1807 *Lettres*, where Noverre complains directly about the copying of his work, although here he seems to reference the copying of his ballets, and not his texts:[6]

6 On the copying of Noverre's *Letters*, see Sabee 2022, 123–38, 152–58.

On a tant de fois mis mon ouvrage à contribution sans me nommer; on s'est si souvent et si hardiment paré de mes dépouilles, que j'ai senti qu'il ne me resteroit plus rien si je ne prenois le parti de déposer et de consigner le peu qui me reste, afin que l'opinion publique, je n'ose dire la postérité, puisse le reconnoître et le réclamer pour moi (Noverre 1807, vol.2, 332).

In fact, Noverre's programs had been printed in view of posterity as early as 1776, when the Austrian printer Joseph Kurzböck issued a compilation of programs from Noverre's ballets. In the "Avant-propos de l'éditeur," Kürzbock, or someone writing on his behalf, refers to the volume as a "pendant aux Lettres du même compositeur sur la Danse" (Noverre 1776, 4). Like the programs that Noverre would eventually append to the last two editions of his *Lettres*, these were explicitly 'not' theatrical ephemera, but rather documentation – to the degree it was possible – of Noverre's theories, in practice.

6. *Conclusion*

Why did Noverre's views about the afterlives of his ballets diverge so strongly from his strategies regarding the propagation of his dance theory? One will never exactly know. Perhaps Noverre was simply able to extract his individual concerns about posterity from his artistic priorities. This, however, seems unlikely given his expression of concern regarding the copying of his ballets. It seems more likely that he believed that, since his stage productions were ephemeral experiences, his written work could stand in to assure his future place in the annals of dance history.

At the same time, the improvised process involved in performing Noverre's ballets allows for a unique relationship between performer and spectator. If the benefit of pantomime is to deliver what Noverre terms an emotional effect that is "plus général et plus uniforme" (1807, vol. 1, xii), this is the lynchpin within Noverre's theory that relies principally on his double sense of ephemerality. Other tenets of pantomime ballet, such as the depiction of detailed, serious stories through movement and the creation of interesting and varied tableaux, could both be documented, even if they were not intended to be staged and re-staged. (Indeed, as we saw, Noverre even proposed one documentary model that relied on the artistic talents of Boucher and Cochin.) But how does one document the elicitation of emotion? What did it mean to feel horror in the eighteenth-century, and what gestures might have elicited horror,

pity, or empathy? This question opens onto another, namely, what gestures or movements might elicit horror, pity, or empathy today?

If the core identity and meaning of Noverre's ballets lie neither in their steps, nor in their narratives, but in the passions that they depict, then this is a key question for those invested in their recreation or reimagining. If a work's identity is its very malleability, its liveness and attachment to a given individual's enthusiasm and in turn, the transformation of an internal agitation into a dynamic external presence and action, then it would be nearly impossible for any form of notation to accurately capture its creators' intention. Yet in Noverre's point of view, inscription still offers a way forward. The theory laid out in the *Lettres* defines dance as inherently ephemeral in nature, but the *Lettres* themselves are a durable object that can be held in one's hand.

Bibliography

Angiolini, Gasparo. 1773. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Milan: Gio. Batista Bianchi.

Cuillé, Tili Boon. 2021. *Divining Nature: Aesthetics of Enchantment in Enlightenment France*. Stanford: Stanford University Press.

Fabbricatore, Arianna Beatrice. 2017. *La Querelle des Pantomimes: Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Féraud, Jean-François. 1787-1788. *Dictionnaire critique de la langue française*. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2022 Edition), edited by Robert Morrissey and Glenn Roe. http://encyclopedie.uchicago.edu/ (accessed: 18/12/2024)

Franko, Mark. 2011. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance." *Common Knowledge* 17, no. 2: 321–34.

Fransen, Sietske and Katherine M. Reinhart. 2019. "The practice of copying in making knowledge in Early Modern Europe: an introduction." *Word & Image* 35, no. 3: 211–22.

Glon, Marie. 2015. "Faire voyager des danses et des idées: la formation d'un espace chorégraphique européen par les 'danses gravées' au XVIII^{e} siècle." *Diasporas: Circulations, migrations, histoire* 26: 75-87.

Glon, Marie. 2018. "When dances circulated on paper: European dancing masters and the art of dancing 'by characters and demonstrative figures.'" In *Moving scenes: the circulation of music and theatre in Europe, 1700–1815*, edited by Pierre-Yve Beaurepaire, Philippe Bourdain, and Charlotta Wolff, 241–55. Liverpool: Liverpool University Press.

Goodman, Jessica. 2018. "Introduction: What, Where, Who is Posterity?." *Early Modern French Studies* 40, no. 1: 2–10.

Hansell, Kathleen Kuzmick. 2005. "Eighteenth-Century Italian Theatrical Ballet: The Triumph of the *Grotteschi*." In *The Grotesque Dancer on the Eigheenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, edited by Rebecca Harris-Warrick and Bruce Alan Brown, 15–32. Madison: University of Wisconsin Press.

Laurenti, Jean-Noël. 1994. "Feuillet's Thinking." Translated by Brian Holmes. In *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, edited by Laurence Louppe, 81–108. Paris: Éditions Dis Voir.

Law, Hedy. 2020. *Music, Pantomime and Freedom in Enlightenment France.* Woodbridge and Rochester: Boydell Press.

Ledbury, Mark. 2025. *"'Mais, le Lendemain Matin.'* Residues of the Ephemeral in Eighteenth-Century French Art". *Status Quaestionis* 28: 23–51.

Lepecki, André. 2004. "Inscribing Dance." In *Of the Presence of the Body*, edited by André Lepecki, 124–39. Middletown: Wesleyan University Press.

Lombardi, Carmela. 1998. *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785).* Torino: Paravia Scriptorium.

Magri, Gennaro. 2018 (1779). *Trattato teorico–prattico di ballo*, edited by Arianna Beatrice Fabbricatore. Paris: OBVIL, Sorbonne Université.

Marmontel, Jean-François. 1777. "Pantomime," in *Supplément de Panckoucke*, edited by Jean Baptiste Robinet, vol. 4, 231–33. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, edited by Robert Morrissey and Glenn Roe (Autumn 2022 edition). http://encyclopedie.uchicago.edu/node/137 (accessed: 18/12/2024).

Metastasio, Pietro. 1775. *Il Demofoonte, dramma per musica. Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 20 gennaro 1775 per solennizzarsi l'augusta nascita del cattolico monarca delle Spagne Carlo 3. ed alla S.R.M. di Ferdinando 4.* Naples: Francesco Morelli.

Noverre, Jean-Georges. 1760. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Delaroche.

Noverre, Jean-Georges. 1803–1804. *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, 4 vols. Saint-Petersburg: Charles Schnoor.

Noverre, Jean-Georges. 1807. *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, 2 vols. Paris: Léopold Collin.

Noverre, Jean-Georges. 1776. *Recueil des programmes des ballets de M. Noverre Maître des ballets de la cour impériale et royale*. Wien: Joseph Kurzböck.

Nye, Edward. 2008. "'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century *Ballet d'Action*." *Dance Research* 16, no. 1: 42–59.

Nye, Edward. 2011. *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pappacena, Flavia. 2011. "Noverre's *Lettres sur la danse: the inclusion of dance among the imitative arts*" translated by Mark Weir. *Acting Archives Review* 9: 1–32.

Rosenfeld, Sophia. 2001. *A Revolution in Language: The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*. Stanford: Stanford University Press.

Sabee, Olivia. 2020. "Charles LePicq and the Neapolitan *Ballet d'Action*." In *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, edited by Arianna Beatrice Fabbricatore, 109–18. Rome: Aracne.

Sabee, Olivia. 2022. *Theories of Ballet in the Age of the* Encylopédie. Liverpool: Liverpool University Press.

Thurner, Christina. 2012. "Affect, Discourse, and Dance before 1900." In *New German Dance Studies*, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht, 17-30. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Weaver, John. 1717. *The loves of Mars and Venus; a dramatick entertainment of dancing, attempted in imitation of the pantomimes of the ancient Greeks and Romans; as perform'd at the theatre in Drury-Lane. By Mr. Weaver*. London: W. Mears and J. Browne. Available online at https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_the-loves-of-mars-and-ve_weaver-john_1717 (accessed: 19/05/2025).

Olivia Sabee is Associate Professor of Dance at Swarthmore College and a 2024-2025 Chercheuse associée at the Centre de recherches historiques (CRH) at the École des hautes études en sciences sociales (EHESS). She is the author of *Theories of Ballet in the Age of the* Encyclopédie and co-editor of *Cultural Transmission and the French Enlightenment: Repurposing the Past* (forthcoming in 2025). Her current research examines the circulation of ballets and ballet masters between France, Saint-Domingue, and the USA in the late eighteenth-century.

statuS Quaestionis
language text culture

Cornelis Vanistendael
Volunteering Post Doctoral Student, Ghent University, Belgium

Ephemerality on the Fringe. Exploring the Venues Hosting Power Quadrilles in Brussels on the Eve of Waterloo and Beyond (1814–1816)

Abstract

After Napoleon's escape from Elba, the Congress at Vienna stalled and Brussels temporarily became the political and military capital of Europe. The use of ephemerality is well documented for the Congress, much less so for Brussels on the eve of the battle of Waterloo. What eyewitness accounts do agree on for both cities is that everybody went dance mad. In Brussels, the troops of the ninth coalition that were to defeat Napoleon, famously rode 'dancing into battle'. Politically speaking, there was ample reason to have pomp and circumstance. The House of Orange-Nassau did not have much credit in Brussels and needed to establish itself. As social climbers, they heavy-handedly used ephemeral means of propaganda to support their wobbly throne. This article discusses the ephemeral ballrooms that were constructed for the official celebrations of their restoration monarchy between 1814 and 1816.

1. *Introduction*

Ephemeral display during the Congress in Vienna is an acknowledged domain in the international historiography dedicated to early nineteenth-century politics and the history of diplomacy. Charles-Joseph de Ligne's (1735–1814) famous quip that Congress danced rather well, without advancing anything else, admirably illustrates the festive atmosphere in Austria's capital during these days. Like Vienna, Brussels was overwhelmed by numerous official festivities around the same time; however, comparable academic zeal discussing public celebrations occurring there is rarer. If quips give any indication of how dance-mad crowds could be, here is another, reportedly uttered by the Duke of Wellington's private secretary, Charles Greville (1762–1832), party crashing

in Brussels during the winter of 1814. It may be less world-famous than De Ligne's, but it reveals a lot in its statement that everybody had been bitten by a tarantula. It plays on the belief that the venom of a tarantula spider caused its victims to start dancing frenziedly, without being able to stop until they dropped (Capel and Uxbridge 1955, 81).

This generalised dance madness, occurring simultaneously in both cities, and the fact that this phenomenon was instrumentalised in order to stage power (equally in both), is the main reason why this paper is devoted to public social dancing as means of the public embodiment of power; in short: a politically charged phenomenon.

I will explore this topic through the ballrooms that hosted the concluding balls of the most prestigious events organised in Brussels between 1814 and 1816. In what follows, three events will be discussed in detail illustrating this process:

1) 17 March 1815: Proclamation of the new King in Brussels
2) 25 September 1815: Coronation of the new King in Brussels
3) 24 October 1816: Brussels Reprisal of the Marriage ball for Crown Prince William and Anna Pawlowna of Russia.

To begin with, the venues hosting these events can be seen as a visible prolongation of the political ambition of those who created them and a necessary backcloth for the staged performances, i.e. public dances or balls. On a second note, they were also shamelessly ephemeral, often created for the purpose of just one event, barely lasting one night, dismantled the next day. For Vienna, these are famous and avidly discussed venues, often documented by picturesque iconography (Hoechle 1814; Mayer 2019). It is all the more remarkable that for Brussels we can barely imagine them to have existed at all – even as they were spectacular – and it strikes us that their splendour and layout seem almost absent from our collective memory (Vanistendael 2018).

British sources are the most cited until now, but they need to be carefully assessed. The lack of attention British authors traditionally paid to the Belgian archives and reporting by local journalists makes it hard to disentangle fact from hearsay or plain invention of tradition in their writings. Lord Byron (1815) and Walter Scott (1815) introduced some intriguing myths about the ongoing dance madness in Brussels in those days, epitomised by the Duchess of Richmond ball. One storyline claims that Wellington's officers rode straight

out of the ballroom onto the Battlefield. This storyline was later amplified by William Makepeace Thackeray (1848) and repeated many times since, even by less literarily inclined authors. This has contributed to and becomes part of the vast historiography with academic credentials. Until today, some of these fictional accounts can still provoke a certain attention as illustrated by Nick Foulkes' brilliant title for his book *Dancing into Battle* (2006). It would take until David Miller's monograph (2005) before some debunking, although his study too is still exclusively based on published eyewitness accounts and no archival research was done locally in Brussels. In my article instead, I return to local sources and accounts.

2. *Peripherality or Centrality?*

There exists such ample literature on the Battle of Waterloo that there is good reason to limit this article to the transnational diplomatic and political dynamics behind the creation of the new Kingdom of the United Netherlands. I consider the political motivation to be the prime mover that eventually set free the financial, logistic, and personal means to create these venues.

The lands between the Channel's coast, the ancient French border from before 1792, and the great rivers (Rhine and Meuse) were called the Southern Netherlands and have always been considered highly peripheral territories. There is good reason to reconsider them as more central here. On the one hand, one could argue that like many other regions on the world map, they were just another bargaining chip placed beside the chessboard of the Congress in Vienna. On the other, because of their proximity to Paris, and because the British government placed so much emphasis on them strategically, they played an outsized role in the historic events of those years. To give just one example: considerable numbers of Prussian, Russian, British, Dutch, and Swedish troops, supplemented with an assortment of regiments from different parts of the German lands, kept the Southern Netherlands occupied for more than two years (1814–1815). Their aim was to make sure they did not fall into French hands once again and to give the negotiators in Vienna the time to establish their new European Concert. Estimates vary, but at least two hundred and fifty thousand men were almost permanently stationed there representing all involved with considerable costs (Zamoyski 2012).

As central as Brussels' role may have been for a short while, Belgian historians did not pay much attention to this episode in their capital's past. The only monograph dedicated to Brussels in this period dates to 1956 (Fleischman and Aerts 1956). The reason for this lack of enthusiasm by local historians may be that the so-called Dutch rule of the Southern Netherlands which was the first outcome of this episode was viewed as oppressive. Hence, the need for a revolution to liberate Belgium and chase the 'cheese heads', as the Dutch were caricatured in the local press, out of Brussels and back to The Hague in 1830 (Pirenne 2016; Aerts and Deneckere 2015).

Dutch researchers delved a bit more deeply into the matter, for the same, albeit partially, opposite reasons: the current Dutch monarchy was founded in those days. There is reason enough to claim that it was in Brussels the new Dutch rulers needed to prove themselves the most, hence providing a sound motivation to invest in lavish ephemeral displays. The Orange and Nassau's were unknown and as such unloved by the local elites when they first claimed power over these territories during the final days of 1813. By the summer of 1814, when they started to put their boots on the ground in Brussels, they first needed to get acquainted with these elites and convince them of their good intentions. This is a process that has seldom been discussed in academia until now and which I will treat here in some detail. The most recent biographies of William I and William II of Orange and Nassau and an even more recent study about the establishment of a Brussels court culture between 1814 and 1830 have provided major advancements in rediscovering the archival materials linked to those days, insofar as they were available in Dutch, British or German archives (Colenbrander 1906; Koch 2013; Welten 2023).

This preliminary social and cultural distance between the House of Orange and Nassau and their Southern subjects-to-be had sound historical ground. It has only been recently fully acknowledged that the House never truly ruled over the Southern Netherlands before 1815. The factual basis for the sixteenth-century precedent they referred to in their propaganda from 1813 onward is not solid. It was based on a historical political construct and narrative rather than on the true military and political prowess of the founding father of the House, William 'the Silent', who was claimed to have first united these territories. If that claim is nowadays considered an overstatement, there nevertheless existed a powerful image to which the House of 1813 could link the story for which they wanted to remind their future Southern subjects. This icon conveniently

linked their own identity to that of the Southern Netherlands as an imagined, shared historical past. It was called the *Leo Belgicus*, first used in the troubled times following William I's death in 1584, after which it gained a life of its own, often re-used and reshaped thereafter with diverging political intentions and agendas in mind (Depuydt and Roegiers 1995; Heijden 2000).

Nevertheless, from September 1815 onwards, their claims became a political reality and one can only imagine how uncertain William I and his eldest son, Crown Prince William (he would go on to become William II), must have felt before the coronation of the former, which took place on 21 September 1815, in Brussels (Renier 1930). Over time, the House of Orange and Nassau would continue to pledge huge sums to invade the Brussels public sphere with monuments and staged events, an effort they never made in their home turf. If anything, this should be interpreted as a hint that they continued to feel insecure about their position in the Southern Provinces until the very end (1830) (Welten 2023).

Another major factor contributing to the increase of ephemeral moments of spectacle (such as social gatherings and feasts) can be related to the differences in personality and rivalry between the King and the Crown Prince. The father was a strict, stubborn traditionalist, clinging to his titles and position to his last breath. As a natural bureaucrat, he preferred his writing desk, reigning from there, rather than trying to ingratiate himself with the nation he ruled. He was a hard worker, given to churning out memos and reports, micromanaging his dominions, and frustrating parliamentary oversight. He famously trusted nobody and would not listen to advice, preferring to isolate himself from political reality, often with disastrous consequences. He also was quite unsuccessful as a military commander even to the point of being accused of treason by the Prussian military for abandoning his troops and his position without a fight.

The son instead, was everything the father was not. He was emotional, shifty, and painfully aware of public opinion, especially in Brussels and the Southern provinces he really appreciated. He loved to throw a party and by grace of his slender build, was a talented dancer. From 1811, barely nineteen years old, he joined Wellington's army on the Iberian Peninsula and became one of the Duke's most trusted *aide-de-camps*. On the battlefield he proved fearless, and rapidly became a true military hero, a reputation that preceded his arrival in Brussels by the end of July 1814. He remained a true Anglophile for the rest of his life, to the point of speaking Dutch with a marked English accent.

After his father's coronation, the relationship between the son and the father rapidly deteriorated, which set the tone for a two-pronged state propaganda. There would be one official version initiated by the father, challenged or rivalled by equally official events instigated by the son. While the father reigned supreme in The Hague, the son ran the Brussels social sphere, often to the detriment of his father. As an internationally acclaimed Waterloo hero, he would marry a Russian princess (Anna Pawlowna) against his father's wishes, plotted against him by maintaining relationships with French radicalised refugees residing in Brussels to overthrow the French throne, and openly maintained bisexual relations which made him vulnerable to blackmail. He eventually would dethrone his father (Koch 2013; Zanten 2013).

3. *Sources and Courses*

Important archives on these public dance events are kept in the Brussels City Archives. Perhaps because nobody expected them to exist, they were never studied in depth until now, despite the rich vein of information contained in them. They are somewhat cryptically called "Instruction publique - série II, section Fêtes et Cérémonies 1795–1911", of which I partly investigated the materials from "Portfeuilles I - XVIII" covering both the French and the Dutch epochs. The main reason for the creation of these series was that there was no court in Brussels in 1814 yet. The only available workforce, capable of organising public events on such a large scale, were the local city clerks. One should bear in mind that the city was in a state of chaos due to the departure of its French administrators and the installation of the temporary and brutal Prussian occupational regime. As such, the city clerks remained the only link to peaceful civilian oversight. From the moment the House of Orange and Nassau was allowed by the coalition powers to gradually take over the military and administrative rule of Brussels and the lands west of the Meuse River in August 1814, the House inherited these clerks. The resulting archival boxes cover the organisational paperwork that went into the practical duty of creating all the public events the House required in order to claim and consolidate its power in Brussels.

Besides the documents kept in the Brussels City Archives, there are three other types of sources I used for this article. First, the local and international press reported on these events regularly, providing us with a rare peek into the

venues used to stage them. We should consider, however, that in the period under discussion (1814–1816), the press was constantly censored. No political overt or covert remarks were allowed, which sometimes makes it hard to uncover the true political intent behind certain events or the details of their staging. This is why eyewitness accounts – that seemingly exist in endless numbers for this era – are crucial sources of side information. These highly personal letters, diaries, and memoirs are often biased because they start from a certain point of view. But by doing so they provide us with a welcome counterweight against the official narrative. To give just one example to illustrate why combining these sources is so important: the official coverage – press and iconography – of William I's coronation shows us the winged stage on which the king stands the moment he is crowned. In reality – and this we know only from private accounts – these wings were not finished and only the middle section of the ephemeral design was actually there (Koch 2013). Lastly, there exists a limited iconography about these events. Alas, none of the public dances I will discuss in this article figured in officially sanctioned prints. Nevertheless, the few examples that I could uncover provided insight lacking in any of the other sources (Tulard 1971).

Historically speaking, social dancing in front of a witnessing audience is what court balls and ballets were all about. The novelty of the Brussels events, as compared to *Ancien Régime* practices, lies, firstly, in the fact that these dances were never held at court. There was no court yet in Brussels before the end of 1815 and historically speaking, there had never been a true royal court in Brussels before the Orange and Nassau's established theirs. Secondly, the massive, transnational crowds attending them, all while being staged indoors, were truly unprecedented for Brussels, lending these occasions a splendour and glamour seldom seen before (and after) in Brussels. Their size had some unforeseen consequences, not least that the cost that went into their organisation escalated significantly. Because of their novelty, and because they were never studied specifically until now, my approach will be less theoretical than practical. My first research goal is to understand how these events were possible at all and to try to understand how they were executed on a practical level, i.e. financially and logistically. Secondly, I want to understand the characters who were artistically involved. Finally, I will assess the political intent that created the financial headroom that enabled them in the first place, and whether it could be detected in their programmatic structure.

The three events I have selected as case studies for this article (March and September 1815 and October 1816) were targeted because of the copious amount of archival evidence available about their organisation. These were probably the most massive events of their kind in terms of indoor audiences. Because no ballroom or theatre was big enough to host them, the temporary interiors needed to accommodate these numbers for just one evening were erected at a staggering cost, inside existing buildings. I will sometimes refer to other occasions to emphasise my argument for the sole reason that archival evidence for specific events is patchy at best. It is only by comparing them mutually with other events that we can complete the picture.

4. *The Predominance of Social Dance in Brussels between 1813–1818 and its Effects on Ephemeral Display*

From the moment Prince Willem Frederik from Orange and Nassau accepted the Sovereignty over Holland in December of 1813 and extended his claims to the Southern Netherlands, he and his sons concluded that they did not have much leverage to enhance their position in these desirable new dominions. Once established (from August 1814), yet another problem presented itself. The historical lack of a true court in Brussels for the previous twenty-five years complicated their plans to recruit their own courtiers. If they wanted to make the world believe they were in charge and not merely clinging to power, they needed the splendour of a spendthrift court. The question now was how to recruit one's court when there was no predecessor and when one was virtually unknown socially by the local elites?

Yet another hurdle came across their path. The conflict between the father and the eldest son was aggravated after the break-up of the marriage plans with the British Crown Princess Charlotte. Nevertheless, as history has it, they eventually succeeded by aligning their views, albeit temporarily. But first, the House needed a genuine Brussels court to serve as a counterweight to its historical base in The Hague. The father, however, disliked public display and reportedly never danced in public himself. As such, it was mainly the Crown Prince who would take things in hand and not seldom to further his own agenda as well. The manner in which he courted the eventual loyalties of the local elites towards the expected monarchy, was not by formally inviting them to

dine as his father would have preferred, but by having a great number of informal occasions, mostly lavish private and public balls.

In a way, the Crown Prince's approach made sense: balls were the heart and spirit of Brussels' society. They had the advantage that one could carefully curate the invite list. Balls were by far the most attractive sociable gathering based on a shared musical culture available. They were 'private' and 'exclusive' enough, but also sufficiently informal to make new acquaintances in a trusted and discreet environment. In chaotic times like the Napoleonic reign and certainly in the days following his downfall, when Brussels was invaded by an international military fast set and welcomed nearly as many international sovereigns as Vienna did, everybody needed to get acquainted. Balls offered this possibility and understandably were the events everyone flocked to (Buurman 2021).

The way Crown Prince William took things in hand was also quite revealing at the political level. During the first weeks after his arrival, he vowed to "make merry and have Balls and Breakfasts without end" (Capel and Uxbridge 1955, 62). By the end of 1814, we can deduce that he was busy laying the foundations of a local network of powerful people in Brussels from which his father would approach to recruit. By the early days of 1815, the Crown Prince even deemed his groundwork ready to present to the world during an informal occasion for the carnival week of that year. Although there is almost no archival evidence about this ball (it was a typical costumed carnival quadrille event), the eyewitness accounts about the rehearsals and the performance reveal some prominent names of the local nobility (Foulkes 2006). The same family names (not necessarily the same individuals) would crop up during successive events that established the new Brussels court in the months to come (Welten 2023).

5. *No Room Big Enough to Accommodate the Masses*

The first of the three events in our list (the proclamation of the new king in March 1815) made use of Brussels' Gothic City Hall, which incidentally still stands today. The *piano nobile* of this magnificent building was splendidly attired using scaffolding and painted cloth, enabling it to host a party of about one thousand attendees. The second (the coronation of the new king in September 1815) was more of a *fête champêtre*, partly outdoors in the botanical gardens of Charles Lorraine's palace and inside the Orangerie. This place connot-

ed a double symbolic meaning for the new monarchs. Firstly, this palace was (falsely) claimed to have been built on top of the ruins of their Predecessor's city castle in Brussels by William I the Silent. Secondly, it was an *orangerie*, built during the last quarter of the eighteenth century, which referred directly to the name of their house.

There is no estimate of the number of attendees, but it is quite possible that it outnumbered the first occasion, which had to be arranged hastily. This is the only event for which we have available a depiction of the ball itself showing us the dancers and the crowds inside the room. It is a watercolour by Pierre Jean Baptiste Le Roy (1784–1862). The last of the three in our list (the reprisal of the marriage ball for Crown Prince William and Anna Pawlowna of Russia in October 1816) appropriated the royal riding school, at the time situated behind the *La Monnaie* theatre. Since then, it burned to the ground during the Belgian revolution. The ephemeral ballroom that was erected inside this huge space was intended to host at least a crowd of twenty-five hundred people (Le Roy 1815).

If we juxtapose these venues, these crowds are indeed smaller than the ones we find in Vienna during the Congress. Nevertheless, for Brussels, a city approximately three times smaller, they remain impressive. They are by all means comparable to those attending the Napoleon's court quadrille events in Paris (Koch 2013; Vanistendael 2022). Numbers are one thing, but how to judge who was actually invited? The Brussels City Archives keep numerous examples of lists with the names, together with papers about the preparatory work. They were made up by city clerks who took things in hand in the years before a true court showed its presence. By discovering handwritten additions referring to older lists dating back to the previous regime, it is quite obvious that the local clerks did as they were told. They made up lists not neglecting anyone the new regime needed support from, including the upstarts that had climbed the social ladder under the French regime. Having found similar lists used for the invitations of a Napoleonic quadrille event from 1807 in the *Archives Nationales de France*, it is possible to compare them and mark their at-times stark differences. In short, the Parisian lists were managed by court clerks and thus based on a rigorous ranking order: names were not only listed per rank of society, but were then ordered according to one's status at the moment of the invitation and not alphabetically. One can assume that these court clerks always followed the officially sanctioned hierarchy indicated by the court. Some people saw their names officially struck from

these lists, facing the displeasure of not being invited to the most prestigious Napoleonic public events ("Fonds Maréchal Bessières (XVIIIe-XIXe Siècles)" 1807–1814). The lists compiled for the early events of the new Brussels court, could not be more different. As mentioned, they were compiled by city clerks, not directly attached to the new court. To begin with, everybody was listed alphabetically regardless of their current standing in the world, noble titles, or antiquated family names.

A marked similarity between the Parisian and the Brussels lists was the separate numbering of the dancers. An approximate headcount for the first ball indicates that from a total of 861 invitees there were 311 male and 299 female dancers to receive an entrance card. The eventual number approached one thousand guests, with the number of dancers not increasing dramatically. This would mean that dancers made up two-thirds of the attendees. Clearly, these events were as much about embodying power as about witnessing the staging of power. This was a deliberate practical and political choice by the organisers. The new quadrille dancing style as developed by the French military between 1800 and 1810 was very ornate and virtuosic, requiring much preparation and strong stamina. This is reflected in the lists, as we can discover mostly youngsters listed as dancers, while their elders and older members of society remained witnessing bystanders. This was also clearly a masculine dancing style, where the male dancer was expected to display his prowess with leaps, ornate steps, or pirouettes. Surprisingly, there were more cavaliers invited than dames, which is probably unique in the history of social dancing.

The other consequence of inviting a large crowd indoors and not restricting invitees to a narrowly defined section of the societal elites was, as mentioned, the need for a larger room. Traditionally, there had not been a royal palace in Brussels. The only building that came close was the neoclassical residence of Charles of Lorraine (1712–1780), the Austrian Governor, for whom the building was constructed on top of the ruins of the Palace on the Coudenberg (it still stands today and currently houses the Royal Museum of Contemporary Art). By 1815, this decrepit city palace was in a sorry state to say the least and it did not possess a ballroom large enough to accommodate the crowds the new regime required to legitimise itself. The local theatre, called *La Monnaie*, was still in its original state: a small baroque theatre seating about six hundred attendees. It was only demolished and rebuilt following the ground plan which still exists today, between 1819 and 1821. Later balls organised by the House of

Orange and Nassau, like the Ivanhoe Ball of 1823, took place in this new venue, which could host above two thousand dancers and onlookers.

In 1815 there was not really an alternative with that capacity available in the Brussels' cityscape. The adaptation of existing buildings thus was a necessity and at the same time meant to embrace Napoleonic court practices. The *Chapelle Saint-Louis*, incorporated into the Military Academy in Paris (opposite the Champs de Mars, where the Tour Eiffel stands) underwent a similar refurbishment under the Revolutionary and in the following Napoleonic years. The only difference was that this room did not have any other permanent function. It could be re-used dozens of times (and it was) without needing much extra investment ("Fonds Maréchal Bessières (XVIIIe-XIXe Siècles)" 1807–1814).

Looking at the programme for these three balls, the similarities with historically earlier examples – not only Napoleonic court practices – seem even more stark. To begin with, each ball was the concluding feast of a long series of official representational events going on for several days. This indicated that at least part of these programmes was blueprinted on traditional models dating back to as early as the sixteenth century. Over time, programmes have been adapted to the wishes of each new ruler and fashion. In the traditional scenario, the ruler would always enter through an ornate gate (a temporary architectural structure) receiving the keys of the city from the mayor, all while being serenaded by musicians on horseback. Then a long pageant would start, following a fixed route through town, leading along the main streets with their ornate monuments. After a couple of hours, it would reach the City Hall or any other official building where a dinner accompanied by music would be offered to the Sovereign. In the evening, Brussels' main streets would be illuminated by thousands of lanterns as would its main buildings.

One of the novelties of ephemeral display that had become popular under Napoleon's rule were the transparent paintings illuminated by candles, posed on a wooden structure behind them. The main reason for this innovative illumination was that the technology that allowed for the creation of large sheets of water-repelling waxed canvas had been manufactured to scale by the industrial application of steam engine-driven presses called calenders. These new materials found a market in the new fashion of the *fête champêtre* for which tents and foldable kiosks were often created that could be used in all weather conditions and re-used after being dried and refolded. The costs for these transparent paintings always figured in the accounts for these occasions in the

Brussels archives and the bills prove they were mostly executed by local artists. They were also often described in the local press and in this way we sometimes know what these pictures showed. As far as I know, none of them survive in the collections and even sketches that served as preparatory works are barely detectable in currently available online databases as they lack key data about their provenance. The only instance I could uncover stems from Napoleon's visit to Antwerp in 1803 ("Réception Du Premier Consul à Bruxelles" 1803; *L'Oracle* 1815; Doderer-Winkler 2013).

In terms of the costs needed to stage these three events, they stood quite apart. The motivation behind this exuberant spendthrift was that it likely played to the core audience those seeking power wanted to impress, namely, the top 1% of the country's elite. In fact, the concluding ball always had a more popular counterpart: a feast staged in the Brussels Park; and in the streets, pubs and ballrooms of the city were open to every class of society. The illuminations of the city and the bands in the park were all paid for by the city council. As for the interior party, where only an invited elite would attend, everything was included: light, dinner, wine, music, and dancing. That is not to say these feasts were a free-for-all. The invitation list for the Crown Prince's Wedding Ball in Brussels, for instance, indicates that those who wished to partake had to pay for the honour out of their own pocket, requiring them to part with the rather hefty admission price of 25 *florijnen* per family.

What was included in this fee then? The scenario was nearly always the same. Guests were welcomed via separate entrances, depending on their status of the day. For the coaches carrying the most prestigious parties, a mapped route was developed to avoid unpleasant or dangerous entanglements. There was a dinner served to all in the French style (all courses and drinks were already on the table when the guests arrived) and, depending on the status of the guest, he or she could sit at a certain table. As far as I can discern, no strict seating arrangements were made, except for the top table. A band played dinner table music during the meal, interrupted at least once or twice for a serenade by the audience, with wording specially composed and appropriate for the occasion.

At around ten o'clock the ball would start with first a performance of the *Quadrille d'Honneur*. This was a uniquely composed and choreographed dance piece, performed by about thirty-two dancers, carefully selected to represent the nation. In fact, they were about the purest form of embodiment of power imaginable. The crown prince had selected them and performed together with

them as he was a talented *premier sujet* (in any regard) among them. The term used here *Quadrille d'Honneur* and the practice to have a representative group of dancers to embody the idea of the nation as a whole are pages right out of Napoleon's book, whose court established this tradition. Rehearsals took place weeks in advance and often lasted days on end, coached by a dancing master paid for by the city council. In fact, the experience (the dance lasted at least a quarter of an hour) must have been many times worse than having to perform just one minuet during a *bal the cour* in front of the King. One can only imagine what stress level these dancers endured as any *faux pas* during the performance of this ballet was not permitted. After the *Quadrille d'Honneur*, "la Ville et la Cour se mélèrent" as the Duchess d'Abrantès once said in her memoirs about the Napoleonic predecessors of these Brussels events, and the ball went on well into the wee hours of the next day (Abrantès 1888, 22). The names of the two dancing masters occurring in the archival sources that were paid to coach the freshly instigated courtiers of the House of Orange and Nassau were Charles Berlot dit Sacré (1785–1831) and Claude Huot (1764–1848). None of their works for any of these occasions were preserved for posterity (Van Aelbrouck 1994; Vanistendael 2022).

Looking more into the detail of the costs the organisers faced, it becomes clear that this final event required a great deal of funding. This was due to the combination of a lavish dinner with drinks, music, and dance and of course the construction of the room in which the event had to take place. For the proclamation of William I as the new King of the United Netherlands, 22 March 1815, the total cost of the event was 60.446,68 *florijnen*, of which the party at the City Hall costed about one third – 22.579,43 *florijnen*. The other significant cost was certainly for the triumphal arch that was erected at the city gates and the pageant that would progress through an embellished and illuminated city, which costed about 27.242,27 *florijnen*. As a contrasting figure: the popular feast in the park and the main streets of the city only costed 10.625 *florijnen*. For the crowning ceremony on 21 September 1815, more elaborate ephemeral architecture was needed, in addition to a complete ball-and-dinner room inside the *Orangerie* and the dinner itself. Nonetheless, the relative costs remained very comparable. The last event in our list was arguably the most expensive of the three as it was vastly superior in terms of the number of attendees. The interior design of the ephemeral ballroom erected inside the royal riding school alone was estimated to cost a spectacular 61.025,37 *florijnen* (Fig. 1).



Figure 1. Pierre Le Roy, Ball for the Inauguration of William I on 25 September 1815 in the Orangerie of Charles Lorraine's Palace in Brussels, watercolour and gouache on paper, 54.3 x 37.7 cm. Royal Museum of Fine Arts of Belgium. Photo: J. Gelyns.

* Note the clear visual cues of the decoration against the walls. This was a ballroom installed inside an existing building.

One must recall that this was even before the actual work had started and that it was already the third time the cost had been adjusted upwards. For comparison: the eleven days Napoleon had resided in Brussels indebted the city with a sum of approximately one hundred thousand *florijnen*, which was only an estimate of all the bills having come to the city, about a year after the visit. This was considered to be completely unacceptable spendthrift and the city would go on to mortgage and absorb the costs for more than a decade. As the economy of the first quarter of the nineteenth century was largely characterised by an almost total absence of wage and price inflation, the costs involved for the staging of the new Dutch monarchy during those years become even more appreciably extravagant ("Administratieve Opvolging van de Officiële Feestelijkheden" 1815; Maison, Van Ypersele De Strihou, and Van Ypersele De Strihou 2002; Piketty 2013).

6. *Personal Transfer: Artists and Networks at Work*

As mentioned, prior to those years, Brussels had been merely a provincial, peripheral town at best. As such it did not have much left of its artistic potential which had been present under the Austrian Governors like Charles de Lorraine. Napoleon's visits in 1803 and 1810 respectively had been the most recent events that could be compared to a royal visit. The artists involved in 1803 were mostly the old hands that had worked for the last Austrian Governor Prince Albert Duke of Teschen (1738–1822) until he fled to Vienna in 1794. By 1810 those who worked on the 1803 visit were replaced by a new generation of academically trained artists of local provenance and stature, many names of which we also find in the accounts of 1815–1816 (Buijs and Bergmans 2010).

However, as important as these local artisans and artists would have been to the assemblage of the ornate designs required for the inauguration and staging of the new Dutch monarchs, they did not create the overall design. The role of the principal designer of these events again fell to a loyal Napoleonic official of yore, François Louis Joseph Verly (1760–1822), who had served as the city architect of Antwerp. Antwerp had been at the forefront of Napoleon's strategy to keep Great Britain under pressure by transforming the city into an unassailable bulwark and shipyard to build invasion ships. From 1803 onward, François Verly was very much Napoleon's go-to and he would go on to shape

the transformation of the town from a dormant medieval provincial outskirt at the frontier into a vibrant naval base.

Meanwhile, when his master visited the town in 1803, 1810, and 1811 to inspect the works he had ordered, Verly was also summoned to design the staging for the official visits. The Antwerp city archives contain the detailed bookkeeping of these events and Verly had his fingers all over the design process on all three occasions. This kind of work would probably have been much closer to his heart, as it was largely related to his first job designing Lille's Pleasure Gardens or any given theatrical stage scenery for the local theatre. From 1814, he would go on to become the Orange and Nassau's principal architect, involved in almost all major redesigns of Brussels public space. As such, he designed all ephemeral architecture needed for every single event staged by his masters, from the winged theatre for the crowning to the festive illuminations of the *Allée Verte* to the interior design of the ballroom in the royal riding school ("Administratie En Boekhouding Betreffende Napoleon's Bezoek Aan Antwerpen in 1803" 1803; Duthoy 1972).



Figure 2. François Verly, Interior design to establish an ephemeral ballroom inside the royal riding school in Brussels, gouache on paper [dimensions not available]. Brussels City Archive IP II 2081. Picture by the author.

6. *Conclusions*

To stage one's own ascent to royalty posed an unprecedented challenge to the House of Orange and Nassau. To have to simultaneously recruit a new court almost from scratch in Brussels complicated matters even further. The combination of these two requirements defied what was deemed suitable or even possible at the time and wanted for unprecedented investments in ephemeral display. It is undeniable that the heavy-handed use of ephemeral events, staged in Brussels between 1814 and the end of 1816 helped the Orange and Nassau's to achieve their ends. At the same time, it was during the public balls they organised as closing ceremonies of these events that the stark differences with the *Ancien Régime* – an epoch they longed to emulate – became unavoidable. To not offend the locals whose support they badly needed, the Orange and Nassau's tread carefully, ensuring they did not usurp the achievements obtained by civil society under Napoleon's reign. This implicated that they had to invite a broader section of the civil elites to the staging of their own power than previous instalments of monarchic rule would have been ready to do. As a result, the ballrooms for these concluding festivities needed to grow accordingly to a scale unseen in Brussels' history. These very ephemeral ballrooms (they lasted only one evening) virtually disappeared from the collective memory after these events concluded. No prints of their designs were created to propagate their splendour as was the case with similar ballrooms developed during the Congress in Vienna.

Bibliography

Abrantès, Laure Junot. 1888. *Mémoires de Mme la duchesse d'Abrantès; ou, Souvenirs historiques sur Napoléon, la révolution, le directoire, le consulat, l'empire et la restauration*. Vol. 3. Paris: Calmann Lévy.

"Administratie En Boekhouding Betreffende Napoleon's Bezoek Aan Antwerpen in 1803," 1803. Antwerp City Archive, 700#291, Antwerp, Belgium.

"Administratieve Opvolging van de Officiële Feestelijkheden," 1815. Brussels City Archive, IP II 2481 and 2482, Brussels, Belgium.

Aerts, Remieg, and Deneckere, Gita. 2015. *Het (on)verenigd koninkrijk 1815-1830-2015. Een politiek experiment in de Lage Landen*. Rekkem: Ons Erfdeel.

Buijs, Joke, and Bergmans, Anna. 2010. *Een belvedère aan de Schelde. Paviljoen de Notelaer in Hingene (1792-1797)*. Brussels: Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed.

Buurman, Erica. 2021. *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108863278 (accessed: 28/12/2024).

Byron, Lord [George Gordon]. 1815. *Childe Harold's Pilgrimage*. London: Printed for J. Murray, Albemarle Street.

Capel, Lady Caroline Paget, and Uxbridge, Jane Champagné Paget, Countess of. 1955. *The Capel Letters: Being the Correspondence of Lady Caroline Capel and Her Daughters with the Dowager Countess of Uxbridge from Brussels and Switzerland, 1814-1817*. London: Cape Publishers.

Colenbrander, Herman Theodoor. 1906. *Gedenkstukken der algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*. Vol. 7. The Hague: M. Nijhoff.

Depuydt, Frans, and Roegiers, Jan. 1995. *Eenheid op papier: de Nederlanden in kaart van Keizer Karel tot Willem I*. Leuven: Davidsfonds.

Maison, Gustave, Van Ypersele De Strihou, Anne, and Van Ypersele De Strihou, Paul. 2002. *Napoleon in België*. Tielt: Lannoo Uitgeverij.

Doderer-Winkler, Melanie. 2013. *Magnificent Entertainments: Temporary Architecture for Georgian Festivals*. New Haven: Yale University Press.

Duthoy, Jean-Jacques. 1972. "Un architecte néo-classique: F. Verly." *Revue belge d'architecture et d'histoire de l'art* 41: 119–150.

Fleischman, Théo, and Aerts, Winand. 1956. *Bruxelles pendant la bataille de Waterloo*. Brussels: La Renaissance du livre.

"Fonds Maréchal Bessières (XVIIIe-XIXe Siècles)," 1807–1814. Archives Nationales de France, 32AP/10, 283 Mi 3, Pierrefitte-sur-Seine, France.

Foulkes, Nick. 2006. *Dancing Into Battle: A Social History of the Battle of Waterloo*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Heijden, H. A. M. van der. 2000. *Keizer Karel en de leeuw: de oorsprung van de Nederlandse kartografie en de Leo Belgicus*. Alphen aan den Rijn: Canaletto/Repro-Holland.

Hoechle, Johann Baptist. 1814. *Redoute Paré während Des Wiener Kongresses*. Watercolour over pen drawing. https://data.onb.ac.at/rep/BAG_14692234 (accessed: 28/12/2024).

Koch, Jeroen. 2013. *Koning Willem I, 1772-1843*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.

Le Roy, Pierre Jean-Baptiste. *Ball for the Inauguratoin of William the Ist on the 25th of September 1815*. Watercolour and gouache on paper, 543 x 377 mm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Inv. 2663.

Mayer, Gernot. 2019. "Der Ephemere Kongress. Fest- Und Erinnerungskultur Nach Dem Ende Napoleons Zwischen Siegestaumel Und Harmoniesucht." In *Der Wiener Kongress 1814/15. II: Politische Kultur*, edited by Elisabeth Hilscher, Werner Telesko and Eva Maria Werner, 221–32. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. https://www.academia.edu/44236711/Der_ephemere_Kongress_Fest_und_Erinnerungskultur_nach_dem_Ende_Napoleons_zwischen_Siegestaumel_und_Harmoniesucht (accessed: 28/12/2024).

Miller, David M. O. 2005. *The Duchess of Richmond's Ball: 15 June 1815*. Staplehurst: Spellmount.

Piketty, Thomas. 2013. *Le Capital au XXIe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

Pirenne, Henri. (1922-1948) 2016. *Histoire de Belgique*. 7 vols. Bruxelles: Maurice Lamertin. https://bib.ulb.be/fr/documents/digitheque/perso-

nalia/henri-pirenne/publications/henri-pirenne-lhistoire-de-belgique (accessed: 07/01/2025).

"Réception Du Premier Consul à Bruxelles," 1803. Brussels City Archive, IP II 2477 - Ceremonies Nr°1 V, Brussels, Belgium.

Renier, G. J. 1930. *Great Britain and the Establishment of the Kingdom of the Netherlands 1813-1815: A Study in British Foreign Policy*. The Hague: Nijhoff.

L'Oracle. 1815. "Report of the Festivities of William the Ist's Coronation in Brussels." September 3.

Scott, Walter A. 1815. *Battle of Waterloo [...]*. London: E. Cox and Son.

Thackeray, William. 1848. *Vanity Fair by William Makepeace Thackeray*. London: Bradbury & Evans. http://www.gutenberg.org/ebooks/599 (accessed: 28/12/2024).

Tulard, Jean. 1971. *Bibliographie critique des mémoires sur le Consulat en l'Empire, écrits ou traduits en Français.* Paris: Librairy Droz.

Van Aelbrouck, Jean-Philippe. 1994. *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*. Bruxelles: Editions Mardaga.

Vanistendael, Cornelis. 2018. "Dancing in- and outside the barracks: Napoleons' Army, the dansomanie and the vogue of the quadrille in the Southern Netherlands and the Principality of Liège from a European perspective (1799–1815)." In *Music Tanz Transfer*, edited by Hanna Walsdorf and Jelena Rothermel, vol. 1, 63–106. Leipzig: Leipzig Leipziger Universitätsverlag. http://lib.ugent.be/catalog/pug01:8554523 (accessed: 07/03/2025).

Vanistendael, Cornelis. 2022. "La Ville Et La Cour Se Mélèrent – Napoleon's Propaganda Quadrilles (1793–1813)." *Dance Research* 40, no. 2: 183–205. https://doi.org/10.3366/drs.2022.0368 (accessed: 07/03/2025).

Welten, Joost. 2023. *Dansen rond de troon van Willem I: de hoven in Den Haag en Brussel 1813-1830*. Gorrendijk, Uitgeverij Sterck & de Vreese.

Zamoyski, Adam. 2012. *Rites of Peace: The Fall of Napoleon and the Congress of Vienna*. New York: HarperCollins.

Zanten, Jeroen van. 2013. *Koning Willem II: 1792-1849*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.

Cornelis Vanistendael graduated with a master in East-European Languages & Cultures (UGENT 1990–1995). After obtaining his degree, he worked for eight years as a HR Consultant. His first job in heritage was to research an entire new musical museum in Antwerp (Vleeshuis Museum, Sound of the City). Afterwards he moved to Erfgoed Noorderkempen (Heritage Centre Northern Campina, Belgium) for thirteen years. From September 2016 he received a grant for one year to complete his PhD in dance history which he had been working on in his spare time since 2011. He defended his PhD in 2020. He continues his research in his spare time and remains connected to his research group Theatre History and Musicology at Ghent University as a volunteer. Professionally, Vanistendael works as an archivist and is specialised in heritage databases, collection management and digitization of heritage collections.

statuS Quaestionis
language text culture

MISCELLANEA

statuS Quaestionis
language text culture

Roberto Cucurachi
Università degli Studi di Napoli Federico II

Il comico è un prestigiatore. Condizionamenti cognitivi ed effetti umoristici in Laurence Sterne e David Foster Wallace

Abstract

The essay aims to examine comedy and its mechanisms through the lenses of Benjamin's medium theory, considering the cognitive elements involved in the perception of a narrative text and the impact of the structural features of the different devices in the reader's expectations. If, in fact, the underlying mechanism of comedy relies on a system of expectation both deriving from the real world and from intertextual knowledge, the typographical and publishing habits are a solid base for humorous use. On this theoretical principle it's possible to study the specific solutions deployed in Laurence Sterne's Tristram Shandy and in the works of D. F. Wallace, demonstrating the relationship between the dominance of narrative space inside and around the text and the cognitive response of the reader.

1. *Il medium come dimensione cognitiva*

> Il modo e il genere secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana- il medium in cui essa ha luogo – è condizionato non soltanto in senso naturale, bensì anche storico. (Benjamin 2014, 9)

La citazione in apertura ci permette di mutuare dalla riflessione di Benjamin il concetto cardine di medium, inteso come ambiente di percezione in cui l'esperienza sensoriale concreta trova nella storicità e nella dimensione mediata i due cardini fondamentali. Con quest'ultimo il filosofo tedesco getta le basi del concetto di medium sottolineando come la percezione, per sua stessa natura, necessiti di un mezzo, un qualcosa che veicoli un qualsiasi elemento verso la soggettività in grado di esperirlo. D'altronde, il mezzo in questione deve in qualche modo interagire con almeno uno dei cinque sensi, in base ad un mec-

canismo di stimolo e risposta; qualora non ci fosse possibile ricevere lo stimolo di partenza, ci risulterebbe altrettanto impossibile processare un'informazione. Ma è con il primo cardine, il principio di storicità, che la nozione di ambiente di percezione trova una particolare utilità rispetto alla presente riflessione: con storicità intendiamo la necessità di contestualizzare l'esperienza nella realtà, integrandone il funzionamento da un punto di vista puramente sensoriale con tutti gli elementi che influiscono sulla percezione stessa, tra i quali le tecnologie, le forme espressive, le alterazioni fisiche, le strutture sociali e le consuetudini di una specifica realtà in uno specifico momento storico.

In questa prospettiva va inteso il linguaggio, che "rappresenta il medium in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto" (Benjamin 2012, 145) e che, perciò, diviene il *medium* principe, la dimensione ontologica in cui si realizza il senso stesso più che il semplice mezzo attraverso cui si veicola l'informazione. E, su un piano ben più concreto, è anche lo stesso in cui collocare il termine-ombrello di comicità ed il sottoinsieme specifico in analisi, ovvero l'umorismo verbale. Si noti, prima di procedere oltre, che con l'identificazione tra linguaggio e *medium* in un discorso incentrato sul soggetto percepente più che sull'oggetto percepito, l'ambito in cui il suddetto linguaggio va collocato è quello della dimensione cognitiva, dal momento che ogni variazione, a prescindere dalla sua origine, avrà un impatto sul medium riscontrabile su un piano, appunto, cognitivo. Potremmo, in altre parole, parlare della cognizione come di un terzo termine implicito, parte integrante dei due elementi già menzionati.

In quanto *medium*, anche il linguaggio risente delle modalità specifiche di alcuni elementi della realtà che ne condizionano il funzionamento. Una prima parte di questi può essere definita come naturale, includendo nella categoria non solo i recettori fisici del corpo responsabili della percezione sensoriale, ma anche la dimensione cognitiva e corporea in senso lato, oltre alle proprietà chimico-fisiche della materia che permettono, ad esempio, la diffusione delle onde. L'altra parte, più complessa ancora, è invece condensabile sotto un unico gruppo di condizioni di percezione legate alla tecnica, tenendo conto, in questa, delle forme dell'espressione e della rappresentazione, delle regole e delle convenzioni sociali e culturali e, genericamente, di tutta la componente puramente storica, intesa come variabile nel tempo e vincolata all'evoluzione di una collettività, tanto da una prospettiva tecnologica quanto sociale. Un posto di rilievo in questa seconda macrocategoria è occupato dall'insieme dei dispositivi tecnologici che Benjamin stesso definisce *apparatur,* composto dalle concrete

implicazioni e variazioni della percezione legate all'utilizzo della radio, del cinema, della televisione e di tutte quelle realtà che, comunemente, definiamo media e che sono responsabili della riproducibilità in massa di un messaggio.[1]

2. *Percezione e comicità*

Ci sono alcuni condizionamenti specifici che ci pare meritino di essere approfonditi. Tra le condizioni di percezione che abbiamo definito naturali, ad esempio, c'è una prima tipologia di variazioni fisiche che ha indubbiamente un impatto rilevante sulla ricezione di un messaggio di natura comica: ci riferiamo alle alterazioni percettive, teoricamente indotte dall'esterno mediante l'uso di sostanze, eppure rientranti nella categoria in questione poiché agiscono su chi vive l'esperienza percettiva, potremmo dire internamente. Se, infatti, diamo per buono il meccanismo di base della comicità come processo di creazione di un'aspettativa, l'alterazione che può essere generata, ad esempio, dal consumo di alcol o di una qualunque sostanza psicotropa può comportare una variazione di natura cognitiva consistente, capace di influenzare il regolare funzionamento delle strutture di genesi dell'aspettativa e di cooperazione interpretativa.[2] D'altro canto, non siamo certo noi i primi a stabilire un contatto tra il consumo di sostanze e l'alterazione umoristica della percezione. È lo stesso Benjamin a dire, raccontando di un'esperienza vissuta a Marsiglia sotto effetto di Hashish (Benjamin 2012, 335): "e sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, uno humor meraviglioso e felice si sofferma sulle contingenze del mondo spaziale e temporale".

Ci pare evidente che le caratteristiche delle alterazioni percettive causate dal consumo di droga siano sufficientemente impattanti sulla cognizione spazio-temporale da rappresentare legittimamente una variazione del *medium* cognitivo. Analogamente al sogno, infatti, esse rappresentano una forma di configurazione della sensibilità e della conoscenza che, inevitabilmente, comporta una differente mediazione dell'*input* (quest'ultimo esterno nel caso delle droghe, interno per la dimensione onirica), nonché una differente percezione di sé rispetto alla realtà. (Ibid.: 305)

1 Cfr Benjamin 2014.

2 Cfr Eco 2020.

Senza entrare in discorsi di natura medica che non ci competono, ci limiteremo a dire che il sistema di ricezione di un messaggio dell'individuo richiede un corposo dispendio di energie ed una concentrazione non indifferente per attivarsi propriamente e per astrarre tutte le informazioni possibili, per poi ricombinarle in base a dei *pattern* analoghi noti, al fine di prevedere gli sviluppi immediatamente futuri del messaggio. E se determinate sostanze interagiscono chimicamente proprio con le componenti del cervello che intervengono in questi processi, l'intero meccanismo ne risulta variato. In particolare, ci pare che la differenza più rilevante sia, in questa casistica, la capacità di sorprendersi: in condizioni ottimali ci è possibile leggere fra le righe più informazioni ma, soprattutto, ci è più facile scegliere le proprietà del mondo reale da rendere necessarie nella costruzione del mondo di riferimento (Eco 2020, 163-230). In altre parole, ci è più chiaro un concetto di normalità relativo alla situazione. Conseguentemente, al ridursi delle proprietà necessarie del mondo di riferimento, immaginiamo si riduca anche la gamma di scenari prevedibili, pur restando inalterata la tendenza di base a generare un'aspettativa. E queste ci paiono delle condizioni decisamente favorevoli per far ridere. Nell'area appena descritta, ci siamo soffermati sui condizionamenti chimici temporanei ottenuti attraverso alcune sostanze, ma un simile tipo di influenza può averlo anche lo stato di salute, dal più semplice mal di testa o dolore di stomaco alle più rilevanti malattie cerebrali che impattano direttamente il funzionamento della mente, fino a tutte quelle condizioni, temporanee o permanenti, che possono limitare la vista o l'udito. Prima di passare oltre, aggiungeremo solo che l'effetto più comune della variazione di questo tipo di condizionamenti è una nuova rielaborazione della dialettica tra se stessi e la realtà, comportando fenomeni più o meno intensi di movimento lungo l'asse lontano/vicino che tendono, dunque, a generare un diverso posizionamento rispetto a ciò che si sta percependo e a quali elementi di esso ci saltino all'occhio. Non a caso il sentimento di straniamento o i cambi di prospettiva sono spesso una chiave comica per reinterpretare le cose, facendo in modo che il buono ci possa parere cattivo, il normale anormale e l'attuale non attuale, istanze che coincidono con le tre opposizioni di *script* fondamentali che compongono il nucleo principale della GTVH in materia di comicità (Attardo 2020, 150-151). In fondo un maestro della comicità come Charlie Chaplin, giocando su questo stesso asse, disse: "Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long shot"(Chaplin 1916, 11).

3. *Condizionamenti autoindotti*

In una sorta di terra di confine, poi, ci sono altri tipi di condizionamento cognitivo, nello specifico di natura psicologica, che supponiamo intervengano nella predisposizione del soggetto verso la risata. Se, ad esempio, immaginiamo una persona che sceglie di andare a teatro a vedere uno spettacolo comico, dovremo mettere in conto, nel valutare quale sia la sua possibilità di divertirsi, anche alcuni fattori come la scelta, che può essere operata consapevolmente sulla base di un gusto già sviluppato per quella specifica tipologia di spettacolo o magari per quel singolo comico, o come l'umore di partenza, dovuto ad elementi circostanziali che potenzialmente, però, impattano sulla probabilità di godere dell'esperienza. Nel caso in analisi dobbiamo supporre che il primo fattore alteri la selezione delle proprietà del mondo di riferimento fornendo una prima scrematura sulla base della conoscenza pregressa del tipo di performance alla quale si sta per assistere in una maniera simile a quanto avviene nell'iniziare un libro del quale si conosce il genere di appartenenza; il secondo fattore, invece, ci pare intervenire su un piano più profondo e radicale, ovvero la volontà stessa di cooperare al fine di portare a termine l'atto linguistico.

4. *Apparatur*

Sul versante opposto delle variabili delle condizioni di percezione si collocano, invece, gli elementi tecnici e tecnologici legati all'*apparatur*, categoria nella quale andranno incluse sia le prerogative specifiche del singolo dispositivo nel suo funzionamento sia l'insieme delle regole, delle usanze e dei vincoli imposti da ognuno di questi. Posto l'assunto del linguaggio come medium, si tratta ora di indagare la parola come tecnologia, come *apparat* protagonista del processo di letterarizzazione di tutti i rapporti di vita (Benjamin 2012, 121) che rende l'esperienza vivibile e vissuta 'nel' linguaggio, attraverso i differenti dispositivi che si sono sviluppati nel corso dei millenni. Ogni variazione del mezzo attraverso cui, concretamente, si trasmette un messaggio comporta l'apertura di nuovi scenari e di nuove possibilità ma anche una diversa conformazione delle strutture di ricezione e di assimilazione del messaggio. Nell'approfondire l'evoluzione della tecnologia del linguaggio, ci pare lecito individuare quattro passaggi fondamentali, utili ad organizzare e sistematizzare il discorso: il primo

in ordine cronologico è la transizione dall'oralità alla scrittura, forse il più radicale dei passaggi in analisi; seguono poi l'invenzione della stampa, l'esplosione tecnologica e la proliferazione di nuove apparecchiature tra il diciannovesimo ed il ventesimo secolo, infine la realtà post-mediale in cui viviamo. L'invenzione della scrittura, nell'ambito della presente riflessione, appare come una vera e propria rivoluzione copernicana: non si trattò solo di trasporre la parola dal supporto della voce a quello delle lettere, bensì di un cambiamento di sistema di riferimento, di modo di percepire le cose e di tramandare le informazioni. In primo luogo, scrivere aggiunge un livello ulteriore di mediazione al medium del linguaggio, richiedendo la codifica di un sistema di simboli corrispondenti ai suoni che chiamano ad un'astrazione ulteriore rispetto all'immediatezza della comunicazione orale. Si verifica, infatti, una frattura fra udito e vista, non più necessariamente portati a collaborare ma progressivamente scissi, con il punto di non ritorno segnato dall'invenzione dell'alfabeto fonetico (McLuhan 2011, 73). Questa separazione rende differente non solo il mezzo concreto, né si limita all'esperienza sensibile, poiché modifica profondamente anche lo spazio ed il tempo della comunicazione spostando la parola dall'immanenza del parlare, atto possibile solo se un individuo è fisicamente presente in una specifica situazione reale e c'è qualcuno che può ascoltarlo, alla persistenza nel tempo della parola scritta, capace di essere letta anche a millenni di distanza. A cambiare, poi, è anche la forma del discorso, in quanto "Le parole parlate sono modificazioni di una situazione complessiva; esse non si presentano mai da sole [...]. Le parole in testo scritto, invece, appaiono da sole, [...] chi sta scrivendo qualcosa è anche solo" (Ong 2014, 154). In sostanza, potremmo dire che è a quest'altezza che diventa lecito parlare della tecnologia della parola come di un *apparat*, un dispositivo in grado di impattare l'ambiente di percezione del linguaggio.

Sulla scorta delle mutazioni avvenute con l'introduzione della scrittura, la stampa ha rappresentato un'accelerazione consistente dei processi già in atto. Sorvolando sulle conseguenze intese in un senso più ampio, in questo contesto ci pare utile soffermarci sull'impatto della tipografia rispetto alla standardizzazione della forma e delle forme. Rispetto alla forma, infatti, l'invenzione di Gutenberg fu la chiave perché avesse inizio quel processo (che è ancora in atto) di uniformazione di massa dell'esperienza ed espansione delle possibilità di comunicazione: fu la stampa, ad esempio, a contribuire al consolidamento dei vari volgari verso delle lingue nazionali, codici largamente condivisi con la tendenza a costituirsi in sistemi chiusi (McLuhan 2011, 300-303) capaci di vei-

colare un messaggio a grandi masse collocate anche a grandi distanze. E quei sistemi chiusi sono parte di un rapporto più profondo con la stampa, siccome quest'ultima supporta per sua natura un senso di chiusura, di completezza dall'impatto molto forte sulla letteratura, sulla filosofia e sulla scienza (Ong 2014, 190), rinforzando un analogo processo di verticalizzazione dei rapporti interni alla comunicazione. Ne consegue che l'autore, essendosi riservato lo spazio del corpo del testo, sia posto più in alto rispetto al lettore, costretto a limitarsi a postille e note a margine che, in ogni caso, impattano unicamente la concretezza specifica di una sola copia del testo e non del testo in sé. In sostanza, l'uniformazione di cui parliamo è la stessa che stabilizza nell'esperienza la forma libro, dal carattere tipografico più o meno fisso e dalle caratteristiche fisiche e sensoriali ben note e codificate, in grado di rendere nei secoli la sensazione di sfogliare delle pagine un'esperienza piuttosto universale.

Quanto alle forme, invece, le conseguenze della stampa si sono rivelate particolarmente profonde nei confronti del consolidamento dei generi e delle strutture. In primo luogo, l'ampliamento del bacino di utenza di un libro e la diffusione capillare della parola stampata aumentarono a dismisura il contatto ed il confronto tra culture distantissime, permettendo così di riflettere su concetti come la letteratura mondiale (Miglio 2021, pp. 195-202) o, più genericamente, il complesso della comparatistica. Ad una simile condizione si deve, conseguentemente, l'attenzione critica che si è andata sviluppando verso il concetto di intertestualità, idea in contrasto con il mito dell'originalità e della creatività coltivato nell'Ottocento (Ong 2014, 192). È qui, infatti, che si raggiunge il punto più lontano rispetto alla comunicazione orale: se quest'ultima avviene in una dimensione radicalmente legata al qui ed ora in cui ogni atto comunicativo è unico e irripetibile, l'intertestualità si occupa, invece, di rintracciare la ricorsività e l'influenza reciproca e costante tra le varie opere sino ad accorparle tutte nella singola nozione del testo infinito, eternamente ripetibile ed eternamente ripetuto. Ma la stabilizzazione delle forme riguarda anche l'oggetto libro, che diviene, come abbiamo visto, più o meno standard nelle dimensioni, nei colori e nella gestione dello spazio del foglio. Al contempo, a questi elementi si aggiunge anche un consolidamento delle forme di genere, caratterizzate progressivamente da alcune scelte paratestuali come il colore (pensiamo, ad esempio, al romanzo rosa o ai gialli), la scelta del titolo o dell'impaginazione, le dimensioni e la qualità di stampa, indubbiamente differente tra un manuale di istruzioni ed una copia di lusso della Divina Commedia. In breve, diremo che lo sviluppo

dell'editoria e l'evoluzione della critica letteraria hanno contribuito a generare un sistema, anch'esso più o meno chiuso, di codici e sottocodici comuni e reiterati nel tempo.

5. *Apparat comico: Sterne*

Al suddetto sistema complesso di codici ne corrisponde un altro composto da usi, costumi ed abitudini legate alle modalità di fruizione connaturate alle differenti tecnologie. Ognuna, infatti, può generare un'aspettativa sia attraverso l'utilizzo e la manipolazione delle caratteristiche tecniche, facendo sì che il pubblico preveda, nell'approcciarsi a un'opera, una gamma di possibilità derivante dalla conoscenza del mezzo e, conseguentemente, vincolante rispetto a quanto ci si attende, sia mediante il complesso delle abitudini di applicazione del dispositivo stratificate e consolidate nelle strutture cognitive del lettore. Per chiarezza, parliamo, nel primo caso, della sorpresa del passaggio dalla televisione in bianco a nero alla trasmissione di immagini a colori o dei fenomeni di *trompe l'oeil* e di illusione ottica delle arti visive; nel secondo invece ci si rifà a un tipo di previsione di natura intertestuale che viene messa alla prova, ad esempio, dal Beckett dei *Dramaticules* ed in particolare di *Non io*, opera del 1972 in cui il pubblico si trova davanti ad una bocca e una figura muta e pressoché immobile lì dove si sarebbe aspettato di vedere degli attori recitare. Questi fenomeni sono possibili grazie al consolidarsi di funzionamenti codificati dei dispositivi in senso stretto ed in relazione alla dimensione sociale ed esperienziale della finzione di un'opera. E sappiamo, al contempo, che se c'è una regola c'è anche la possibilità di sfruttarla per finalità comiche.

In questo senso, anche l'oggetto libro, benché sia la più antica e forse la più stabile delle tecnologie della parola, offre delle possibilità di sorpresa e di utilizzo innovativo rispetto ai canoni usuali. D'altro canto:

> Ogni scrittore umorista, agendo in un'epoca particolare, caratterizzata da una sua specifica organizzazione culturale, individua le procedure che ritiene più efficaci per ottenere quell'effetto paradossale di illusione e reazione, di cecità e visione, e insomma di compartecipazione abbandonata e al tempo stesso consapevole. (Alfano 2016, 236)

L'esempio più fulgido di quanto evidenziato in questo passo da Alfano è, indubbiamente, la *Vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Laurence

Sterne. L'opera, finita di pubblicare nel 1767, si affaccia su un panorama editoriale che stava affrontando un lungo processo di sistematizzazione tipografica (Ibid.: 231) e di genere orientando il pubblico verso esperienze di lettura sempre più codificate e abituali. Nei confronti di uno scenario come questo, la natura metatestuale dell'umorismo Shandiano rappresenta un utilizzo innovativo del testo in grado di giocare con l'elasticità della forma-romanzo e delle abitudini ricettive ad essa legate (Battisti 2016, 8) e di farlo mettendo alla prova qualsiasi convenzione, persino quelle di natura tecnica rispetto al supporto materiale. Colpisce, in questo senso, la fine del capitolo XXXVI del terzo libro, in cui, in calce ad un invito alla lettura come antidoto all'ignoranza e rimedio necessario a "penetrare la pagina marmorizzata qui di fronte" (Sterne 1983, 308), dichiarato emblema dell'opera, aggiunge letteralmente una pagina nera con una trama simile al marmo. Ad una soluzione analoga perviene poi più avanti, quando, nel tentativo di descrivere lo svolazzo di un bastoncino, riempie la maggior parte della pagina con una linea curva (Ibid.: 457) simile ad un ghirigoro fatto casualmente testando le penne a sfera. Ancora, un intero capitolo (il ventiquattresimo del IV libro) della lunghezza di dieci pagine viene deliberatamente soppresso, dando origine ad una delirante lacuna volontaria. Sono, questi, solo alcuni esempi del ben più ampio "dispiegamento di retorica tipografica" (Frasca 2004, 364) che collega materialmente la forma del *novel* del *Tristram Shandy* con le innovazioni tipografiche derivanti dalla stampa periodica e con le soluzioni adottate dai *chapbooks*, opuscoletti illustrati dell'epoca (Ibid.: 367).

Oltre a questi episodi particolarmente ed evidentemente contrari a quanto ci si aspetterebbe solitamente dalla forma fisica di un libro, c'è un utilizzo costante e più sottile di soluzioni tipografiche inusuali che rendono Sterne un maestro dell'aposiopesi, figura retorica dominante nell'opera. Continuamente, infatti, viene portata avanti una strategia di reticenza dall'effetto fortemente comico, in cui le parole lasciate in sospeso sono più che sufficienti per permettere al lettore di completare quanto detto, spesso con parole sconce o di natura allusiva. La tecnica, però, rientra in un più complesso meccanismo di interazione con il lettore, in cui questi è chiamato a collaborare con un narratore inattendibile che, attraverso questi espedienti, sembra tendere, per dirla con Mazzacurati, delle "trappole anfibologiche" (Mazzacurati 1991, p. 144) inducendo a riempire gli spazi con le proprie aspettative maliziose o con un orizzonte di attesa basato su pregiudizi. E lì dove ci si aspetta che il non detto riguardi ciò che non si può dire, specialmente se si tratta di elementi sessuali, Sterne nasconde una

"moltiplicazione aggressiva dei sensi e della mistificazione/demistificazione del lettore" (Gregori 2015, 84) che gli permette di tornare alla narrazione fingendo di ignorare quanto accaduto. In termini tecnici, rifacendosi alla risorsa della *Script Opposition* della GTVH (Attardo 2020, 150-151), possiamo leggere l'uso dell'aposiopesi come un magnifico espediente per sfruttare i ganci del testo al fine di generare uno script in maniera completamente inferenziale, fornendo gli elementi necessari per attivare un'opposizione solo attraverso le aspettative legate alle caratteristiche fisiche dell'*apparat* e al loro utilizzo comune. Non a caso, in altri contesti, si è parlato di funzione-Sterne come quella funzione dell'umorismo che "gioca, a un livello micro e macro, col dispositivo formale" (de Cristofaro 2021, 50).

Una simile tendenza permea, alla stessa maniera, anche il Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia, colmando le pagine di note, asterischi e bizzarrie grafiche di ogni tipo (Sterne, Foscolo 1983, 1). Oltre alle soluzioni più evidenti, vedasi la storia dello stornello in gabbia tanto caro a Yorick da entrare a far parte del proprio stemma familiare (Ibid.: 201), il reverendo sembra davvero onnipresente nella sua opera, nei panni di narratore ma, soprattutto, di autore. Il racconto dell'opera è puntellato di commenti, note e digressioni, interventi volti a precisare e chiarire le posizioni dell'autore il cui effetto è una costante interruzione del ritmo narrativo per lasciare spazio alla mente del lettore di cullarsi nella scia delle divagazioni di quella di Sterne. D'altronde, gli stessi titoli delle opere in analisi vedono campeggiare il termine 'opinioni' in un caso e 'sentimentale' dall'altro, modi di rendere manifesto sin da subito l'interesse verso l'interiorità e l'indagine del sé a discapito dello sviluppo classico della trama. In quest'ottica sono da intendersi i frequenti momenti in cui il lettore è chiamato direttamente in causa, quasi come fosse un'ombra tanto presente nella mente dell'autore da esercitare una sorta di pressione tale da spingerlo a giustificare le proprie scelte, a motivarle facendo sì che "attraverso un inciso, una clausola finale o una battuta d'umore, [ci sia] un'eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso"(Celati 2001, 167).

Così, ad esempio, si viene invitati ai margini del testo durante la scena dell'elemosina:

> Ma nella mia foga io aveva trascurato un *pauvre honteaux* che non aveva chi domandasse un quattrino per esso, e che forse si sarebbe lasciato morire anziché domandarlo da sé. Stava ritto accanto al calesse alquanto fuori dal cerchio, e rasciugava una lagrima da quegli occhi i quali, a quanto pensai, aveano veduto giorni migliori- Mio Dio! dissi meco- Né mi avanza

più un solo soldo da dargli -Ah tu ne hai mille! gridarono tutte le potenze della natura agitandosi dentro di me – e gli diedi – non giova dir quanto – ora mi par *troppo*, e me ne vergogno – allora io invece mi vergognava, parendomi *poco*. Or che il lettore ha questi due dati, potrà, se pure glie ne importa, congetturando sulla disposizione dell'animo mio, discernere, lira più lira meno, la somma precisa. (Sterne, Foscolo 1983, 103)

Il *pauvre honteaux* è progressivamente spostato fuori fuoco, sospeso nella speranza di ricevere una moneta mentre il narratore si perde in una sequenza di parentesi e precisazioni che poi risolve parzialmente, affidando al lettore l'incarico di tirarne le somme qualora lo voglia. Se, in questo caso, la presenza di qualcuno che legga sembra una cognizione presente e sufficiente per dare avvio ad una simile spirale di commenti, in più punti Sterne la sfrutta per compiere un ulteriore passo nella stessa direzione, ammettendo il pubblico al suo fianco nell'atto di scrivere: "siccome per quella strada non trovai nulla, [...], non saprei di che riempire le carte di questa data del mio itinerario" (Ibid.: 199) oppure "Non già ch'io nel ragguagliarli di tutti i miei casi, fossi smemorato in ciò solo; ma parvemi bene di trasandarlo, perché se l'avessi detto allora, i lettori se ne sarebbero forse dimenticati" (Ibid.: 185) sono solo due delle innumerevoli soluzioni trovate per non rendere mai troppo a lungo distante dal lettore l'idea di star partecipando alla farsa della narrazione impossibile. Non mancano, infine, sulla falsa riga di quanto detto, momenti di totale apertura ad una composizione polifonica, in cui le più voci in dialogo ammettono l'ingresso di interi pezzi di altre opere. Ecco, dunque, che il racconto del Viaggio sentimentale è interpolato all'altezza del capitolo XLIII da un intero capitolo del *Tristram Shandy*, il XXVII del volume nono, in cui la presentazione del personaggio di Maria comporta il definitivo contatto dei due mondi della narrazione (quello di Tristram Shandy e quello dello Yorick del Viaggio sentimentale), già sfioratisi più volte nelle pagine precedenti (Ibid.: 297).

C'è, poi, da aggiungere che ai due piani portati avanti in parallelo (piano della storia e piano dei pensieri di chi la racconta) si affianca, nella storia editoriale del testo in Italia, un ulteriore controcanto, quello dell'alter-ego foscoliano noto come Didimo Chierico. Nei suoi panni, Foscolo produce una serie di commenti che variano dalle precisazioni circa le scelte di traduzione a momenti di pura libertà autoriale in cui esprimere le proprie opinioni. In entrambi gli estremi ora evidenziati ricade, ad esempio, la nota centodiciannove, una legittimazione della traduzione pedantesca e classicheggiante non presente nell'originale inglese che si trasforma in un'occasione per scagliarsi contro i letterati e gli

scienziati e per ribadire che "la lingua italiana è un bel metallo che bisogna ripulire dalla ruggine *dell'antichità* e depurare dalla falsa lega della *moda*" (Ibid.: 277). Allo scrittoio di Sterne si aggiunge ora, oltre a se stesso, al pubblico ed allo Sterne del *Tristram Shandy*, anche Foscolo e la moltiplicazione polifonica delle voci diventa comicamente attrattiva, portando ad una catena di interpolazioni e sotto-interpolazioni in grado di riempire ogni spazio della pagina, dal corpo del testo all'apparato di note. A questo punto, l'autorevolezza del testo come garante del senso e della linearità, come "forma inalterabile e cogente, [...] espressione sicura di un io parlante calata nella fissità atemporale di un monumento" (Celati 2001, 171) è, ormai, interamente compromessa e "tutto ciò che devia verso il momento meno solenne della sua produzione, verso le idiosincrasie dell'atto di scrittura, costituisce il residuo spurio di una forma che solo nella sua stabilità finale diviene autorevole" (Ibid.). Siamo così, in qualche modo, presenti, riportati costantemente sulla soglia del mondo narrato per ricordarci degli artifici che il medium del linguaggio usa per raccontare.

6. *Apparat comico: Wallace*

La strada tracciata da Sterne trova, più di due secoli dopo, un degno erede nella sfida ai limiti fisici della tipografia in D. F. Wallace, autore in grado di sfruttare una posizione particolare rispetto alle caratteristiche dell'*apparat* ed alle sue consuetudini di fruizione per veicolare una peculiare visione del mondo. Il concetto chiave per definire questa posizione è *proximal irony*, un approccio al mondo narrato in cui ogni personaggio è in grado di "scomporre le rigide coordinate del mondo normativo senza, però, essere in grado di sfuggire ai propri ambienti come risultato di questa consapevolezza" (Kaiser 2013, 33). Attraverso i personaggi, dunque, Wallace sviluppa un senso claustrofobico di cattività, un rimanere imprigionati pur vedendo chiaramente i limiti ed i difetti della propria prigione. In una simile dimensione, quella in cui è patetico ciò che si fa ma è ancora più patetico non farlo (de Cristofaro 2021, 50) l'unica strada possibile resta quella della vicinanza, del vedere da dentro la miseria che si descrive e del raccontare le disgrazie altrui come le proprie, come quelle di un compagno di cella.

Lo stesso Wallace, in un discorso pubblico sulla comicità di Kafka, ribadisce il proprio legame profondo con la visione della realtà diffusa nelle opere del boemo e racchiusa nella formula "C'è speranza, ma non per noi" (Wallace

2014, 68). Da questa considerazione nasce un'idea di umorismo del grottesco, scaturito da una realtà complessa e ambivalente, inquietante al punto tale che "lo sforzo mostruoso di affermare un sé umano risulta in un sé la cui umanità sarà inscindibile da quel mostruoso sforzo" (Ibid.: 69). Ecco che la *proximal irony* trova supporto e legittimazione, affermandosi come unica vera possibilità di raccontare le vicende umane. Qualche anno prima, nel 1996, i semi di questo discorso erano già presenti in una riflessione sulla biografia di Dostoevskij prodotta da Joseph Frank che, a poco a poco, scivola verso un confronto che pare inevitabile tra gli scrittori dell'epoca ed i contemporanei di Wallace. Lungo la discussione, l'autore si sofferma su una differenza di approccio e registra l'impossibilità di parlare seriamente di ciò che è propriamente, intimamente umano. Con le sue parole:

> La biografia di Frank ci spinge a domandarci come mai sembriamo richiedere alla nostra arte di tenere una distanza ironica da profonde convinzioni o domande disperate, costringendo così gli scrittori contemporanei a ridicolizzarle o a cercare di farle passare camuffandole con qualche trucco formale come citazioni intertestuali o accostamenti incongruenti, relegando le cose veramente pressanti fra asterischi come parte di qualche artificio polivalente o defamiliarizzante o qualche cagata del genere. (Ibid.: 302-303)

A prima vista, questo passo dà la sensazione di una accorata denuncia del comico inteso come soluzione di marginalità, professione di inadeguatezza di scrittori che temono di appesantire i propri testi con domande esistenziali e che, pur sentendole nel profondo, scelgono di nasconderle tra artifici retorici o di ridicolizzarle direttamente. Ansie, ci pare, condivise e sentite da Wallace stesso. Ma colpisce che una comicità così intesa sia posta come esplicitazione della distanza ironica dalle profondità della realtà esterna, agli antipodi della *proximal irony* di cui sopra. È qui, infatti, che la posizione dell'autore compie la sua parabola, nel rifiuto (in linea di principio) dell'umorismo come distanza e nel recupero dello stesso nel momento in cui diviene, invece, vicinanza. E in questa vicinanza, nella descrizione delle storie dei propri pari Wallace avvicina a sé tanto i personaggi quanto il lettore, fermando le tre figure su uno stesso, claustrofobico, piano di realtà. Affrontando la questione da una prospettiva diacronica, verrebbe da dire che quel processo evolutivo iniziato con la fuga dai libri di *Don Quijote* nella direzione della realtà e proseguito con l'ingresso del lettore nelle pieghe del mondo finzionale del *Tristram Shandy* (Frasca 2004, 371) sia giunto, qui, ad un vicolo cieco. Il lettore che partecipava alla stesura del

testo insieme a Sterne sembra, nelle pagine di David Foster Wallace, rimasto incastrato insieme all'autore nel suo stesso mondo finzionale, guardando le storie avvenire nel proprio medesimo piano di realtà.

Tutto ciò dà origine ad uno stile analitico, in cui la realtà che si vede dall'interno è descritta cinicamente, raccontandone ogni dettaglio affastellando episodi su episodi e intervallando la narrazione con considerazioni personali ed interruzioni di ogni sorta, avvicinandosi così tanto a ciò che si osserva da rendere trascurabile persino la trama, sciolta ormai in un puzzle ipnotico-sensoriale (de Cristofaro 2021, 47). E questa prossimità, mutuata dall'amore per Kafka e per il suo umorismo *komisch* (Wallace 2011, 23-27), sembra riverberarsi anche nelle scelte narrative concrete, in cui è lo stesso Wallace autore a prendersi gioco dei confini formali del dispositivo libro senza, però, riuscire a liberarsene. Ecco, allora, che un'opera imponente come *Infinite Jest* risulta piena di tentativi di piegare la pagina ad un dispositivo diverso, come se si attaccasse la limitatezza e l'inadeguatezza della carta stampata accettandola, riconoscendola nello stesso momento come obsoleta ed ancora insuperabile. Nel concreto, ci sono casi in cui la scrittura ricalca l'*hypertext* di internet nel riportare tutte le coordinate di una e-mail, casi in cui i capitoli sono trattati come un raccoglitore di carte conservate, mostrando al lettore in rapida successione una recensione di film, un articolo di giornale ed un catalogo redatto dalla polizia canadese (Wallace 2016, 165-172). La cifra più caratteristica di Wallace e del suo rapporto con la forma del testo, però, sono le note, soluzione allontanata dal consueto utilizzo per essere gonfiata ed alimentata fino ad essere resa ipertrofica, tanto da superare le dimensioni dei capitoli stessi e tenere in ostaggio lo sviluppo narrativo. L'apparato di note qui diviene una vera e propria macchina da interpolazione, un pulsante sempre a disposizione dell'autore per lasciare la via maestra del racconto principale e deviare verso le strade tortuose di opinioni, precisazioni e commenti. Gli esempi in materia sarebbero innumerevoli, ma basti riferirsi al racconto *Autorità e uso della lingua* (Wallace 2014, 71-139), in cui il corpo del testo è interrotto da costanti interpolazioni a loro volta in grado di accogliere note nelle quali spesso si incontrano parentesi, mettendo così in campo almeno quattro livelli testuali, o la bizzarra scelta grafica dell'inchiesta sulle radio locali americane intitolata *Commentatore*, una sorta di ibrido tra una mappa concettuale e un testo tradizionale. In quest'ultimo racconto, in particolare, le innumerevoli interpolazioni sono definite da una comicissima sequenza di pseudo-titoli che ne denunciano la natura, passando da "digressione editoria-

le", "semieditoriale" a "avvertenza per i consumatori", "contiene elementi che potrebbero essere percepiti come elementi editoriali" o "molto meno editoriale di quanto potrebbe essere" (Ibid.: 307-382).

Anche queste modalità di interazione col dispositivo, a ben guardare, rispondono a quel concetto di *proximal irony* cui abbiamo accennato, coinvolgendo nella percezione dei confini del proprio mondo non solamente la prospettiva dei personaggi che vivono l'universo in questione, ma anche la posizione concreta del Wallace autore, intrappolato nelle caratteristiche e nei limiti fisici imposti dalla carta e portato costantemente a scontrarsi con questi, non riuscendo mai a superarli ma ottenendo l'effetto collaterale di mostrarli, di renderli presenti al lettore. Si prenda in analisi, ad esempio, il racconto *Ottetto*, dalla raccolta *Brevi interviste con uomini schifosi*. Il testo parte con l'originale intento di presentare una serie di quiz a sorpresa dal contenuto moralmente complesso e provocatorio, ma dopo tre di questi quiz il lettore è invitato a sedersi al posto di Wallace e vivere nei suoi panni il processo creativo del testo o, più precisamente, il fallimento del processo stesso. Davanti al progetto originario di un ciclo di otto racconti (da qui il titolo), viene posta come condizione ipotetica la bocciatura da parte dell'autore stesso di tre brani, peraltro recuperati in nota poco più avanti con la scusa di giustificare la scelta del nuovo narratore, rispetto ai quali vengono presentate le problematiche principali. L'input è dato dalla constatazione del fatto che "non vuoi assolutamente che la lettrice finisca col pensare che il ciclo è solo un furbesco esercizio formale in fatto di struttura interrogativa e metatesto di routine" (Wallace 2016, 143) ma a questa dichiarazione di intenti è connessa una nota in cui prosegue col ragionamento metanarrativo:

> con l'ormai trita «meta»-roba di routine è più il drammaturgo a comparire sul palco da dietro le quinte per ricordarti che quanto sta accadendo è artificiale e che l'artefice è lui (il drammaturgo) ma se non altro ti rispetta abbastanza come lettore/spettatore da essere onesto sul fatto che lui è là dietro a muovere i fili, «onestà» che a te personalmente ha sempre dato in realtà la sensazione di essere una falsa onestà altamente retorica che vorrebbe portarti a nutrire apprezzamento e approvazione nei suoi [...] confronti e a sentirti lusingato dal fatto che a quanto pare ti ritiene abbastanza adulto da reggere la notizia che ti trovi nel bel mezzo di una cosa artificiale. (Ibid.)

Un'apparente auto denuncia, il cui risultato più profondo, però, è far accedere il lettore ad una dimensione particolare, in cui si vede proiettate addosso le

ansie e le preoccupazioni del Wallace scrittore ma anche le opinioni ed i gusti del Wallace lettore. Così composta, la nota risulta essere un complesso gioco di specchi in cui si viene informati dei limiti della letteratura mentre si legge, della tecnica compositiva mentre è in atto, di quello scacco inevitabile su cui la narrazione intera, intesa come deviazione e rimando del problema, si basa (Celati 2001, 168). Con una metafora teatrale molto fortunata, ripresa da Goffman, diremo che il posizionarsi al confine tra ribalta e retroscena (Abignente 2019, 120-121) dello scrittore serva a ricordarci che quella zona esiste, che dietro le quinte non prosegue il mondo della scena, che il limite tra ciò che si vede e ciò che non si vede è un'illusione prodotta dal narrare, una tecnica per nascondere il trucco. In altre parole, avere accesso a questi nuovi spazi al di là del proscenio apre ad un'altra dimensione, una più attenta ai confini e più in grado di rimodellarli che, a partire da Joyce, ha segnato la nascita del romanzo dell' "Oltrecarta" (Episcopo 2023, 141). Se immergersi nella lettura comporta la stipulazione di un patto condiviso tra lo scrittore ed il lettore, un accordo implicito ma volontario che lega il coinvolgimento del fruitore alla percezione delle proprietà strutturali del testo ed al conseguente set di risposte estetico-emotive (Levorato, Nemesio 2005, 27), le scelte autoriali di D.F. Wallace assumono i connotati di una sfida alle stesse proprietà strutturali, rendendole al contempo più complesse (il primo risultato, infatti, è l'addizione di elementi paratestuali a quelli puramente testuali), ma anche più evidenti.

Ed è precisamente su questi temi che avviene l'inganno che rende i testi di Wallace intrinsecamente comici: la proliferazione esponenziale di elementi del mondo reale chiamati in causa nella decodifica del mondo di finzione generano una sovrastimolazione che può essere risolta solo fidandosi dell'autore, lasciando totalmente il controllo alle parole del narratore. Questa disparità disarma il lettore, costantemente portato a generare innumerevoli aspettative senza possibilità di prevedere quali di queste saranno confermate e quali, invece, comicamente smentite. Posto in una simile condizione, il narratore diventa una figura analoga al prestigiatore, in grado di sfruttare la scelta di autocensura del pubblico, chiamato a nascondersi di essere di fronte alla finzione al fine di goderne, per mostrare e celare parti del mondo fittizio inducendo ipotesi di senso. Sul tema ci rifacciamo alle parole di Surace:

> Il prestigiatore è il catalizzatore centripeto della semiosfera poiché ne domina gli spazi interdetti agli altri, ne sposta il centro e anche veglia sull'entrata nella suddetta, e cioè sull'uscita dalla vita quotidiana per entrare in uno spazio di frontiera magico inscritto nella quotidia-

nità stessa, ovvero secondo l'impianto binario di De Certeau (1980) "spazio di ambivalenza fondamentale, di una costante tensione fra familiarità e straniamento, automatismo e invenzione, ripetizione e differenza". (Surace 2015, 310)

Viene da pensare che questa considerazione dello scrittore umoristico come di colui che domina l'accesso agli spazi altrimenti interdetti, scegliendo e preferendo l'ambivalenza e la molteplicità dei piani di lettura o, se si preferisce, degli *script*, sia il vero *fil rouge* che unisce Wallace a Sterne. Nessun altro, infatti, ha reso la compresenza dei significati, l'ambiguità, l'aposiopesi una cifra stilistica altrettanto unica (Gregori 1987).

Bibliografia

Abignente, Elisabetta. 2019. "Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón" in *SigMa- Rivista Di Letterature Comparate, Teatro E Arti Dello Spettacolo,* 3: 119-145.

Alfano, Giancarlo. 2016. *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carocci.

Attardo, Salvatore. 2020. *The linguistics of humor. An introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Battisti, Leonardo. 2016. *La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del ventennio fascista*, in «Between», VI, pp. 1-24.

Benjamin, Walter. 2012. *Aura e choc. Saggi sulla Teoria dei media.* A cura di Andrea Pinotti. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2014. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Celati, Gianni. 2001. *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura.* Torino: Einaudi.

Chaplin, Charles Spencer. 1916. *Charlie Chaplin's own story*. The Bobbs-Merryll company: Indianapolis.

de Cristofaro, Francesco. 2021. *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento.* Roma: Carocci.

Eco, Umberto. 2020. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: La nave di Teseo.

Episcopo, Giuseppe. 2023. "Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce, Thomas Pynchon e David Foster Wallace" in *The Imaginary Voyage: New, Other, Virtual Worlds,* a cura di Francesco de Cristofaro e Riccardo Antonangeli, *Status Quaestionis,* n. 24, pp. 135-154.

Eugeni, Ruggero. 2022. *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*. Lavis: Morcelliana.

Frasca, Gabriele. 2004. “Un viaggio sedimentale” in *Strumenti critici*, n. 3, annata XIX, pp. 351-378.

Gregori, Flavio. 2015. “‘A kingdom of hearty laughing subjects’. L’umana serietà del riso nel Tristram Shandy di Laurence Sterne (con una digressione sull’aposiopesi)” in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di Emanuele Zinato. Pisa: Pacini. pp. 59-99.

Gregori, Flavio. 1987. *Il* wit *nel Tristram Shandy. Totalità e dialogo*. Trieste: Edizioni dell’Ateneo.

Kaiser, Wilson. 2013. “Humor after Postmodernism: David Foster Wallace and Proximal Irony” in *Studies in American Humor,* XXVIII, pp. 31-44.

Levorato, M. Chiara, Nemesio, Aldo. 2005. “Reader’s response while reading a narrative text” in *Empirical studies of the arts*, vol. 23, issue 1. pp. 19-31.

Mazzacurati, Giancarlo. 1991. “Il fantasma di Yorick” in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*. Napoli: Cronopio.

Miglio, Camilla. 2021. *Letteratura-mondo. Oriente/Occidente* in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Carocci: Roma. pp.195-202.

McLuhan, Marshall. 2011. *La galassia Gutenberg. Nascita dell’uomo tipografico*. Roma: Armando.

Ong, Walter J. 2014. *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola.* Bologna: il Mulino.

Sterne, Laurence, Foscolo, Ugo. 1983. *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l’Italia*. Milano: Garzanti.

Sterne, Laurence. 1983. *Vita e opinioni del gentiluomo Tristram Shandy,* I. Novara: De Agostini.

Sterne, Laurence. 1983. *Vita e opinioni del gentiluomo Tristram Shandy,* II. Novara: De Agostini.

Surace, Bruno. 2015. “Sim sala segno. Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell’incredulità e dispositivi di censura” in *LexiaRivista di semiotica,* vol. 21-22. pp. 301-315.

Wallace, David Foster. 2016. *Brevi interviste con uomini schifosi*, traduzione di Ottavio Fatica e Giovanna Granato. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2014. *Considera l'aragosta e altri saggi,* traduzione di Adelaide Cioni e Matteo Colombo. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2016. *Infinite Jest*, traduzione di Edoardo Nesi. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2011. "Laughing with Kafka" in *Log,* N. 22, pp. 47-50.

Wallace, David Foster. 2017. *Una cosa divertente che non farò mai più.* Roma: Minimum fax.

Roberto Cucurachi è laureato all'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha studiato il poema eroicomico del XVII Secolo, con particolare attenzione all'opera di Alessandro Tassoni, e l'applicazione dei meccanismi comici attraverso la teoria della percezione di Benjamin. Attualmente il suo lavoro è incentrato sull'analisi della variazione della risposta cognitiva in relazione ai differenti media e l'impatto dell'abitudine di fruizione nella ricezione degli impulsi comici.

statuS Quaestionis
language text culture

Giulia de Lange
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Pasolini al cinema: una mitologia della realtà

Abstract

A reconstruction of the relations between Pier Paolo Pasolini and cinema, considering the chronological convergence with the first approach to Greek drama, aimed at illustrating and explaining the poet-neoregist's point of view towards the new filmic medium. In particular, the 'mythical' definition of reality filmed in the films acts as a guiding thread of the analysis, which, starting from a re-reading of Pasolinian cinema theory, arrives at the three films on myth: *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un'Orestiade africana* (1970). These are three works that more than the whole of Pasolini's filmography represent the director's ideology, as well as being three adaptations that explicitly mark the passage, the same one experienced by Pasolini in those years, from literature to cinema.

1. *Pasolini al cinema*

Pier Paolo Pasolini esordisce come regista all'inizio degli anni Sessanta, non senza critiche – si tratta di una rottura con il "purismo" della società letteraria, e non senza anomalie – Pasolini abitando già il mondo del cinema nelle vesti di sceneggiatore. Alla ricerca di una rappresentazione quanto più immediata della realtà, pur mantenendo salda l'idea di una struttura letteraria, la trova nel nuovo mezzo e nei film. Si pensi al poemetto *Una disperata vitalità*, e alla sua scrittura poetico-cinematografica:

Come in un film di Godard: solo
in una macchina che corre per le autostrade
del Neocapitalismo latino – di ritorno dall'aeroporto –
[là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]
solo, «pilotando la sua Alfa Romeo»
in un sole irriferibile in rime

non elegiache, perché celestiale
– il più bel sole dell'anno –
come in un film di Godard:
sotto quel sole che si svenava immobile
unico,
[...]
sono come un gatto bruciato vivo,
[...]
un gatto che non crepa, Belmondo
che «al volante della sua Alfa Romeo»
nella logica del montaggio narcisistico
si stacca dal tempo, e v'inserisce
Se stesso:
in immagini che nulla hanno a che fare
con la noia delle ore in fila...
col lento risplendere a morte del pomeriggio...
La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi
[...].[1]

Qui è implicita la volontà di passare al cinema. Tra i primi a intuirla, Alberto Moravia. Pasolini esordisce come regista nel 1961 con *Accattone*, primo episodio del cosiddetto "cinema di borgata". Moravia, recensendo il film scriverà che:

trasferendo sullo schermo il mondo dei suoi romanzi (...) detto trasferimento è riuscito alla perfezione; da ingenerare che i romanzi di Pasolini fossero un'inconsapevole preparazione

1 P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, Mondadori, Milano, 2015. La prima pubblicazione risale al marzo del 1964, per la rivista letteraria «Questo e altro», e la stesura del poemetto è ispirata, come suggerito sin dal primo verso, dal film del 1960 *Fino all'ultimo respiro*, scritto e diretto da Jean-Luc Godard. È uno tra i primi avvicinamenti di Pasolini al cinema, seppur "laterale", nel momento in cui tenta di inglobare il mondo dei Film nella propria opera di autore di letteratura. Si noti, inoltre, tra queste righe il suggerimento di teorie che verranno spiegate e sistematizzate nel decennio successivo in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972: in particolare, il tema della morte, centrale nel racconto portato avanti nel poemetto, e poi nei discorsi sul cinema e il montaggio. In *Empirismo eretico* (nel saggio *Essere è naturale?*) Pasolini sostiene che solo la morte dà alla vita un senso definitivo, "O essere immortali e inespressi o esprimersi e morire" – e nel poemetto "La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi".

al cinema; cioè che la ricerca del corposo e dell'autentico per mezzo del dialetto dovesse per forza sfociare nell'abbandono della parola, sempre metaforica, per l'immagine la quale non può non essere diretta e immediata.[2]

Moravia è convinto che Pasolini ormai col cinema miri ad abbattere i confini della letteratura. E infatti "esordire dietro la macchina da presa significa soprattutto, per Pasolini, trasferire l'interesse per le borgate romane e il sottoproletariato dalla letteratura al cinema, e quindi dare una *forma cinematografica* a un linguaggio già *in nuce* nelle esperienze letterarie".[3]

Il passare da un linguaggio all'altro, in effetti, non esclude la presenza di alcune costanti tematico-poetiche. Sono le "ossessioni" di Pasolini, intorno alle quali si forma anche il suo passare dalla scrittura alla regia. E più in generale dalla poesia alla prosa: è l'abbandono dell'espressionismo negli anni della conversione, per un'aderenza più diretta al reale. E allora la lingua della poesia si abbassa tutta al livello della prosa, agli "infiniti dialetti, gerghi, pronunce", all'"infinita forma della vita". E poi nel *Poeta delle ceneri*,[4] alla domanda "Perché sono passato dalla letteratura

---

2 A. Moravia, *Immagini al posto d'onore*, in *L'Espresso*, 1 ottobre 1961. L'attività di Moravia critico cinematografico è intensa, e sarebbero da aggiungere all'Espresso i nomi di numerose altre testate, tra cui ad esempio *Cinema nuovo* e *Nuovi argomenti*. Rispetto al commento sul film di Pasolini, Moravia scrive di "trasferimento", termine che ben si colloca nel ragionamento su narrazione e scrittura per cui il cinema appartiene alla prima dove la letteratura è inevitabilmente scrittura. E per l'autore, l'incontro è provvidenziale: "Io sono prima di tutto un narratore, poi uno scrittore. Anzi la mia carriera è cominciata come narratore, non come scrittore. Sono diventato scrittore e sono nato narratore. Tant'è vero che mi raccontavo le storie a me stesso quando ero ragazzo. Il cinema in sostanza era narrazione. E perciò rispondeva a un enorme mio bisogno interiore. Era congeniale a ciò che io realmente ero" (in M. Monicelli, *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi*, Laterza, 1979, p. 105).

3 G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Realismo e sacralità: la trilogia della borgata di Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015, cit. p. 114. Il paragrafo si inserisce nella delineazione di un contesto sul cinema della modernità, di una tensione "autoriale" verso la realtà. In Pasolini, questa è sacra, sin dagli esordi con la trilogia della borgata: sia dal punto di vista delle storie dei suoi personaggi, sia nel modo di raccontarle e ancor prima di vederle. E allora la sacralità è anche tecnica al cinema, e il film permette di trasfigurare le storie dei romanzi in una dimensione mitica.

4 P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, pubblicato per la prima volta su *Nuovi argomenti* nel 1980 ma scritto a metà degli anni Sessanta, è una sorta di autobiografia-intervista in versi in cui Pasolini immagina di presentarsi a un pubblico nuovo. La domanda "Perché sono

al cinema", Pasolini, a risposte dapprima (dis)orientate dalle "varianti dell'ossessione" aggiunge di aver capito in seguito che si trattava non solo di passare ad un'altra tecnica letteraria, ma ad un'altra lingua, più tardi la "lingua della realtà".

È evidente che Pasolini attribuisce un'importanza non da poco al cinema e al *fare il cinema*, e più volte nel corso della sua carriera insiste sulla necessità di formalizzarne una teoria, e utopisticamente di arrivare a formularne un vero e proprio Codice. Questo succede dal '60 al '70, quindi relativamente presto rispetto al momento della nascita del cinema. Motivo per cui Pasolini fonda il suo discorso sulla "sorellastra"[5] più 'normalizzata': la letteratura. E ancor prima di lei, su qualcosa di più "codificato" che le permette di esistere: la lingua. E allora nel 1972 esce *Empirismo eretico*, una raccolta di saggi nel tentativo di una messa in ordine del pensiero pasoliniano in tre parti: Lingua, Letteratura, Cinema.

Nella sezione Cinema si parte dall'inizio. E si spiega la scelta del virare dalla letteratura non tanto nei termini dell'espressionismo ma dell'*espressività* dell'arte di fare i film. E se ne fa innanzitutto una questione linguistica. Il cinema è, scrive Pasolini, una lingua espressiva, e per forza di cose astratta. In ogni caso, "illecita" – almeno agli occhi dei più, nel decennio in corso all'epoca – rispetto alla lingua della letteratura.

> [...] il problema, in parole molto semplici, è questo: mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla: non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa. Quindi, i linguaggi letterati si presentano subito come leciti in quanto attuazione al sommo livello civile di uno strumento (un puro e semplice strumento) che serve effettivamente per comunicare. Invece la comunicazione cinematografica sarebbe arbitraria e aberrante, senza precedenti strumentali effettivi, di cui tutti siano normalmente utenti. Insomma, gli uomini comunicano con le parole, non con le immagini: quindi un linguaggio specifico di immagini si presenterebbe come una pura e artificiale astrazione.[6]

---

passato dalla letteratura al cinema" è inevitabile, perché questo pubblico ideale è il pubblico americano, che conosce Pasolini solo in quanto cineasta.

5 Il termine "sorellastra" è qui impiegato come in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci Editore, Roma, 2014, in particolare nel capitolo *La letteratura e le altre arti* di E. Abignente. Il rapporto di familiarità tra le arti raccontato dal mito greco ha a lungo guidato gli studi *inter artes* fino al *Lacoonte* di Lessing (1766), quando iniziano i discorsi "letterariocentrici" e le arti diventano sorellastre.

6 P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* in *Pasolini. Empirismo eretico*, prefazione di Guido Fink, Garzanti, Milano, 2015, cit. p. 175.

Paradossalmente, l'illecito del mezzo cinematografico conferisce al cinema una grande libertà rispetto alla letteratura, con meno codici e regole a cui ubbidire.

[...] mentre la comunicazione strumentale che è alle basi della comunicazione poetica o filosofica è già estremamente elaborata, è insomma un sistema reale e storicamente complesso e maturo – la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico* [...].[7]

Resta un fatto che il cinema *comunica*, possiede dei sistemi di segni, ma non sono puramente linguistici. Sono segni visivi da integrare alla lingua parlata che diventa lingua della realtà. E, tolte le parole, i soli segni visivi fanno il cinema. E al di là dello schermo c'è la vita.

È il mezzo che fa la differenza: il film permette di *tradurre* la realtà – cosa che fa a tutti gli effetti anche lo scrittore – ma permette di farlo allo stesso tempo *riproducendola*. Il cinema è non-verbale – non ha tra sé e la realtà il filtro scritto-parlato della parola – ma insieme è 'altra verbalità'. La letteratura, invece, per farsi è proprio nella parola che trova il suo primo e ultimo mezzo a disposizione. E quindi la scrittura traduce, sì, la realtà, ma non può far altro che *evocarla*, nonostante il massimo sforzo di descrizione naturalistica – sta poi al lettore, capace di fare del cinema mentale,[8] *vederla*. Nell'esperienza del cinema confluisce quindi la ricerca dell'immediato: Pasolini aveva cercato di liberarsi dalla "prigione" del linguaggio verbale, della lingua scritto-parlata, alla ricerca della fisicità e dell'immediatezza che ritrova nella lingua del cinema, che quindi permette un possesso del reale nel suo carattere di infinito.

E allora il cinema a cui aspira si libera dalla convenzionalità narrativa, è "antiletterario".[9]

---

7 Ivi, cit. p. 177.

8 Qui come in I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Visibilità*. Garzanti, Milano, 1988, dove si scrive che "Questo cinema mentale è sempre in funzione in tutti noi – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore".

9 È la definizione che si dà del cinema di Pasolini in M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2022. La sacralità tecnica di cui anche in *Realismo e sacra-*

2. *Mitologia della realtà*

Proprio nel periodo della conversione alla scrittura in pellicola e dell'esordio come regista è anche il primo approccio di Pasolini al dramma greco: nel 1960 Vittorio Gassman gli affida la traduzione dell'*Orestea* di Eschilo per un allestimento al Teatro greco di Siracusa. Come dichiara lo stesso Pasolini, l'esperienza segna in modo importante il suo riavvicinamento al mito greco, sul percorso che lo condurrà alla realizzazione di opere cinematografiche come *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) e l'incompiuta *Orestiade africana* (1970).

Non è un caso, dunque, che sia proprio nel cinema – *di* e *per* Pasolini – il linguaggio più adatto alla rappresentazione del mito e del sacro, la lingua scritta della realtà che si possiede al di là dei codici grazie al mezzo cinematografico. E "tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà".[10]

E il rimando al mito è utile anche in fase teorica. In tal senso, assume una definizione che va al di là delle storie e guarda alla tecnica del cinema. Nell'*Empirismo eretico* più volte si scrive del mito per dire della realtà vera, prima degli schemi – di vita e poi narrativi – dai quali il regista vuole in ogni modo distanziarsi. Alla *logicità* Pasolini contrappone l'inconscio, la dimensione nella quale *si vede* quella realtà "mitica" da rappresentare col nuovo mezzo-cinema. E allora mito è sinonimo di inconscio e va al di là della narrazione. Ma è anche sinonimo di tecnica, perché consente, come il cinema, di riprodurre, senza ricorrere alla "traduzione" letteraria, la realtà. "Tecnica e mito entrano in rapporto. [...] E il discorso sul mito è il discorso sulla realtà, cioè sulla violenza fisica della realtà che solo il cinema, in quanto tecnica complessa, può farci conoscere".[11]

---

lità si estende qui a quanto si racconta: "l'arte più tecnologica doveva servire dunque all'espressione del mito e del sacro". La tecnica pasoliniana di per sé è "primitiva" (pp. 21-22), è il mezzo che rende la sacralità, insieme alle storie dei film in analisi nel volume, i film del mito *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un'Orestiade africana* (1970).

10 P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit. p.191.

11 M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il mito*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa. Nella stessa direzione de *La Grecia secondo Pasolini*, il punto di vista adottato da Bazzocchi mette al centro le possibilità tecniche che il regista riconosce nel mezzo cinematografico. Nella lettura di due saggi dell'*Empirismo eretico* – «Cinema di poesia» e «Battute sul cinema» – e di alcune componenti del cinema pasoliniano – la "soggettiva libera indiretta" e la sceneggiatura – l'analisi si costruisce intorno ad alcuni termini ricorrenti in questa teoria del cinema:

Fino a qui arriva il cinema in generale, e la filmografia di Pasolini tutta sorretta da questa stessa teoria di una "forma mitica di approccio alla realtà".[12] Ma gli esemplari più eloquenti sono *Edipo re*, *Medea* e gli *Appunti per un'Orestiade africana*, dove "il mito rinasce attraverso scelte visive. E queste scelte corrispondono alla volontà di mettere in scena un'altra realtà, che si può capire se contemporaneamente si tiene presente il testo classico, anche solo per assaggi: così la storia diventa una *struttura che vuol essere altra struttura*".[13] La libertà della narrazione cinematografica, poi, è di per sé "mitica": il mito per Pasolini non è solo un genere o modo del racconto, ma una dimensione in cui incontrare il meglio della vita e della Storia. Dalle borgate romane di Accattone alla Grecia barbarica di Oreste, Edipo e Medea.

3. *La "trilogia del mito"...*

Il decennio più fecondo di Pasolini va dal 1960, con la traduzione dell'*Orestea* di Eschilo, al 1970, con l'uscita dei film *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969). È il decennio, nel 1970 escono anche gli *Appunti per un'Orestiade africana*, della "trilogia del mito", riscrittura di tre tragedie greche: oltre all'*Orestea* di Eschilo, l'*Edipo re* di Sofocle e la *Medea* di Euripide.

Sono le tre opere e i tre miti a cui Pasolini si è dedicato, costruendoci i tre assi tematici della sua rilettura della Grecia classica: politico, psicanalitico e antropologico.

Gli *Appunti* indagano su come la democrazia moderna possa assimilare gli elementi della società primitiva: è una sintesi che al momento della traduzione sembrava ancora proponibile,

---

"attraverso i mezzi tecnici del cinema, una modalità del visibile che viene definita l'originaria qualità 'onirica', 'barbarica', 'irregolare', 'aggressiva', 'visionaria'. Cinque aggettivi in sequenza a cui potremmo aggiungere, senza eccessive forzature, l'aggettivo 'mitico', che in un certo senso li sintetizza". La lingua di Pasolini, quella che usa per scrivere del cinema e insieme quella che riconosce nel cinema, è tutta volta all'obiettivo di dare libera espressione alla realtà – si vedano a tal proposito anche F. Cocco, *Lingua e cinema di Pasolini: idea di cinema e piano-sequenza. La libertà stilistica*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa, e G. Marrone, *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*, in Engramma.

12 Per un tracciato dei film di Pasolini sotto il segno del mito, L. Bandirali, *Tra mito e realtà. Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, in Treccani.

13 M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il mito*.

ma che già dopo poco tempo appariva un'utopia lontana, scalzata dal potere consumistico. Nell'*Edipo re* il centro tematico si sposta al campo psichico, all'interpretazione freudiana utilizzata soprattutto per leggere la propria esperienza autobiografica e la propria diversità di artista. Infine, con *Medea* il problema della sintesi fra le culture viene universalizzato in conflitto antropologico.[14]

E sono tre film in cui è possibile rintracciare alcune "ossessioni" di Pasolini fatte cinema.

La prima, è quella della barbarie,[15] filo rosso per eccellenza a legare insieme la "trilogia del mito": *Edipo re* rappresenta il desiderio parricida e incestuoso, e Edipo passa "dalla fisicità di barbaro alla sublimazione nella poesia";[16] *Medea* – film e donna – è tutta barbarie, e Pasolini addirittura la vittimizza nella rappresentazione dell'aggressione colonialista; problematica ancor più al centro nel non-film-documentario *Appunti per un'Orestiade africana*.

Poi, c'è l'ossessione del Terzo Mondo, in cui si collocano l'atemporalità del mito e il concetto di ciclicità, che caratterizza fortemente sia *Edipo re* che *Medea*: "la vita finisce dove comincia"[17] è l'ultima battuta di Edipo, la prima di Medea "dà vita al seme e rinasci con il seme".[18] Mentre l'*Orestiade* segue ancora un'idea lineare del tempo, verso l'utopia.

E poi, l'ossessione del cinema onirico: i momenti del sogno nei film sul mito sono i più pregni di significato: negli *Appunti* le Erinni trasformate in Eumenidi diventano dee del Sogno; la parte mitica dell'*Edipo re* nelle intenzioni di Pasolini doveva configurarsi come un sogno o una visione del padre nel prologo; e così nella sceneggiatura della *Medea*, dove il momento della visione gioca un ruolo ben (più) consistente.

---

14 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, cit. pp. 31-32. Per il discorso di Fusillo sulla riscrittura del mito si veda anche *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza 2019, dove, per i due film "finiti" della trilogia del mito pasoliniana, il focus sin dai titoli è sugli stessi assi tematici: *Sognare il mito. La barbarie di Medea sullo schermo*; *Fantasmi freudiani. Edipo re sullo schermo*.

15 Pasolini stesso enuncia con passione la propria poetica barbarica: "La parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più", in P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma, 1983.

16 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, Cit. P.25.

17 P.P. Pasolini, *Edipo re*, 1967.

18 P.P. Pasolini, *Medea*, 1969.

3.1. *...tra parola e immagine*

Il cinema così come lo intende Pasolini è la forma più adatta per riscrivere la tragedia greca che, a differenza delle trasposizioni teatrali, fa dei film "prevalentemente visivi e assolutamente antiletterari".

In tal senso, in questi film c'è da distinguere le parti liberamente inventate sulla falsariga del mito e le parti che seguono invece il dramma greco – le loro "visività" e "antiletterarietà" non sono delle costanti:

> la poetica del silenzio sacrale, del gesto e del rito, domina infatti soprattutto nelle prime, mentre nelle seconde prende uno spazio maggiore la parola, anche se spesso è una parola più emotiva che referenziale, e anche se il dialogo dei testi originali viene ampiamente tagliato, sostituito spesso dall'immagine e dall'azione muta.[19]

Certo in tale distinzione fra raffigurazione del mito e rappresentazione del dramma, essendo la poetica pasoliniana "barbarica", domina la prima, soprattutto nel non-linguaggio del cinema.

E allora nel farsi dei film della "trilogia del mito" il regista tende a usare meno parole possibile. Questo permette di intravedere e individuare un percorso che li porta dalla letteratura al cinema, non solo in quanto *adattamenti*, ma in quanto tappe del percorso stesso.

Come scrive Pasolini nel suo *Empirismo eretico*, un filo rosso che permette di legare la lingua della letteratura al cinema come lingua scritta della realtà è

---

19 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, cit. p. 31. La compresenza della razionalità della parola con il mutismo "barbarico" dell'immagine si colloca, nell'opera di Pasolini non solo cinematografica, in un'ampia rilettura del presente. In tal senso, E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum Udine 2004, raccoglie in volume gli atti di un convegno con premessa: nell'opera di Pier Paolo Pasolini, così varia e magmatica, il mito greco torna come una costante profondamente radicata, o come una "ossessione", per usare un suo termine chiave. Nei diversi linguaggi da lui sperimentati – poesia, teatro, cinema – Pasolini continuò a rivisitare il mondo e il racconto mitico sempre ricercando, sia pur in modo provocatorio e mai sistematico, modelli di lettura del presente. Da una parte, il robusto nucleo ideologico-politico della tragedia attica, scandita dalla razionalità e dalla parola. Dall'altra, la Grecia arcaica, prerazionale e "barbarica", come figurazione di un mondo contadino scomparso e amato, ancora pervaso del senso del sacro, che si esprime mediante i linguaggi non verbali del rito, del gesto, della musica e della danza. Ma sempre senza spazio per evocazioni autoconsolatorie di felicità remote: il mito antico fornisce una trama buia e scabra in cui proiettare i miti, altrettanto feroci, del presente.

la sceneggiatura.[20] Nel caso dei film in questione, i film sul mito antico che, paradossalmente, sono i più moderni e avanguardistici di Pasolini, le loro sceneggiature sono ridotte all'essenziale. Sempre paradossalmente, tale riduzione cinematografica non significa affatto semplificare il rapporto con la fonte letteraria; è il contrario, e la difficoltà sta nel momento del film: l'intertestualità è, infatti, triplice, ed è tra la tragedia greca, la sceneggiatura di per sé abbastanza fedele e letteraria e il film ricco invece di innovazioni personali.[21]

E allora si va da un cinema intriso di letteratura al cinema e basta. Si va dagli *Appunti per un'Orestiade africana* e – passando dall'*Edipo re* – si arriva alla *Medea*.

---

20 Il discorso di P.P. Pasolini, La sceneggiatura come "struttura che vuole essere altra struttura", in *Empirismo eretico* è complesso: la sceneggiatura essendo un particolare tipo di scrittura che allude sempre a qualcos'altro, al film da farsi. "La caratteristica principale del 'segno' della tecnica della sceneggiatura, *è quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti*. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specialmente dei gerghi letterari, ma, *nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi*. Ogni volta il nostro cervello, di fronte a un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una seconda lunga e speciale – per coglierne il significato". (*Empirismo eretico*, Garzanti, nuova ed. 2015 cit. p. 199).

21 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, p. 90. Il manuale di Fusillo è centrale nell'analisi del passaggio dall'opera di partenza alla sceneggiatura (anche se forse, visti i numerosi rimaneggiamenti volta a volta effettuati sarebbe meglio usare il plurale e dire di sceneggiature) al film, e l'affronta ogni volta sottolineandone similarità e differenze, spesso associando con Pasolini queste ultime alle potenzialità del cinema che si verificano solo "film facendo" e quindi a priori meno considerate. Quasi mai il regista segue ciò che scrive in sceneggiatura mentre gira, e allora la sceneggiatura diventa come una storia a sua volta da adattare per il cinema. Garzanti ha pubblicato negli anni vari testi che raccolgono le sceneggiature dei film pasoliniani: in particolare, per il discorso che si sta portando avanti è interessante la lettura di *Edipo re* e *Medea* in *Pasolini. Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Garzanti, Milano 1992. Qui, oltre a riportare le sceneggiature dei due film "finiti" della trilogia del mito, sono raccolti dei testi che inquadrano le storie di Edipo e di Medea ancora per iscritto. Per il primo, il saggio di Pasolini che avrebbe potuto benissimo far parte dell'*Empirismo eretico* quanto a forma e modo del ragionamento: *Perché quella di Edipo è una storia*. Per la seconda, invece, la scelta particolare di separare trattamento – *Visioni della Medea (trattamento)* – e dialoghi – *I dialoghi definitivi di «Medea»* –, in una fase immediatamente precedente a quella che poi è la sceneggiatura del film.

Gli *Appunti per un'Orestiade africana* non sono né un documentario né un film, ma una serie di appunti per un film – un prodotto ancora, in generale in Pasolini, e rispetto all'*Edipo re* e alla *Medea*, più vicino alla letteratura – o comunque al teatro – che non al cinema.

Sono appunti per immagini, fondamentali in "questa specie di racconto".[22] E il regista li riempie di idee sul film da farsi e di ideologie sul tema – quindi, sulla possibilità per la democrazia moderna di assimilare gli elementi della società primitiva, di trasformare le Erinni in Eumenidi. Sono appunti di uno scrittore che vuole fare un film sull'*Orestea* di Eschilo da lui tradotta in versi nell'*Orestiade*, e insieme appunti di un consapevole regista, con le idee chiare sul cinema. In loro domina assolutamente l'uso della parola, dapprima scritta nella traduzione, ora letta in voce-off da Pasolini che intanto spiega anche la parte filmica del racconto, e che accompagna il tutto con immagini insieme "da cinema" e di repertorio, dando allo spettatore l'idea del film. L'*Orestiade* è il primo approccio di Pasolini al dramma greco ma gli *Appunti per un'Orestiade africana* evidentemente, non sono il suo primo "film".

Nell'*Edipo re*, se si realizza la tentazione autobiografica di Pasolini, anche quella di fare un film muto trova il suo esaudirsi. È un film fatto di parole e immagini grazie all'uso delle didascalie. Sullo schermo immagine e parola vanno insieme, mai separate, e la coesistenza fa *significare* ancora di più il racconto del film. L'idea retorica e romantica del cinema come pura immagine, e quindi del cinema muto, riduce tale *significare* e toglie valore alla parola.

> Capisco l'incanto dell'idea retorica del cinema come pura immagine. Anzi, addirittura io stesso faccio del cinema muto, con indescrivibile piacere. Ma fare del cinema muto non è che una restrizione metrica, come per esempio, in poesia, la terza rima, che riduce infinitamente la possibilità di parlare il parlabile, crescendo smisuratamente la possibilità di parlare l'imparlabile.[23]

---

22 P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*, 1970.

23 P.P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale* in *Empirismo eretico*, cit. p. 282. Qui è evidente una critica al concetto di cinema come immagine e quindi come rappresentazione "normale" della realtà. Il saggio si apre con la frase "*L'immagine e la parola, nel cinema, sono una cosa sola: un topos*", e si colloca in piena coerenza con la separazione pasoliniana tra cinema di poesia e cinema di prosa, tra Film e Cinema, dove i primi riproducono la realtà sfruttando il nuovo mezzo, e gli altri la "inseguono" affannosamente. Il cinema di prosa è quello di cui si parla quando si dice del Naturalismo nei film, e si torna al saggio *Perché quella di Edipo è una storia* (Garzanti 1992, p. 315) che si apre con un dialogo tra Pasolini e Moravia: "Il

Nell'*Edipo re* certe scene non solo si vedono, ma si leggono in alcune inquadrature ad intertitolo: "fuoriuscendo dalla comunicazione consueta, si interrompe la colonna visiva per aggiungere un'informazione supplementare che spesso non sarebbe potuta scaturire dall'azione drammatica".[24] Si tratta di un procedimento che proviene, appunto, dal muto, dove aveva una più ovvia funzione suppletiva, ma amato dall'avanguardia e dalla *nouvelle vague* francese, soprattutto da Godard – spesso citato da Pasolini come regista per eccellenza. In questo film (solo) lo si usa più volte, ma, lungi dal restringere la metrica, per formalizzare i pensieri dei personaggi volta a volta inquadrati prima o dopo, coerentemente con la natura psicanalitica della narrazione pasoliniana su Edipo.

Gli *Appunti per un'Orestiade africana* e l'*Edipo re* si costruiscono, dunque, entrambi sulla coesistenza stretta di parole e immagini: i brani – rispettivamente letti e trascritti – provengono direttamente dal testo mitico, dalla traduzione pasoliniana dell'*Orestea* di Eschilo e dall'*Edipo re* di Sofocle. La differenza è il contesto in cui si inseriscono: se negli *Appunti* è la traduzione, nell'*Edipo re*, invece, è proprio il film. E allora si è più vicini al cinema.

Ciò significa che la parola dell'*Edipo re*, a differenza di quella degli *Appunti*, dà per scontata l'immagine: alla sola "lettura" del film, non risulta chiara la dinamica del racconto. Certo, anche nel caso del non-film-documentario, pur riuscendo a capire la storia tramite la sola parola, ci si perde parte dell'esperienza se si escludono totalmente le immagini. Con *Medea* si tocca l'apice. Nel film della "sfiducia nel logos",[25] le parole assolutamente

---

cinema sarebbe dunque naturalistico. Io oso infatti dire: Se attraverso il linguaggio cinematografico io voglio esprimere un facchino, prendo un facchino vero e lo riproduco: corpo e voce. Allora Moravia ride: Ecco, il cinema è naturalistico, come vedi. È naturalistico, è naturalistico. Ma il cinema è immagine. E solo rappresentando un facchino muto (con eleganza) tu puoi fare del cinema in qualche modo non naturalistico. Niente affatto, dico io, il cinema è "semiologicamente" una tecnica audiovisiva. Quindi facchino in carne ossa e voce. Ah, ah, il neorealismo! fa Moravia. Sì, io, facendo del cinema – non un mio film – facendo del cinema, se devo esprimere un facchino lo esprimo prendendo un facchino vero, con la sua faccia, la sua carne e la lingua con cui lui si esprime".

24 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit. p. 46.

25 Ivi, p. 107. L'espressione riassume il cuore della rilettura pasoliniana della *Medea*. La barbarie tanto amata dal regista non può rendersi con la parola. È tutta immagine. E così la storia. Si vedano, in tal senso, studi che si sono concentrati proprio sulla concezione che Pasolini ha di questo suo film: R. Chiesi, *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni*

non sono sufficienti al racconto della storia, che c'è, ma non si legge. La barbarie deve essere vista, e quindi fatta di immagini. Questo anche nel momento più parlato del film, cioè il prologo sull'educazione di Giasone da parte del Centauro (che farebbe parlare più che di un film che si legge, di un film che viene letto da una voce-off come negli *Appunti*): col suo intento di posizionare i personaggi, e gli spettatori, nel plot narrativo, è la parte che più potrebbe corrispondere al racconto di una storia. Ciononostante, non rende il suo senso senza immagine: non si vedrebbero né il Centauro trasformato in umano né Giasone che cresce. E poi l'argomento di primaria importanza: con l'abuso della parola, Medea e il suo mondo perderebbero ogni peculiarità di miticità primitiva.

Ecco che il discorso del rapporto tra letteratura e cinema si fonda su parola e immagine. E ritorna la differenza tra raffigurazione del mito e rappresentazione del dramma, nell'affermare che per rendere *Edipo re* e *Medea* dei racconti (letterari) servirebbe, sempre più, aggiungere delle parole descrittive e esplicative, cioè tornare alla forma originaria di tragedie di Sofocle e Euripide. Oppure, come nel caso degli *Appunti*, lasciare la narrazione alla "verbosità e alla letterarietà del teatro":[26] degli *Appunti per un'Orestiade africana* Pasolini non fa nessun film, ma inventa un continuo alla storia di Oreste nel dramma *Pilade*; *Edipo re*, e la storia di Edipo raccontata nell'omonima tragedia di Sofocle, continuano invece nello stesso film sempre da un'opera sofoclea, l'*Edipo a Colono*; la *Medea* non continua, finisce nel film.

3.2. ... *tra vedere e non vedere*

Il complesso rapporto intertestuale che i film di Pasolini costruiscono coi modelli antichi si evince anche, e soprattutto, dai film stessi – specificamente, da quello che fanno vedere o meno: la più caratteristica peculiarità del cinema è la sua possibilità, insieme, di *cadrer* (inquadrare) e *cacher* (nascondere). Questi

---

della Medea" al film, in Studi pasoliniani, 2, pp. 1-15, 2008, per una ricostruzione dell'itinerario del poeta-regista; RIGOLA G., *La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*, in Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità, sulla centralità del concetto di "visione" sin dalla teoria di Pasolini sulla sua Medea, tanto che il titolo provvisorio del film era proprio *Le visioni di Medea*.

26 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, p. 22.

due termini baziniani sono di prima natura nel linguaggio filmico, e si fondano sull'unità di prima articolazione del cinema: l'inquadratura.[27]

Pasolini era ben informato sulla ricerca del cinema francese, e infatti sfrutta non poco la differenza tra i due termini appena delineati. E va oltre, ma sempre nella lingua del cinema.

Negli *Appunti per un'Orestiade africana*, le tragedie della trilogia di Eschilo che si vedono sono le ultime due: le *Coefore* e le *Eumenidi*. Tuttavia, la trama dell'ideale film pasoliniano racconta dall'assassinio di Agamennone per mano di sua moglie Clitennestra fino alla trasformazione delle Furie. Infatti, la prima tragedia eschilea, l'*Agamennone*, fa parte della narrazione, ma non si vede. Pasolini la rende una visione di Cassandra, la schiava che il re ha portato con sé da Troia: questa parte del racconto è nascosta, confinata nel fuori campo, al massimo si intravede con "la visione dell'assassinio che si compie al di là del muro"[28] – si pensi a quanto il racconto "visionario" significhi anche per la doppia sezione sulla vendetta di Medea. Ancora prima della morte di Agamennone, il film non racconta – se non sempre tramite il delirio di Cassandra – la sua colpa, e quindi neanche il motivo scatenante per cui la furiosa Clitennestra lo uccide al suo ritorno da Troia – dalla spiegazione che Pasolini fa in voce-off negli *Appunti*, il delitto della regina sembra passionale, derivante dal suo amore per Egisto. Tutto questo comporta una seria conseguenza: si perde l'empatia con Clitennestra, personaggio portatore di cultura arcaica e matriarcale, che invece nella traduzione dell'*Orestea* Pasolini evidenzia con grande trasporto.[29]

Anche nell'*Edipo re* e nella *Medea* il regista applica, già in fase di sceneggiatura, una serie di tagli e di cambi rispetto alle tragedie da cui attinge per i suoi

27 A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Paris, 1985. A differenza del quadro pittorico, l'inquadratura cinematografica (in francese sono omonimi: *cadre*) permette soprattutto di non mostrare: e allora l'elemento determinante del film diventa ciò che non si vede – il fuoricampo. Su questo argomento, G. Rondolino e D. Tomas,i *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università, Terza edizione, Torino 2018. In un paragrafo intitolato *La cornice e i suoi spazi*, si dedica al fuoricampo un'ampia analisi, sia teorico-definitoria sia pratica, con l'esempio di alcuni film in cui il fuoricampo è indispensabile al racconto.

28 P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*.

29 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*. Nell'analisi dei passaggi dall'opera letteraria al cinema di cui sopra, è importante la lettura della traduzione dell'*Orestea*, dove già si intravedono i nodi da eventualmente svilupparsi nel film. Sulla rilettura pasoliniana, anche M. Demata, *Tra Eschilo e PPP: incroci intorno all'"Orestea"*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa.

film.[30] Lo scopo è sempre quello di creare dei rapporti di empatia coi protagonisti delle opere: le modifiche apportate all'*Orestea* di Eschilo fanno sì che lo spettatore si identifichi con Oreste – anche se Pasolini si rivedeva di più in Pilade; nell'*Edipo re* l'identificazione è con lo stesso Edipo, ecco il perché del racconto "disordinato" e dell'attenzione nei confronti dell'antefatto; nella *Medea* è proprio con lei, la barbara, e infatti il film è praticamente una sua soggettiva.

Essendo quest'ultimo il prodotto cinematografico in assoluto della trilogia, ovviamente la dialettica *cadrer/cacher* ritorna in molte scene del film, in particolar modo nei momenti delle "barbarie": ad esempio, l'uccisione del fratello Apsirto è in fuori campo interno, mentre quella dei due figli alla fine della sua vendetta è in sineddoche con il coltello. Ma l'elemento più caratteristico della *Medea* è l'uso, sempre riservato alla visione della protagonista, dell'inquadratura soggettiva – tecnica presente anche nell'*Edipo re* nella sua funzione identificatoria ed empatica. E poi, volendo, gli *Appunti* sono una soggettiva di Pasolini.

E allora cosa si racconta e cosa no, cosa si vede e cosa no, sono sempre una (non) messa in scena della volontà di Pasolini di creare un legame empatico con questi tre personaggi mitici, anche nei momenti peggiori di ognuno – che in un certo senso fanno la loro miticità –, il matricidio nel caso di Oreste, parricidio e incesto nel caso di Edipo, tutto nel caso di Medea.

Nonostante non tutto si vede, nei film della trilogia del mito tutto risulta chiaro sin dall'inizio: negli *Appunti per un'Orestiade africana* perché Pasolini spiega tutta la trama del suo racconto in voce-off;[31] nell'*Edipo re* e nella *Medea* perché il filmico si piega alle necessità narrative. Entrambi i film, infatti, sfruttano le tecniche di espansione analettica e prolettica – gli *Appunti* espandendosi nel dramma *Pilade*.[32] Nell'*Edipo re* si rappresenta, così, per intero tutto l'antefatto del parricidio e dell'incesto,[33] mentre nella *Medea* si racconta,

30 Per l'*Edipo re*, S. Martín Gutiérrez, *Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'Edipo re*, Finzioni, n. 3, pp. 90-106, vol. 2 – 2022.

31 Per la struttura del non-film documentario sull'*Orestea* si veda DE SANTI G., *Appunti per un'Orestiade africana*, in Cineforum, n. 222, 1983 (poi in *Mito e storia. L'Africa di PPP in "Appunti per un'Orestiade africana" (1968-'69)*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa).

32 Tale operazione è tipica del linguaggio cinematografico, "più vicino alla totalità romanzesca che alla selezione drammatica" (M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini* p.113).

33 Anche nell'ottica pasoliniana che si estende al complesso di Laio. Si legga su questo argomento e sul complesso di Giocasta G. Devereux, *Why Oedipus Killed Laius? A*

tramite l'educazione di Giasone, la preistoria del mito. L'espansione nel caso del film sofocleo è anche prolettica, e mette in scena, nell'epilogo, l'*Edipo a Colono* tramite una sequenza a episodi – la stessa tecnica Pasolini la usa per il prologo della *Medea*.

In più, i film sottolineano varie sfumature delle opposizioni "ossessive" in Pasolini, cioè a dire il materno-paterno e il maschile-femminile. È interessante che negli *Appunti per un'Orestiade africana* nessuna delle due sia davvero importante, lo scopo essendo quello di rappresentare l'assimilazione di entrambe da parte del nuovo mondo moderno; e poi, mentre l'*Edipo re* sicuramente racconta la prima, l'opposizione materno-paterno – e lo fa già dal prologo, opponendo la musica "naturale" materna al tema "culturale" paterno[34] –, la *Medea* è tutta maschile-femminile, pur riconoscendosi nella cultura-natura il rapporto tra lei e Giasone – si pensi al momento della vendetta ideata con le donne, dove Medea si rivolge così alla nutrice: "Tu mi ami, e per di più sei donna".[35] Numerose altre scene e sequenze si vedono simili, soprattutto nei film giunti a fine lavorazione. E, ancor prima, simili tecniche di linguaggio filmico adottate da Pasolini.

In stretta correlazione con la volontà di creare empatia, è l'uso del primo piano (quasi ejzenstejniano),[36] che consente di essere vicinissimi al personaggio e di vederne ogni emozione. In questo senso, anche l'uso dello sguardo in macchina mette in contatto personaggio e spettatore: questi guarda nella stessa direzione dell'obiettivo e intanto viene guardato dal personaggio. Questa è la tecnica di Pasolini nelle scene di passione, in tutte: tra Laio e Giocasta, Edipo e Giocasta, tra

---

note on the complementary Oedipus complex in Greek drama, in International Journal of Psychoanalysis, n.34, pp. 132- 141, 1953

34 Un'attenzione particolare, più filologica che cinematografica – si legge nell'introduzione: "Le regard porté ici sur l'Edipo re n'est pas celui d'un spécialiste du cinéma ni, à plus forte raison, de Pasolini. C'est celui d'un philologue, qui cherche ses repères dans le film" –, al racconto dell'*Edipo re* di Pasolini è in BOHLER O., a cura di, *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Institut de l'Image, Aix en Provence, 1998, p. 11-23.

35 P.P. Pasolini, *Medea*. Questa battuta aiuta a capire lo spirito del film. Si veda in tal senso anche RYAN C.M., *Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea*, Italica 76, no. 2, pp. 193-204, 1999.

36 Qui il riferimento è all'effetto Kulešov. Poco dopo la rivoluzione russa del 1917, Kulešov dirige una scuola di cinema tra i cui allievi i cineasti Pudovkin e Ėjzenštejn. L'effetto Kulešov è un fenomeno per cui l'inquadratura trasmette una sensazione data allo spettatore sulla base delle inquadrature precedenti e successive. A dimostrazione della grande importanza del montaggio al cinema, condivisa da Pasolini.

Giasone e Medea. Il personaggio si allontana alla vista, invece, nel caso dei campi lunghi o lunghissimi, che rappresentano il mondo mitico che domina sul personaggio stesso. L'ambiente la fa da padrone.[37] I due film si incontrano anche in altri modi: tramite l'uso, ad esempio, dell'inversione dei punti di vista – si pensi ai momenti madre-figlio nell'*Edipo re* e ai dialoghi a due nella *Medea*; della messa in scena del silenzio assoluto che regna sia nel mondo mitico di Edipo sia in Colchide; del vedere scene d'amore nei momenti finali, quando le barbarie sono ormai, in un modo o in un altro, venute fuori; e poi, delle urla nei momenti più pregnanti del parricidio e del figlicidio. In tal senso, la sequenza del parricidio dell'*Edipo re è connessa a quella del figlicidio della Medea* anche dall'andamento rituale che mostrano le uccisioni a catena: il parricidio, così, sembra evocare un rito come il fratricidio e il figlicidio di Medea barbarica.

A livello intersequenziale, poi, è molto frequente l'uso del montaggio alternato, con l'intento di rappresentare i racconti come separati tra loro, di film in film per un motivo diverso: nell'*Edipo re*, si rende così più ansiogena la fase della rivelazione finale; mentre nella *Medea* si esplicita la distanza tra il mondo di lei – azioni comprese – e il mondo di Giasone – parole comprese.

Un'ultima tecnica è quella del montaggio audio-visivo: in particolare, nelle sequenze con un pianto o un lamento la cui fonte non è mostrata nell'immagine, che hanno la funzione di suggerire o ricordare allo spettatore lo spirito di quella scena/sequenza. Nella *Medea*, Pasolini usa così anche la tecnica della sovrimpressione, nei momenti della visione della vendetta.

Scene/sequenze simili si raccontano pure a livello tematico e si incontrano in tutti e tre i film. Si pensi al momento degli *Appunti per un'Orestiade africana* in cui Cassandra (la 'straniera') durante la sua visione è in dialogo col capo coro, e a quanto sia del tutto assimilabile alla sequenza del dialogo tra Medea, la 'straniera' per eccellenza, e Creonte che la manda in esilio. Oppure si pensi alla sequenza dell'*Edipo re* col profeta Tiresia, dove Edipo scopre la sua colpa ("Chi mi ha messo al mondo?").[38] La similitudine è con quella del doppio Centauro nella *Medea*, dove Giasone "scopre" di amare Medea e di avere la colpa di non averla capita ("Io amo Medea?").[39]

---

37 Un'analisi su questo è in P. Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re Teorema Porcile Medea*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

38 P.P. Pasolini, *Edipo re*.

39 P.P. Pasolini, *Medea*.

Tra l'altro, questi sono gli unici momenti in cui Edipo e Giasone si possono assomigliare, nella loro inconsapevolezza di essere i veri colpevoli. E ciò crea un altro filo rosso tra i due film "finiti": il sentimento di pietà dei carnefici nei momenti della condanna. Alla fine di entrambi i film, si mostrano le condanne a morte per Edipo e all'esilio per Medea, e si sente dire: dal servo salvatore di Edipo, che lo risparmiò *"Per pietà";*[40] e da Creonte che concede un giorno a Medea perché il suo non è il volere "spietato di un tiranno".[41]

Resta il legame più importante tra i tre film della trilogia mitica pasoliniana: il loro raccontare le storie dei colpevoli. E allora assumono importanza anche i testimoni delle colpe: negli *Appunti*, solo Cassandra ne vede una, ma tramite visione, e il vero matricidio compiuto da Oreste non si vede; in Edipo è profetizzata, ma poi si scopre essersi realmente verificata con la testimonianza del servo superstite; Medea compie il suo delitto senza testimoni, ma lei stessa si palesa colpevole dando fuoco a tutto, e lo dice. Tutto questo, oltre a ricollegare il discorso alla questione dell'empatia, del mostrare e del nascondere, dimostra anche che più il racconto costruito da Pasolini si avvicina al cinema, più si fa Film, più c'è realtà.

3.3. *...tra letteratura e cinema*

Spesso avviene, nel caso degli adattamenti, che lo spettatore "sappia già", che conosca la storia raccontata nel film prima ancora di vederlo. Per alcune narrazioni, questo sapere comporta delle conseguenze sia nel lavoro del regista sia nell'esperienza del pubblico. E nel rapporto tra personaggio e spettatore: nel caso in cui quest'ultimo "sa già", vede il personaggio muoversi nel film ma senza condividere con lui il momento della storia. Questo succede anche in Pasolini, i film della "trilogia del mito", come si è visto, sfruttando al massimo le potenzialità del cinema. E, oltre alla dialettica *cadrer/cacher*, un altro strumento a disposizione del neoregista per i suoi film è quello di lavorare nei termini della focalizzazione.[42] Cioè a dire, di decidere, tra lo spettatore e il per-

40 P.P. Pasolini, *Edipo re*.

41 P.P. Pasolini, *Medea*.

42 Su questo argomento, ancora G. Rondolino e D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. In particolare, il capitolo su Sceneggiatura e racconto, dove si trova il paragrafo Vedere e sapere, sulla focalizzazione. Si citano da Todorov a Genette a

sonaggio, di farne sapere di più all'uno o all'altro. Volendo, anche ingenerando il meccanismo della *suspense*, che fa leva, tra l'altro, sul rapporto di tensione e di empatia tra le due parti dell'esperienza filmica tanto caro a Pasolini: la *suspense*, infatti, può essere 'diretta', se lo spettatore è all'oscuro di qualsiasi informazione e quindi preda di ansia totale, o 'condivisa', se spettatore e personaggio possiedono le stesse informazioni. È un meccanismo in entrambi i sensi attivo nei film di Pasolini, per cui è possibile distinguere l'esperienza dello spettatore che li vede già conoscendo il mito – che "sa già" – da quella dello spettatore che vede "solo" le versioni riscritte dal neoregista, certamente più tensiva eppure forse meno empatica.

Nonostante, si è visto, la tendenza è quella di mettere tutto in chiaro sin dall'inizio, ci sono sequenze dei film sul mito in cui la posizione narrativa dello spettatore gioca un ruolo di primo piano. Forse gli *Appunti* sono il caso in cui il sapere dello spettatore può aiutare a recuperare quell'empatia perduta nei confronti di Clitennestra o di Cassandra, ma nell'*Edipo re* e nella *Medea* i momenti più importanti sono quelli della scoperta delle colpe, già commesse o ancora da commettere. Colpe generate da storie che vengono raccontate man mano. Lo spettatore che non conosce il mito, per esempio, segue la storia (della colpa) di Edipo con molto più trasporto empatico nei confronti di questo personaggio, e scopre insieme a lui la verità sulla sua vita. In *Medea*, d'altra parte, la posizione narrativa è alla base di certe costruzioni filmiche, una tra tutte quella che fa la sequenza della visione sulla vendetta: mentre chi conosce il mito ora conosce anche tutti i nodi del dramma, lo spettatore di Pasolini non sa ancora nulla dei motivi della vendetta né le intenzioni di Medea. È tutto nuovo e si arriva insieme a lei al famoso grido finale dove niente è più possibile, ormai.

Ma da un altro punto di vista, saperne di più del film a volte aiuta a capirne meglio certe parti. Innanzitutto, quelle delle barbarie che si raccontano: lo spettatore informato contestualizza gli atti di violenza di Oreste, Edipo e Medea in una storia molto più grande, ed è così che li "vede". E poi, la distinzione sapere/vedere – tra l'altro meccanismo dialettico alla base dell'*Edipo re* – comporta delle conseguenze anche sulle questioni della compresenza tra parole e immagini e del non-vedere tutto nei film della "trilogia del mito". In tal senso,

---

Alfred Hitchcock. Con anche una differenza su punto di vista e punto di ascolto, il discorso sottolinea la capitale importanza nel racconto (cinematografico) di regolare o rapporti di sapere tra narratore/istanza narrante-macchina da presa, personaggio e lettore/spettatore.

lo spettatore che conosce il mito è capace di contestualizzare anche quelle poche parole scritte nell'*Edipo re*, per esempio: collabora dunque con il Pasolini-autore-traduttore ma certo non asseconda la volontà del Pasolini-regista di far vedere soltanto certi momenti delle storie narrate, e soltanto in certi modi.

Tale una questione si lega al discorso di Pasolini sulla libertà dello spettatore rispetto a quella del regista.[43] Per non limitare nessuna delle due l'ideale sarebbe quello sia di leggerle sia di vederle, le storie della trilogia del mito pasoliniana. E allora rendersi conto che più spesso di quanto non si creda letteratura e cinema si fanno insieme.

43 È il saggio *Il cinema impopolare* dell'*Empirismo eretico* – prima pubblicazione su «Nuovi argomenti».

Bibliografia

Abignente, Elisabetta. 2014. "La letteratura e le altre arti." In *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, pp. 167-172. Roma: Carocci Editore.

Bandirali, Luca. 2022. "Tra mito e realtà. Il cinema di Pier Paolo Pasolini." *Treccani*. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/5_Bandirali.html

Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.

Bazzocchi, Marco A. 2015. "Pasolini e il mito." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-e-il-mito-di-marco-a-bazzocchi/

Bohler Olivier (ed.). 1998. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix en Provence: Institut de l'Image.

Calvino, Italo. 1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Visibilità*. Milano: Garzanti.

Carluccio, Giulia, Malavasi, Luca, and Villa, Federica. 2015. "Realismo e sacralità: la trilogia della borgata di Pier Paolo Pasolini." in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi, and Federica Villa, p. 114. Roma: Carocci Editore.

Chiesi, Roberto. 2008. "Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film." *Studi pasoliniani*, no. 2: 1–15.

Cocco, Franco. 2013. "Lingua e cinema di Pasolini: idea di cinema e piano-sequenza. La libertà stilistica." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lingua-e-cinema-di-pasolini-di-franco-cocco/

De Santi, Gualtiero. 1983. "Appunti per un'Orestiade africana." *Cineforum*, no. 222, pp. 69-73 (poi in "Mito e storia. L'Africa di PPP in "Appunti per un'Orestiade africana" (1968-'69)." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/altre-geografie/mito-e-storia-lafrica-di-ppp-in-appunti-per-unorestiade-africana-1968-69/).

Demata, Marino. 2016. "Tra Eschilo e PPP: incroci intorno all''Orestea'". *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/tra-eschilo-e-ppp-incroci-intorno-alloreste-a-di-marino-demata/

Devereux, Georges. 1953. "Why Oedipus Killed Laius? A note on the complementary Oedipus complex in Greek drama." *International Journal of Psychoanalysis*, no. 34. 132–141.

Fabbro, Elena (ed.). 2004. *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Forum Udine.

Lago, Paolo. 2020. *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re Teorema Porcile Medea*. Milano, Udine: Mimesis.

Monicelli, Mino. 1979. *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi?* Bari: Laterza.

Moravia, Alberto. 1961. "Immagini al posto d'onore." *L'Espresso*, 1 ottobre.

Pasolini, Pier Paolo. 1972. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti. (Poi in *Empirismo eretico*, prefazione di Guido Fink, Garzanti, Milano, 2015).

Pasolini, Pier Paolo. 1983. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti.

Pasolini, Pier Paolo. 1992. *Pasolini. Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*. Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo. 1980. "Poeta delle ceneri." *Nuovi argomenti*.

Pasolini, Pier Paolo. 2015. "Una disperata vitalità." in *Poesia in forma di rosa*, pp. 1182-1183. Milano: Mondadori.

Fusillo, Massimo. 2022. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci Editore.

Fusillo, Massimo. 2019. *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Pellegrini Editore.

Marrone, Gianfranco. 2021. "Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema." *Engramma* 181, no. 1: 175–198.

Martín Gutiérrez, Silvia. 2022. "Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'Edipo re." *Finzioni* 2, no. 3: 90–106.

Rigola, Gabriele. "La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas." *Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità*. http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-34-la-visione-di-medea-/

Rondolino, Gianni, and Tomasi, Dario. 2018. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. (3° ed.). Torino: UTET Università.

Ryan, Colleen M. 1999. "Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea." *Italica* 76, no. 2: 193–204.

Filmografia di Pasolini

Appunti per un'Orestiade africana (1970).
Edipo re (1967).
Medea (1969).

Giulia de Lange has graduated in Foreign Languages and Literature at the Università di Napoli Federico II. She began her studies on cinema and literature with a thesis on Pasolini's film adaptations of Greek myth: *Letteratura e cinema: il mito in Pier Paolo Pasolini*. She published in the journal *Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee*, two contributions: a review entitled *M.Gaudiosi, Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (Aura 2, 2024); and an article entitled *L'istanza poetica nel romanzo e nel cinema del Novecento. Tra Debenedetti e Pasolini* (Aura 2, 2024).

statuS Quaestionis
language text culture

Chiara Maciocci
Sapienza Università di Roma

Immagini, motivi, reperti. Prospettive di iconologia letteraria in Lea Ritter Santini

Abstract

The aim of this contribution is to account for the specific methodology of literary research used by the well-known Germanist and comparatist Lea Ritter Santini; a methodology characterised by its insertion in the path of the interdisciplinary approach – between the figurative arts and literature – that was opened up in the German context by Aby Warburg and Ernst Robert Curtius, and that in Ritter Santini took on the specific form of a 'literary iconology'. In trying to paint a theoretical picture of literary iconology, an attempt will also be made to convey the sense of survey and historical reconstruction that her comparative work on texts and images has taken on; finally shedding light on a research whose primary objective was to reconstruct, by inventorying and recording affinities, a common morphology of imagery that was to characterise the European cultural tradition, understood, with Curtius, as continuous and unitary, albeit in the ruptures of its history.

1. *Alcmena e il gioco della comparazione*

Al momento di redigere la sua risposta a Erwin Koppen, che nel 1983 chiedeva a lei e ad altri accademici di ripercorrere le strade che li avevano portati alla comparatistica (Koppen 1983), Lea Ritter Santini (1928-2008) sceglieva di parlare, dopo la dea *Gelegenheit* che guida gli artisti e i loro interpreti, della figura mitologica di Alcmena, re-interpretata dalla comparatista, germanista e traduttrice nel segno di un comparare che significa sia "amare le trasformazioni" (Ritter Santini 1983, 106), sia "confrontare le figure incomparabili secondi i propri dubbi e scoprire così per sé la logica dei loro mutamenti" (Ibid.: 105). Ribaltando le sorti interpretative del mito e mobilitandone l'inedito "poten-

ziale mitico",[1] Lea Ritter Santini, nella lettera a Koppen, si confronta con la figura di Alcmena non secondo quello che quest'ultima ha fatto, ma secondo quel che non ha fatto e che avrebbe potuto fare; ed è in ciò che Alcmena avrebbe potuto fare che si nasconde, per Ritter Santini, il senso più intimo e concreto del suo stesso mestiere di comparatista. Nel ripercorrere i suoi primi passi nel mondo della ricerca sulla letteratura e sulle letterature, l'accademica parla infatti di come si sia sentita spaesata di fronte a quelle tante letture che, della meravigliosa favola di Alcmena, facevano una compiacente questione di azioni e intenzioni mirabilmente aggrovigliate, indette da un Giove la cui volontà era la sola da indagare, e subite da un Anfitrione la cui soggettività era l'unica che potesse esser considerata degna del ruolo certificato di vittima. "Nessuno", si diceva la comparatista, "chiedeva se la premessa, il necessario inizio dovesse essere Alcmene, la sempre identica allo specchio di chi la visita" (Ritter Santini 1983, 105). E continuava:

> Io restavo in dubbio, mi pareva che così potessero accadere ancora le confusioni che tutti avevano trovato comiche ma anche tragiche, una catena di scambi e di errori solo per far nascere un semidio [Eracle]. E avrebbero continuato ad accadere finché Alcmene non avesse saputo o potuto chiedere a Giove non «chi sei?» – preferiva rispondere coi fulmini – non «cosa fai?» – amava lasciare segni inequivocabili – non «cosa sei diventato?» – avrebbe sicuramente dato la colpa a Giunone – ma «perché e come ti trasformi?». I dolorosi equivoci si sarebbero ripetuti finché non le fosse permesso – non di scegliere o di accettare – ma di confrontare le figure incomparabili secondi i propri dubbi e scoprire così per sé la logica dei loro mutamenti. (Ibid.: 105).

Di fronte alla sagoma inerte di una Alcmena solamente intravista, dai più, come amante inconsapevole e sposa incolpevole, Lea Ritter Santini allestisce margini interpretativi dall'ampiezza inusitata, all'interno dei quali la sagoma, finalmente smossa, può acquisire vita e una vera e propria *agency*. Le dona la forma e il significato di una persona che agisce, pensa e discerne, la cui attività si compie nella concretezza del muoversi tra le parole e le cose e il cui senso mitico sta non nell'"accettare' ciò che le si pone davanti, né di 'scegliere' la verità di un'apparenza rispetto a un'altra, ma nel 'confrontare' le apparenze tra loro e, nella cornice di

1 Cfr. Blumenberg 1992. Si noti come di Blumenberg Lea Ritter Santini fosse amica e collega: i due ricoprirono nello stesso periodo le cattedre di Filosofia e di Letteratura tedesca e Letterature comparate presso l'Università di Münster.

una sempre maggiore consapevolezza, dare sostanza al suo amore per esse e per il loro naturale trasformarsi. L'Alcmena riscritta da Lea Ritter Santini assume così l'atteggiamento critico di chi, impugnando il proprio diritto al dubbio, cerca per quanto possibile di discernere "i segni scambiati, le lettere mutate" (Ibid.: 105), ordinarli e così facendo stabilire legami tra essi – l'atteggiamento di chi, in una parola, cerca di 'comparare'. Per Lea Ritter Santini,

> era tempo ormai che [Alcmena] imparasse a distinguere le maschere e le loro lingue male-intese, gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi in quell'irreversibile accumulazione di stagioni che è la storia, a cercare ed amare il nuovo non solo negando o distruggendo il vecchio, apprendesse a decifrare anche le parole a lei estranee e straniere – e quelle non dette – a capire le loro variazioni e le formule della confusione per scomporle e ricomporle in un linguaggio di cose comuni e di significati non oscuri. (Ibid.: 105-106).

È da notare come nel passo appena citato sia possibile trovare condensato, significativamente, l'inventario degli elementi che contraddistinguono, per Lea Ritter Santini, la pratica della comparazione e quindi il suo stesso lavoro. Quello del comparare è il mestiere di chi 'distingue', tra le lettere ma anche tra le discipline,[2] figure e discorsi particolari e li comprende nella misura in cui sa identificare in essi il vecchio e il nuovo, la creazione e la tradizione, il richiamo al modello e l'invenzione fantastica.[3] Comparatista è chi sa tracciare i limiti precisi di concetti e immagini, ma sa anche, cogliendo in essi "gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi" (Ritter Santini 1983, 105), allargarne i margini e ricollocare questi ultimi nel flusso continuo-discontinuo della storia e delle lingue. [4] Ed è chi sa seguire, attraverso i tempi e i luoghi, l'evolversi polisemico di concetti e immagini, tracciando inedite e spesso ardite[5] somiglianze e sapendo

---

2 Lea Ritter Santini parla, sulla scorta di Ernst Robert Curtius, di una vera e propria "comparatistica delle discipline" (Cfr. Ritter Santini 1985, 15). Sul carattere fortemente interdisciplinare e quasi intermediale della ricerca di Ritter Santini cfr. Maggi 2022, 96-98.

3 Cfr. le formule adoperate dal collega all'Università di Münster di Lea Ritter Santini, il medievalista Friedrich Ohly, per definire il procedere del suo metodo: "fantasia" e "acribia", *Ingenium* e *Judicium.* Cfr. Ritter Santini 1985, 14-15.

4 Sul tema della continuità e della discontinuità nella storia della tradizione cfr. Ascari, Borsari 2023.

5 Cfr. a questo proposito l'inciso che Lea Ritter Santini inserisce al momento di confrontare la maniera di viaggiare di E.R. Curtius con quella di W. Benjamin, e che può esser preso come esemplare di un intero atteggiamento comparativo, considerabile come *poco ortodosso*:

limpidamente restituire il "variare" e il "confondersi" delle rappresentazioni, come anche l'allargarsi e il complicarsi della loro ricezione.

È nel segno di Alcmena, perciò, che Lea Ritter Santini decide di rendere conto di ciò che vuol dire essere e fare la comparatista, sia nell'atteggiamento esistenziale – quell'"amare le trasformazioni' – che nelle azioni più specifiche – quel confrontare 'figure incomparabili', spazializzare e storicizzare, distinguere e ricomporre. Ed è nel segno di Alcmena che nei prossimi paragrafi di questo lavoro si cercherà di rendere conto di una delle strategie interpretative con cui Lea Ritter Santini, sempre nel solco della comparazione, ha approcciato il lavoro sui testi e le immagini della cultura occidentale: quella dell'iconologia letteraria.

2. *Abbreviazioni figurali e referenti tipologici*

La scelta, compiuta da Lea Ritter Santini, di utilizzare una figura-simbolo come quella di Alcmena per cercare di restituire cosa significhi fare la comparatista, reca il segno di una più ampia e costante ricerca, caratterizzante in generale il suo lavoro di critica sui testi, di un'"abbreviazione" (Ritter Santini 1994, 15) figurale che sia capace di riassumere in sé un insieme sfaccettato di racconti, pensieri, parole. Alcmena, la mortale compagna di Anfitrione sedotta da Giove, diventa per Lea Ritter Santini l'immagine "chiusa" e "finita" (Ritter Santini 1986, 9) di una teoria di concetti di per sé impossibilitati, nel loro svolgersi dimesso, a evocare con altrettanta forza quel conglomerato puntuale di senso che riunisce insieme tanto l'amare le trasformazioni e l'esservi fedele, quanto il saperle ordinare e averne cura. Senza Alcmena e la sua capacità abbreviatrice, il discorso di Lea Ritter Santini sulla comparazione avrebbe perso la sua forza pregnante e la sua cifra icastica. Ed è la forza e cifra di figure abbrevianti come quella di Alcmena che la comparatista è andata continuamente ricercando tra i testi e le immagini della letteratura e dell'arte, identificando lo svolgersi e il variare di temi, miti e motivi nella loro peculiare valenza iconica di "referenti tipologici" (Ibid.: 8).

L'abbreviazione, per come la intende Lea Ritter Santini, ha d'altronde la peculiarità di corrispondere a un "riassunto per immagine del tempo" (Ritter Santini 1994, 15): nel caso della lettera a Erwin Koppen, una elencazione delle caratte-

"[...] per quanto l'eretico confronto turbi lo spirito filologico quanto quello ideologico così attento alle separazioni ortodosse!" (Ritter Santini 1988, 129).

ristiche che contraddistinguono il lavoro della comparatista, come anche delle implicazioni teoriche ed esistenziali che informano un lavoro del genere, avrebbe dato luogo a un lungo testo compilativo e in certo modo sofferente, sia a livello formale che contenutistico, per una troppo prosaica aderenza alla realtà del fare quotidiano o una troppo autocelebrativa evocazione di significati soggettivi; il gesto di ricorrere al mito, invece, permette alla studiosa di contrarre la sequenza prosaica in un riassunto immaginifico il più possibile organico e allusivo, e di rendere generale quello che altrimenti apparirebbe come solamente particolare o, nella peggiore delle ipotesi, incomunicabile. Tramite la vicenda di Alcmena, che si consuma in un tempo talmente breve da poter essere compreso come spazio – lo spazio di una notte, lo spazio di un letto – Lea Ritter Santini può rendere ragione di quel tempo estremamente lungo in cui il suo mestiere, non compiendosi mai veramente, rischierebbe di perdersi nella dislocazione di attimi e vicende imprendibili. Si tratta, perciò, di "tradurre il tempo nello spazio" (Ritter Santini 1986, 7) ovvero trasporre "in immagine concreta il tempo invisibile della narrazione" (Ritter Santini 1994, 10), affinché il racconto – la "storia" che Lea Ritter Santini sentiva che bisognava raccontare con coraggio a Erwin Koppen[6] – possa godere dei vantaggi della visualizzazione immediata e raccogliere iconicamente su di sé le spie di un più lungo percorso di parole, concetti e interpretazioni.

È quindi tramite il praticare lei stessa quelle "iconiche abbreviazioni della più lunga illusione che è il racconto" (Ritter Santini 1986, 8) che Lea Ritter Santini, nello spazio di una rievocazione mitica che è anche riscrittura, ci dà l'indicazione più significativa di ciò che ha contraddistinto la sua ricerca sulla letteratura: la singolare visione di una testualità pensata *in primis* nelle sue interferenze con la tradizione iconografica, in quello scambiarsi tra immagine e parola che ha dato forma a una «segreta morfologia dell'immaginario» (Ibid.: 10) le cui ramificazioni e variazioni, spaziali e temporali, sono state al contempo "scritte con gli occhi"[7] e "dipinte con le parole".[8]

---

6 Cfr. Ritter Santini 1983, 101: "Che Lei ami particolarmente i confronti e i bei paragoni l'ho sempre sentito dire e non ne dubito più da quando ha avuto la gentilezza, per dimostrare la nostra devozione ad un maestro, di attirarci candidamente sulla più sdrucciolevole delle piste, così insidiosa in realtà che bisogna aver gran coraggio, sapendo di poter cadere, a non restare in disparte ma a ringraziare per l'invito e cominciare a raccontare una storia".

7 Cfr. il saggio di Lea Ritter Santini *Scrivere con gli occhi*, in Ritter Santini 1994, 41-56.

8 Cfr. la frase pronunciata da Goethe sulla vicenda biblica di Giuseppe, figlio di Giacobbe, citata da Lea Ritter Santini al momento di parlare della prima ispirazione figurativa del

3. Pathosformeln *e iconologia letteraria*

"Iconologia letteraria" o "filologia figurativa"[9] è d'altronde il nome con cui Lea Ritter Santini ha scelto di contrassegnare il suo lavoro di ermeneutica comparata dei testi e delle immagini, avviando una linea di ricerca volta a tenere programmaticamente insieme la critica iconologica di Aby Warburg e la *Toposforschung* di Ernst Robert Curtius. Il senso di una iconologia letteraria come quella pensata da Lea Ritter Santini è consistito infatti nel ricercare la presenza di immagini dal forte potenziale iconologico su un doppio binario analogo e contiguo: non solo quello dell'arte figurativa, con le sue 'formule' indicate da Warburg, già nel 1905, come *Pathosformeln*;[10] ma anche quello della letteratura, alla quale è stata la critica letteraria di Curtius a restituire temi, metafore e *loci communes* nella loro valenza piena di *Pathosmotive*. Motivi e formule del patetico: sono queste le coordinate fondative di un'"analisi tematologica" (Ritter Santini 1986, 8) che, in arte come in letteratura, dovrebbe puntare a rinvenire quei

> [t]emi iconologici e letterari di grande suggestione affettiva, commoventi appunto, valore-limite delle espressioni umane destinate a sopravvivere per la forza che obbliga la memoria a conservarli nella coscienza del ricordo. Sono segnati da un arresto, una piccola sincope della voce, l'interruzione di un racconto che isola un segno perché il suo significato «forte» figuri quello che della realtà non è possibile rappresentare con le parole più deboli. (Ritter Santini 1994, 17).

Giuseppe e i suoi fratelli di Thomas Mann: "È un racconto naturale di molta grazia, solo che appare troppo breve e ci si sente autorizzati a *dipingerlo* nei particolari" (Cfr. Ritter Santini 1994, 9).

9 Cfr. la registrazione della prima lezione tenuta da Lea Ritter Santini sull'Iconologia letteraria presso la Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena, durante il Corso Residenziale 14-18 marzo 1997, dal titolo Definizione e Introduzione.

10 Formule che, come "'testimonianze di stati d'animo divenuti immagini', conservano 'tracce permanenti delle commozioni più profonde dell'esistenza umana' – secondo l'interpretazione della mimica e dei gesti come tracce di violente passioni provate in passato, suggerita al Warburg dal libro di Darwin *The Expression of the Emotions in Men and Animals* [1872]" (così Carlo Ginzburg, citando Gertrud Bing, in Ginzburg 1966, 33). Per la nozione di *Pathosmformel* come perno centrale degli sviluppi dell'iconologia storico-artistica cfr. Heckscher 1967, 239-262; Warnke 1980, 54-83; Settis 2004, 23-34.

Lea Ritter Santini nota come il *pathos* caratterizzante formule e motivi iconologici corrisponda in area germanica a quel *pathetisch* che G.E. Lessing, secondo il dizionario dei fratelli Grimm, ha utilizzato per primo nella forma di aggettivo sostantivato (*das Pathetische*), e a cui quindi è stato Lessing a fornire il valore di una vera e propria categoria estetica, collegandolo a quegli "attimi fecondi" che, isolati, "rappresentano l'abbreviazione, il messaggio conciso del racconto racchiuso nella sua immagine simbolica, diventano il *luogo* del prima e del poi, capace di evocare il passato e permettere il futuro".[11] È quindi da Lessing, secondo Lea Ritter Santini, che "ha inizio il discorso di Aby Warburg sulle formule del patetico legate al gusto degli atlanti settecenteschi,[12] e quello di Ernst Robert Curtius sui motivi patetici in arte figurativa e in letteratura" (Ritter Santini 1994, 23). È in Lessing che vanno ricercate le fondamenta di una metodologia, quella dell'"iconologia critica", che ha fatto scuola solamente nella critica d'arte,[13] mentre avrebbe dovuto, con Curtius e dopo Curtius, andare a rinsaldare le premesse dell'analisi tematologica della letteratura con l'apporto di una prospettiva interdisciplinare e d'ampio respiro. Se infatti il tentativo inaugurato da Lessing è stato quello di "leggere le immagini interrogandone il potenziale iconologico", nel senso specifico di "[circuire] l'oggetto della conoscenza fino ad arrivare ai limiti dello spazio logico in cui segno verbale e segno iconico coesistono in alter-

11 Si tratta, come rileva Lea Ritter Santini, del *punctum temporis* aristotelico (cfr. Ibid.: 27).

12 Cfr. *Mnemosyne*, il grande progetto warburghiano di un atlante figurativo (*Bilderatlas*) come "'lessico originario della gestualità passionale', che avrebbe documentato la sopravvivenza del Rinascimento e ancora oltre di tipi figurativi antichi (soprattutto schemi di gesti e movimenti) in rapporto con 'esperienze di commozione umana in tutta la sua polarità tragica, dalla passiva sofferenza fino all'attivo atteggiamento vittorioso', con tutte le 'azioni mimiche' comprese fra questi due estremi: 'sprofondamento assorto e inerme', entusiasmo religioso, paura, orrore, violenza, 'ebbrezza omicida'" (De Laude 2004, 129). Cfr. Warburg, Aby. 2002. *Mnemosyne.* Torino: Nino Aragno, nonché Warburg, Aby. 2007. *Opere, II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929).* Torino: Nino Aragno; ma anche Spinelli, Italo, e Riccardo Venuti, 1998. *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg.* Roma: Artemide Edizioni; e Forster, Kurt W., e Katia Mazzucco. 2002. "Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria". Milano: Mondadori.

13 Lo stesso Lessing, d'altronde, ha trattato di patetico solo in relazione alla scultura e all'"arte transitoria" dell'attore. Cfr. G.E. Lessing. 1990. *Laokoon*, XXV, in *Lessings Werke und Briefe*, Bd. 5/2, 1766-1769, a cura di W. Barner, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, pp. 178 s.

na contemporaneità" (Ibid.: 30-32), colui che ha raccolto il lascito puntuale di questa 'alterna contemporaneità' è stato proprio Ernst Robert Curtius. Quest'ultimo, convertitosi nel tempo al metodo warburghiano di "lettura storica di fonti iconografiche",[14] ha rivendicato quello stesso sapere iconologico per le sue ricerche sulla morfologia della letteratura, e ha rilevato, tra le stratificazioni successive della letteratura medievale ed europea, la presenza di veri e propri motivi iconici "patetici".[15] Grazie a Curtius, lo studio critico della letteratura è stato capace di accogliere al suo interno, insieme al *Pathosmotiv*, il motivo generale della iconicità delle immagini. Ed è in questo modo che è stato possibile, per Lea Ritter Santini, intravedere attraverso la filigrana di *topoi*, metafore e figure retoriche, il baluginare della "nuova categoria letteraria" (Ritter Santini 1984, 41) dell'immagine patetica; attraverso la morfologia della letteratura, il tralucere della morfologia, altrettanto se non più segreta, dell'immaginario; attraverso il doppio binario della iconologia e della critica letteraria, il brillare dell'orizzonte comprensivo dell''iconologia letteraria'.

Si tratta quindi, per Lea Ritter Santini, di mettere al centro della riflessione quello "spazio intermedio tra valore iconico e verbale" dove il "linguaggio delle immagini" – immagini "forti", patetiche nel senso di suggestive e identificanti situazioni-limite dell'esperienza – si trasforma in "nuove strutture di

14 E. R. Curtius aveva assistito a Roma alla lezione del 1929 di Aby Warburg sull'Atlante Mnemosyne, sull'arte del Ghirlandaio e le formule del patetico (cfr. Ritter Santini 1984, 39-40). Per il rapporto tra Curtius e Warburg cfr. Dronke 1980, 1103-1106; Dronke 1986, 627-635; De Laude 1992, 291-307; Pasero 2004, 35-38; Settis2004, 23-34; De Laude 2004, 129-149; De Laude 2005; Antonelli 2011, 57-74; Antonelli 2015, 113-125.

15 Cfr. il saggio di E. R. Curtius dal titolo *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters* (1950), 257-263. Come spiega Lea Ritter Santini nella sua lezione introduttiva al corso sull'*Iconologia letteraria* presso la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, la ricostruzione di Curtius delle formule del patetico nella letteratura medievale è una risposta alla "assoluta presupponenza della critica d'arte", la quale riteneva che l'iconologia delle formule del patetico riguardasse solo l'arte figurativa, che in letteratura non esistesse e che, per giunta, nel Medioevo la tradizione delle formule del patetico si fosse interrotta. Curtius risponde, allora, rintracciando i motivi patetici nella letteratura del Medioevo, e ciò rientra pienamente nel suo progetto di fare la storia di quelle che sono le figure retoriche, le figure dei *topoi*, le figure delle metafore dell'immaginario europeo di tutte le nazioni. Ma lo stesso *Letteratura europea e Medio Evo latino* è, per Lea Ritter Santini, il contributo di E. R. Curtius all'Atlante di A. Warburg rimasto incompiuto (Ritter Santini 1984, 43).

significati" (Ritter Santini 1994, 9), destinati a depositarsi nella memoria storica e nell'immaginario collettivo. Le immagini, intese nel loro senso iconico di dipinti e opere d'arte,

> non servono più solo ai bei paragoni, alle analogie della sensibilità o della erudizione estetica, ma liberati dai legami dell'attribuzione e della cronologia, sottratti all'obbligo della identificazione, diventano referenti tipologici applicabili agli spazi indeterminati e vuoti, alle suture della composizione letteraria. (Ritter Santini 1986, 8).

È nella misura in cui le immagini patetiche sono comprese come facenti parte non solo dell'arte figurativa, ma anche degli 'spazi vuoti' delle creazioni testuali, lì dove l'interpolazione dell'"elemento pittorico' e dell'"immagine concreta' restituisce il senso dell'abbreviarsi di un lungo percorso di parole 'deboli'[16], che esse possono diventare 'tipi', figure ricorrenti a caratterizzazione tipologica disponibili alla 'lettura'[17] come alla riscrittura, al ri-uso, alla variazione tra testi e alla gradazione tra le discipline.

L'"immagine', allora, può essere quella di per sé iconica del mito, il cui *Potential* è stato il collega Blumenberg a riscoprire per Lea Ritter Santini,[18] ma può essere anche la traccia visuale dell'archetipo junghiano, del simbolo del potere studiato da Percy Ernst Schramm, della forma simbolica di Cassirer; o può essere la controparte concreta della figura retorica esaminata dal maestro Heinrich Lausberg, della tipologia di Friedrich Ohly, della metafora di Harald Weinrich.[19] Ed è nel segno dell'"immagine' che Lea Ritter Santini si è aperta a

---

16 Lea Ritter Santini restituisce questo processo, intrapreso dagli scrittori, tramite una formula precisa: al posto dell'antica *ut pictura poësis*, la moderna e modernista *in poësi pictura* (L. Ritter Santini 1986, 8).

17 È stato il Lessing delle *Lettere antiquarie*, d'altronde, come rileva Lea Ritter Santini, a sostenere che, per leggere le immagini, i libri dovevano contare più degli occhi. (cfr. Ritter Santini 1994, 36).

18 Entro la cornice di una decennale condivisione di idee e pensieri a Münster, come rilevato da M. Maggi in Maggi 2022, 96.

19 Di questi suoi colleghi e maestri Lea Ritter Santini ha tradotto le opere più significative per Il Mulino, curandone le edizioni e scrivendone le prefazioni; cfr. *La scienza della persuasione*, prefazione a *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg; *Con l'occhio del cuore*, prefazione a *Geometria e memoria* di Friedrich Ohly; *Il critico come lettore di metafore*, prefazione a *Metafora e menzogna* di Harald Weinrich. Sono questi i maggiori testi di riferimento per quella sorta di *età dell'oro* – gli anni Cinquanta e Sessanta – degli studi umanistici alla We-

quell'"affare nuovo e moderno" che è la ricerca interdisciplinare, la quale non è altro che la più "antica possibilità del dialogo scientifico al di là dei confini delle discipline" (Ritter Santini 1976, 17): possibilità che l'ha portata a dare vita, nel solco della lezione di Jean Starobinski e di Mario Praz e in anticipo rispetto alle teorie statunitensi sull'intermedialità e al *Visual Turn* contemporaneo (Mitchell 1995)[20], al progetto di una comparazione interartistica i cui prodotti più significativi sono le raccolte di saggi *Le immagini incrociate* (1986) e *Ritratti con le parole* (1994). In questi ultimi, Lea Ritter Santini si è dedicata al compito di ricostruire i percorsi sotterranei ed espliciti compiuti da immagini-parole quali, ad esempio, quella del cavaliere e la malinconia, la crocifissione, il "meraviglioso floreale", la chimera, il sole e la luna, consegnandoci la storia di come esse, da Albrecht Dürer a Gabriele D'Annunzio, da Tintoretto a Heinrich Mann, sono state adoperate e sottoposte a variazione; o ancora, si è dedicata al compito di delimitare e restituire le "citazioni figurative" (Ritter Santini 1986, 8) nelle opere di Thomas Mann, l'evolversi della Maniera grande in Europa dal Rinascimento italiano alla *Fin-de-siècle*, le interferenze fiamminghe nel Werther goethiano, la cultura *inter artes* degli almanacchi nella società europea borghese. Arrivando poi, ne *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania Moderna* (1998), a rendere conto per immagini, simboli e miti[21] dello sviluppo storico di un desiderio, quello tedesco di predilezione e potere, che ha segnato la rottura con la storia da parte di un Paese in cui, per sorte e per decisione, Lea Ritter Santini stessa si è trovata a condurre gran parte della vita.

---

stfälische Wilhelms-Universität di Münster, a cui Lea Ritter Santini ha preso pienamente parte. Per queste e altre testimonianze cfr. *Affioramenti*, l'opuscolo pubblicato nel 2018 dal Fondo Lea Ritter Santini presso la Fondazione Natalino Sapegno e curato da M. Maggi, che restituisce una selezione dell'inedito materiale bibliografico e fotografico posseduto da Lea Ritter Santini.

20 Per queste e altre connessioni cfr. Maggi 2022, 96-98.

21 In un lavoro sulla Germania moderna condotto tramite la metodologia specifica della "iconologia politica" (cfr. il corso dal titolo *Iconologia politica. Predilezione e identità*, tenuto da Lea Ritter Santini presso la Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena, durante il Corso per l'Anno Accademico 1998-1999).

4. *Reperti storici tra continuità e discontinuità*

Ma se delle immagini, comprese come miti, metafore o archetipi, Lea Ritter Santini ha inteso rintracciare la doppia appartenenza all'arte figurativa e alla letteratura, il motivo va ricercato anche nel fatto che "quando le figure appartengono sia alla tradizione retorica che a quella iconografica, abitano la zona intermedia in cui l'immaginario si lascia superare dalla storia" (Ritter Santini 1986, 9); nel fatto, cioè, che il rilevamento di tale doppia appartenenza può facilitare la comprensione del costituirsi *storico* di quella "segreta morfologia dell'immaginario" (Ibid.: 10), che sarebbe altrimenti osservabile solamente in filigrana. La posta in gioco dell'iconologia letteraria di Lea Ritter Santini è, a guardare bene, il riconoscimento della "costellazione a cui è legata la figura e la sua storia" (Ritter Santini 1978, 176): una costellazione che corrisponde allo spazio sincronico-diacronico in cui immagini e simboli mutano e al contempo durano, si pongono in discontinuità e insieme in continuità, vengono rimossi e riappaiono sotto diverse e simili spoglie. Si può dire che la ricerca di Lea Ritter Santini abbia coinciso, sotto il profilo del fine ultimo e in certo modo 'militante' dello studio continuo sui testi, con quella del maestro d'elezione Ernst Robert Curtius: nel seguire il trasformarsi di immagini e parole, il loro scambiarsi e variare tra i generi, nonché la storicità della loro comprensione e ricezione, il tentativo comune è stato quello di restituire "l'immagine all'archetipo, l'opera d'arte al modello" (Ritter Santini 1984, 37), ovvero ripercorrere in simultaneità i fili dispersi di una tradizione che, pur avvolgendosi spesso su se stessa, interrompendosi e incastrandosi in rimozioni ed estraniamenti, nondimeno andava intesa, all'uscita da guerre e devastazioni, come 'continua' e fondamentalmente unitaria.[22] La cifra più propria di una tale ricerca è stata allora quella 'logica del recupero e del legame' che, per Lea Ritter Santini, aveva contraddistinto il lavoro di Walter Benjamin non meno che quello di Curtius:

> Uniti dalla passione per il dettaglio in cui ricercavano il buon dio, compongono le loro citazioni perché rappresentino una verità, antropologica l'uno, documentaria l'altro. Il *collage*, per quegli anni nuova espressione figurativa, non era tecnica sconosciuta alla letteratura;

22 Cfr. Curtius [1948] 2022, 11-29. Cfr. anche il saggio di E.R. Curtius che accompagna la sua traduzione di *The Waste Land* di T.S. Eliot: "La critica resta pur sempre un atto di audacia. Non è comunicazione intellettuale ma mediazione... Il suo sfondo metafisico è la convinzione che il mondo intellettuale sia ordinato per sistemi di affinità" (*Neue Schweizer Rundschau*, aprile 1927).

già strumento utile alla storiografia tedesca dell'Ottocento, veniva usato ora come principio che richiedeva agli *objets trouvés*, non di costruire una novità testuale, o non soltanto quella, ma di rivelare la logica del loro recupero e del loro legame [...] con la distanza dei collezionisti fra occhio e oggetto, sovvertivano entrambi l'ordine estetico: l'uno ricercando l'origine della memoria involontaria nella storia, l'altro ostruendone il flusso con l'apodittica rigidità delle reminiscenze. (Ritter Santini 1984, 43).

È la tecnica estetica del *collage* quella che più si addice a una visione che, in contrasto con la dialettica hegeliana e marxiana consacrate alla 'novità', si rifà a un'idea archivistica, se non archeologica, della storia come inventario di reperti e documenti frammentari.[23] Tra i reperti, allineati l'uno accanto all'altro seppur insieme a schegge e macerie, non stupirà trovare finanche le "stranianti assenze" della storia, che "si fanno spazio per fingere la visibilità del profondo" (Ritter Santini 1988, 138): si tratta di quelle cesure in cui la tradizione dell'immagine si interrompe, si perde nelle stratificazioni successive della sua trasmissione e si estranea, in una *Verfremdung* che è alienazione e rimozione della sua funzione di 'specchio' per la cultura del tempo. Sono queste fratture e l'incunearsi in esse di significanti e significati a restituire il segno di una discontinuità che va mantenuta come tale, se si vuole rendere conto, accanto alla continuità, del 'trasformarsi' indelebile della morfologia della cultura; se si vuole rendere conto, cioè, del fatto che i modelli della tradizione non solo possono venire automaticamente riusati ma possono anche essere "rivissuti nella trasformazione", riapparire in contesti nuovi e arrivare, attraverso il passaggio dei secoli, dei linguaggi e dei generi artistici, "mutati alla coscienza" (Ritter Santini 1984, 42).[24]

23 In una visione che si potrebbe dire recuperi il valore della categoria nietzschiana della "storia antiquaria", la quale raccoglie e ricopre di importanza indifferenziata ciascuno dei suoi elementi (Nietzsche [1874] 1974). Per W. Benjamin e E.R. Curtius, però, il punto fondamentale sarebbe non l'indifferenza ma la continuità, come l'eguale necessità, di tutte le parti pur 'nelle' differenze.

24 Siamo di nuovo di fronte a quell'"amare le trasformazioni' che contraddistingue il mestiere della comparatista, ma, stavolta, a questo amare sembrerebbe aggiungersi il tassello inedito di quello che potremmo chiamare il 'piacere della discontinuità', per come esso viene significativamente illuminato dalla citazione della lettera di Thomas Mann a Erich Auerbach posta in esergo da Ritter Santini al suo saggio introduttivo a *Ritratti con le parole*, *Inventare la somiglianza*: "Ma non è piacevole e sorprendente vedere come sono adattate in un altro contesto? Le cose trovate diventano in certo senso le cose inventate. Sono lieto che anche Lei, su questo, La pensi come me" (Ritter Santini 1984, 7).

La tecnica del *collage*, la pratica del collezionismo e i mestieri dell'archeologo e del "pescatore di perle",[25] fungono allora da rappresentanti per una ricostruzione storica che mira a rendere visibili le stratificazioni geologiche delle culture, inventariandone i reperti e tenendo insieme, in fondamentale unità, le somiglianze e gli scarti, le mescolanze e le contraddizioni. Il lavoro critico di Lea Ritter Santini, in stretta consonanza con quello di Curtius, ma anche con quello di Warburg, Benjamin, Auerbach e altri, è stato quello di facilitare la ricostruzione restituendo ai resti della storia, tramite la loro riabilitazione alla memoria artistica, letteraria e collettiva, il valore di tasselli dell'immaginario, mai sopiti e viventi in sempre nuove forme e significati; dando loro, nel frattempo, quell'ʻordine' che avrebbe salvato Alcmena dagli agguati della trasformazione, e che solo può salvare noi dal rischio di dimenticare:

> Formule o motivi del patetico, immagini tipologiche dell'inconscio, in epoche di trapasso, in cui ribellione e incertezza interrogano i modi della tradizione, le figure si riflettono sulla superficie della scrittura letteraria mutandone lo stile. La loro potenzialità di modelli riflessi nella camera oscura di un linguaggio diverso, gli impediscono di esaurirsi nell'endogamia di invenzioni nazionali. Il loro riapparire in contesti nuovi, il potere di trasformarne, con la loro variazione, le strutture, se rappresentano una categoria della modernità, rivelano anche la segreta morfologia dell'immaginario e la sua dimensione conoscitiva capace di ridurre a ordine simbolico il disordine della realtà. (Ritter Santini 1986, 9-10).

25 Come è stato definito Walter Benjamin da Hannah Arendt. Cfr.: "Come il pescatore di perle che arriva sul fondo del mare non per scavarlo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi le cose preziose e rare, perle e coralli, e per riportarne frammenti alla superficie, esso [il pensiero di Benjamin] si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così come era e per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate. Quello che guida questo pensiero è la convinzione che il mondo vivente ceda alla rovina dei tempi, ma che il processo di decomposizione sia insieme anche un processo di cristallizzazione; che nella 'protezione del mare' – nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia – nascono nuove forme e formulazioni cristalline che, rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come 'frammenti di pensiero', come frammenti o anche come eterni 'fenomeni originari'". (Arendt 2011, 99)

Bibliografia

Antonelli, Roberto. 2011 "Curtius, Auerbach e la modernità, ricordando Warburg". In *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa. Atti del XXXVII convegno interuniversitario* (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009). Padova: Esedra, pp. 57-74.

Antonelli, Roberto. 2015. "Warburg-Curtius: un incontro epocale e un nuovo paradigma." In *L'Italia e l'arte straniera: la storia dell'arte e le sue frontiere: a cento anni dal 10. Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente* (Roma, 23-24 novembre 2012). Roma: Bardi Edizioni, pp. 113-125.

Arendt, Hannah. 2012. *Il futuro alle spalle.* a cura di Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino.

Ascari, Paolo, e Andrea Borsari. 2023. *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*. Bologna: Bologna University Press.

Blumenberg, Hans. 1992. *Elaborazione del mito.* Bologna: Il Mulino.

Curtius, Ernst Robert. 1950. "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters". In *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* vol. 1, 257-263. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Curtius, Ernst Robert. [1948]. 2023. *Letteratura europea e Medio Evo latino,* Macerata: Quodlibet.

De Laude, Silvia. 1992. "Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius e A. Warburg." *Strumenti critici* 8, pp. 291-307.

De Laude, Silvia. 2004. "Ancora su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg (con l'idea di una nuova ricerca sul teatro)". In *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 129-149.

De Laude, Silvia. 2005. *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg.* Napoli: Imprint Libri.

Dronke, Peter. 3 ottobre 1980. "Curtius as Medievalist and Modernist". In *Times Literary Supplement*, pp. 1103-1106.

Dronke, Peter. 1986. “Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg.” In *International Congress of Neo-Latin Studies: Acta Conventus Neo-Latini, Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 38, pp. 627-635.

Forster, Kurt W., e Katia Mazzucco. 2002. “Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della memoria”. Milano: Mondadori.

Ginzburg, Carlo. 1986. “Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo [1966].” In *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia,* Torino: Einaudi, pp. 29-106.

Heckscher, William S. 1967. “The Genesis of Iconology.” In *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964,* vol. 3, Berlin: Mann, pp. 239-262.

Koppen, Erwin. 1983. *Wege zur Komparatistik. Sonderheft für Horst Rüdiger zum 75. Geburtstag. Komparatistische Studien.* Berlino: De Gruyter.

Maggi, Michele. 2022. “Lea Ritter Santini (1928-2008).” In *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940,*. Macerata: Quodlibet, pp. 96-98.

Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory.* Chicago: University of Chicago Press.

Nietzsche, Friedrich. 1974. *Sull’utilità e il danno della storia per la vita.* Milano: Adelphi.

Pasero, Nicola. 2004. “Del buon uso della morfologia. Glosse a Warburg, Curtius e Jolles”. In *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 35-38.

Ritter Santini, Lea. 1976. “Il critico come lettore di metafore.” Prefazione a Weinrich, Harald. *Metafora e menzogna: La serenità dell’arte.* Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1978. “La favola di Eco: Langue et parole.” In *Retorica e critica letteraria*. Bologna: Il Mulino, pp. 151-178.

Ritter Santini, Lea. 1983. “Caro Erwin Koppen”. In *Arcadia* 18, pp. 101-106.

Ritter Santini, Lea. 1984. “Il piacere delle affinità.” Prefazione a Ernst Robert Curtius, *Letteratura della letteratura. Saggi critici.* A cura di Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1985. "Con l'occhio del cuore." Prefazione a Ohly, Friedrich. *Geometria e memoria. Lettera e Allegoria nel Medioevo.* Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1988. *Nel giardino della storia.* Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1986. *Le immagini incrociate.* Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1994. *Ritratti con le parole.* Bologna: Il Mulino.

Ritter Santini, Lea. 1998. *Il volo di Ganimede.* Venezia: Marsilio.

Settis, Salvatore. 2004. "Pathos ed Ethos, morfologia e funzione." *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 23-34.

Spinelli, Italo, e Venuti, Riccardo, cur. 1998. *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma: Artemide Edizioni.

Warburg, Aby. 2002. *Mnemosyne.* A cura di Claudia Brink, Martin Warnke e Maurizio Ghilardi. Torino: Nino Aragno.

Warburg, Aby. 2007. *Opere, II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929).* A cura di Maurizio Ghilardi. Torino: Nino Aragno.

Warnke, Martin. 1980. "Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge." In Hofmann, Wolfgang; Syamken, Gert; Warnke, Martin. 1980. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg,* 54-83. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Fonti d'archivio

Ritter Santini, Lea. 14-18 marzo 1997. *Iconologia letteraria* (registrazioni), Corso Residenziale, Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena.

Chiara Maciocci ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso La Sapienza Università di Roma nel 2018, e nel 2021 una laurea magistrale a doppio titolo italo-tedesco in Idealismo tedesco e filosofia moderna, ottenuta presso La Sapienza Università di Roma e la Friedrich Schiller Universität di Jena. Nel 2024 ha poi conseguito una laurea magistrale in Filologia moderna, con una tesi in Letteratura tedesca sulla produzione poetica di Lea Ritter Santini. Attualmente è dottoranda in "Studi germanici e slavi" (curriculum di "Studi germanici") presso La Sapienza Università di Roma e l'Univerzita Karlova di Praga, con un progetto finalizzato ad analizzare in prospettiva di ecocritica femminista e materialista la *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff e quella di Ulrike Draesner. Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche e di fascia A, come ACME, Semicerchio, Gentes, Lo Sguardo.

statuS Quaestionis
language text culture

Margherita Martinengo
Università degli Studi di Torino

Rappresentare la città degli anni Cinquanta: una questione di stile

Abstract

The article analyzes the ways in which the city, the center of the dynamics of capitalist and industrialized society, is represented by Calvino in works referable to the project *Cronache degli anni Cinquanta*. The strategies with which urban space is depicted offer a privileged point of entry to define the style of the production examined; on the one hand, they reflect the still-living attraction toward the composition of works that represent and confront historical-social reality, and on the other hand, they are the result of a new formal research, marked by an awareness of the obsolescence of a certain type of realistic novel.

1. *Le città invivibili*

È negli anni Settanta che Calvino elegge esplicitamente la città a colonna portante del proprio immaginario creativo (cfr. Barenghi 2007, 18). *Le città invisibili* sono presentate dallo stesso scrittore come un "poema d'amore per la città", o ancora: un "sogno che nasce dalle città invivibili che conosciamo" (Calvino 1983, 40).[1] Eppure c'è un punto della produzione calviniana in cui proprio quelle "città invivibili", funestate dallo smog e dagli abusi edilizi, sono elette a oggetto della creazione letteraria, affrontato con tono serio e modalità

1 Alle *Città invisibili* Calvino arriva seguendo quella necessità di leggerezza e razionalità che lo aveva avvicinato a Queneau e lo aveva portato alla scoperta di Fourier (su questo aspetto cfr. Blazina 1990, 290-291; Spera 2013, 256). Sul binomio città invivibili-città invisibili cfr. Battistini 2001; Belpoliti 2005; Turi 2012.

definibili tutto sommato realistiche.[2] In queste pagine mi concentrerò in particolare su tre testi riconducibili al progetto, poi mai completato, delle *Cronache degli anni Cinquanta* (cfr. Calvino 1995, 2:2922):[3] *La speculazione edilizia* e *La giornata d'uno scrutatore*, che rientrano da subito nel disegno delle *Cronache*, e *La nuvola di smog*, che vi viene ricondotto per così dire retrospettivamente dall'autore (Ibid.).[4] Si tratta, è ben noto, di testi che si situano in una precisa stagione della produzione calviniana, ancora visibilmente segnata tanto dall'imperativo alla scrittura di un romanzo realistico ideologicamente (si legga: dogmaticamente) orientato, quanto dalla frustrazione e dalla difficoltà con cui, per tutti gli anni Cinquanta, l'autore vive quella pressione. In questo senso, le *Cronache* possono essere interpretate come il risultato dell'interazione tra due tensioni: dimostrano da un lato l'intento di costruire un'opera che rappresenti e si confronti criticamente con la realtà storico-sociale, dall'altro la consapevolezza dell'obsolescenza e dei limiti del modello di romanzo realistico promosso dagli organi culturali di partito. Le modalità di rappresentazione della città, intesa come epicentro delle dinamiche della società industriale e neocapitalista, possono essere usate come specimen per indagare questa dialettica e costituiscono un punto di accesso privilegiato per osservare la posizione dell'autore nei confronti del mondo extra-letterario circostante, nonché di come questa posizione venga tradotta letterariamente; in altre parole, offrono un buon punto di partenza per definire lo stile della produzione calviniana presa in esame.[5] Diventa allora essenziale non solo considerare come evolve la

2 Per una panoramica sulle declinazioni del tema della città in Calvino e in particolare nella prima produzione cfr. Nava 1988; Quaini 1988; Nocentini 2000; Romanelli 2001; Scarpa 2007; Motta 2015. Bertone (1994, 14) mette in evidenza come "la città reale, anche se stilizzata, di *Marcovaldo*, o quella utopica e invisibile, è una delle tante figure, uno dei tanti luoghi d'incontro privilegiato" per il rapporto dialettico uomo-natura.

3 In un'altra intervista (*Una domanda a Calvino*, uscita parzialmente sul *Corriere della sera* del 10 marzo 1963) Calvino si riferisce al ciclo con un altro titolo: *A metà del secolo.* Il testo dell'intervista è ora disponibile integralmente in Calvino, 2016, V-VIII (edizione uscita con la collaborazione di Luca Baranelli).

4 L'opportunità di considerare la *Nuvola* come parte integrante del ciclo è oggi condivisa dalla critica; cfr. almeno Falcetto 1988; Serra 2006; Milanini 2022.

5 L'assenza di studi puntuali sulle modalità di rappresentazione della città nella produzione realistica di Calvino è segnalata già in McLaughlin 2002; questo aspetto rimane tuttora tendenzialmente trascurato dalla critica. In questa direzione va per esempio Paulicelli 1996, che però non considera le *Cronache.* Per la *Speculazione*, e in particolare rispetto alla scelta di

connotazione dello spazio urbano, oppure individuare gli aspetti della città su cui l'autore sceglie di volta in volta di concentrarsi, ma anche isolare e analizzare le specifiche strategie narrative con cui Calvino tratta e *mette in forma* questi elementi.[6] D'altronde, Calvino non rimane immune ai sommovimenti che caratterizzano il panorama letterario italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo: così come è condiviso con coetanei e contemporanei il desiderio di rappresentare efficacemente la realtà circostante, allo stesso modo sono condivise la necessità e la ricerca di nuove forme per perseguire questo obiettivo. Sebbene non si avvicini agli estremi espressionistici che impegnano altri protagonisti del campo letterario (si pensi, per limitarsi a un nome, a Sanguineti) e senza mai mettere in discussione i due pilastri della precisione e della trasparenza, anche lo stile delle *Cronache* risponde a una certa tensione sperimentale, individuabile per esempio a livello strutturale e nella costruzione dell'intreccio, nel sistema dei personaggi e nella gestione dell'istanza narrativa, e isolabile tanto più facilmente se si mettono a confronto le soluzioni delle *Cronache* con quelle attese per quel fantomatico «vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana» (Calvino 1994, 1:1307), di cui si trova invece un esempio nell'esperimento fallito dei *Giovani del Po.* Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio urbano, per esempio, si può individuare un denominatore comune nella ricerca di tagli particolari, di scorci inusuali da cui osservarlo (il lavoro sulla focalizzazione, già sperimentato nel *Sentiero* in cui il racconto della Resistenza è affidato con profitto al punto di vista infantile di Pin, gioca naturalmente un ruolo di rilievo); vanno poi registrate l'assenza di giudizi ideologici netti (potenzialmente riferibili all'istanza autoriale) sulle trasformazioni dell'ambiente urbano, e la scelta di affidare la quota politico-ideologica del testo a strategie formali il più possibile indirette

---

incentrare la narrazione su un problema costruttivo e urbanistico, cfr. Carini 2023. Per una lettura in chiave ecocritica della trilogia cfr. Aloisio 2017.

6 Si tratta di una linea di ricerca ancora oggi poco seguita per Calvino, con ogni probabilità anche per effetto di una vulgata critica che ha molto insistito sulla leggibilità dei suoi testi. Negli ultimi anni va registrata una certa inversione di tendenza, che si deve però primariamente a linguisti e storici della lingua; si vedano per esempio Bozzola e De Caprio 2021; Motolese 2023; De Caprio 2024. A un'interpretazione stilistica delle *Cronache* ho dedicato parte della mia tesi di dottorato, *Calvino e la questione dello stile negli anni Cinquanta e Sessanta: tra dibattito critico e nuovi romanzi,* discussa nel marzo 2024 in co-tutela tra l'Università di Torino e l'Université de Lausanne.

(l'ironia, la ripresa parodica del linguaggio della borghesia, la contaminazione di voce con personaggi moralmente riprovevoli). A cadere sono allora tanto una concezione di realismo come rappresentazione immediata, totale e 'fotografica' della realtà, quanto l'ideale missione pedagogica che a un preciso modello di romanzo realistico era stata demandata nel circuito intellettuale *engagé* del secondo dopoguerra.

2. *Raccontare la "febbre del cemento"*

La speculazione edilizia, cronologicamente la prima delle *Cronache*, affronta il tema della trasformazione dello spazio urbano fin dal titolo. La trama è nota: si racconta la storia di Quinto Anfossi, un ex-partigiano e ormai ex-militante di sinistra che, per evitare di pagare onerose tasse sui possedimenti di famiglia, si risolve a partecipare alla speculazione edilizia che si sta abbattendo su una città indicata nel testo come "***" ma che richiama chiaramente Sanremo. Al centro dell'opera non è tanto il fenomeno della speculazione edilizia di per sé, bensì un singolo episodio, ossia la vicenda degli Anfossi. A questa selezione sul piano contenutistico corrisponde a livello formale l'investimento sulla focalizzazione: la vicenda è narrata quasi interamente dal punto di vista di Quinto (che, a parte un paio di eccezioni, è anche sempre protagonista delle scene rappresentate), con conseguenze anche sul piano della voce, visti i frequentissimi i casi di indiretto libero. Il racconto del tentativo di speculazione della famiglia Anfossi, così come la rappresentazione della nuova città che si va costruendo, arriva a chi legge pesantemente filtrato dalla prospettiva di un intellettuale che nutre un profondo risentimento nei confronti del proprio luogo d'origine (Quinto, come ha riassunto felicemente Domenico Scarpa, "senza dirlo a nessuno, neppure a sé stesso, arma la mano di un costruttore di nome Caisotti perché egli esegua l'opera", Scarpa 2005, 252), e che "si persuadeva che proprio la nuova borghesia degli alloggetti a *** fosse la migliore che l'Italia potesse esprimere" (Calvino 1994, 1:846).

L'egemonia del punto di vista di Quinto è evidente fin dall'incipit dell'opera, che si apre con l'arrivo del protagonista in treno a ***: la speculazione viene rappresentata per la prima volta proprio per come appare dal suo finestrino. Da subito il suo rapporto con la città d'origine e la Riviera appare piuttosto contraddittorio. L'unico elemento di novità in uno sguardo che prima si

configurava più che altro come una "verifica di osservazioni, sempre le stesse" (Calvino 1994, 1:781) è costituito dalle "case", certificazione che la febbre del cemento ha raggiunto anche la Riviera. Le nuove costruzioni sono presentate come un elemento di "fastidio che non sapeva bene neanche lui" (Ibid.): un inconveniente per cui Quinto distoglie lo sguardo dal paesaggio. Poco dopo, però, si comprende che lo sdegno del protagonista non deriva tanto dallo scempio operato sul paesaggio della sua infanzia; piuttosto, dipende dalla sua non partecipazione a quel processo di cambiamento (di cui pure non tarda a riconoscere i lati negativi e il carattere violento). È proprio sull'onda di questo sentimento – a metà tra il livore per una delusione non elaborata e il disprezzo e la volontà di rivalersi sul proprio luogo d'origine – che si risolverà ad avviare la propria personale speculazione edilizia:

> Eppure, la vista d'un paese ch'era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz'essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto. [...] Ecco, ora, lì, quel suo paese, quella parte amputata di sé, aveva una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e proprio per ciò – per i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura – più vita che mai. E lui non ne partecipava; legato ai luoghi ormai appena da un filo d'eccitazione nostalgica, e dalla svalutazione d'un'area semi-urbana non più panoramica, ne aveva solo un danno (Calvino 1994, 1:783).

Da un lato questa rappresentazione filtrata della città è sfruttata da Calvino per caratterizzare Quinto: un intellettuale in crisi che non può rimpiangere la vecchia Sanremo aristocratica (su cui si abbatte anche l'ironia del narratore eterodiegetico)[7], ma al contempo è deluso dagli ideali politici per cui la aveva

7 Cfr. Calvino 1994, 1:782: "Nelle cittadine in salita, a ripiani, gli edifizi nuovi facevano a chi monta sulle spalle dell'altro, e in mezzo i padroni delle case vecchie allungavano il collo nei soprelevamenti. A ***, la città di Quinto, un tempo circondata da giardini ombrosi e magnolie dove tra siepe e siepe vecchi colonnelli inglesi e anziane miss si prestavano edizioni Tauchnitz e annaffiatoi, ora le scavatrici ribaltavano il terreno fatto morbido dalle foglie marcite o granuloso dalle ghiaie dei vialetti, e il piccone diroccava le villette a due piani, e la scure abbatteva in uno scroscio cartaceo i ventagli delle palme Washingtonia, dal cielo dove si sarebbero affacciate le future soleggiate-tricamere-servizi"; le figure aristocratiche, la circolazione di pregiate edizioni Tauchnitz (che, si noti, sono accoppiate con gli annaffiatoi per la cura dei giardini), l'insistenza sulla ricchezza delle ville, con i loro giardini ombrosi e colmi di piante esotiche, sono elementi che mettono in luce le contraddizioni di un mondo a cui si guarda con fascino e nostalgia ma che non si sogna di riportare in vita.

lasciata e che vede ormai come sempre più marginali e distaccati dalla realtà concreta (come esemplificato chiaramente dal ritratto impietoso che si dà degli altri due intellettuali della *Speculazione*, Bensi e Cerveteri).

Dall'altro lato, fin dal primo capitolo si stabilisce che l'unica inquadratura, sostanzialmente priva di controcampo, attraverso la quale il lettore avrà accesso alla rappresentazione della speculazione sono lo sguardo e la voce, e di conseguenza le coordinate interpretative, di un personaggio che emerge come riprovevole e grottesco, che odia la febbre del cemento ma comunque vi partecipa. Si tratta di uno stratagemma che a un tempo garantisce di avere accesso al fenomeno da una prospettiva inedita – quella di chi lo celebra ed è attratto proprio dai suoi meccanismi più violenti, che finiscono così per essere portati in evidenza –, ma che soprattutto consente a Calvino di mediare letterariamente la denuncia del fenomeno della speculazione. Nella *Speculazione*, infatti, non è rintracciabile alcuna contestazione diretta dell'invasione del cemento: ciò dipende certo, come si diceva, dall'adesione al punto di vista di Quinto, ma si tratta di un meccanismo riscontrabile anche nelle (pur poche) sezioni riferibili alla voce narrante. L'esempio più evidente è fornito dal XIV capitolo, che offre una ricostruzione storico-sociologica della città di Sanremo, fino all'esplosione della speculazione. Anche in questo caso la contestazione si esprime in termini più impliciti, attraverso un'attenta combinazione di ironia e ripresa parodica. In particolare, Calvino si appropria del lessico della nuova città e della nuova borghesia che la va costruendo e abitando per l'estate. Così, i nuovi frequentatori di *** sono caratterizzati esclusivamente attraverso le merci che indossano (che si tratti di "dattilografe e impiegate contabili in shorts", o di italiani ben vestiti "in tailleur, in doppiopetto"; Calvino 1994, 1:844-845) o possiedono (lambrette, macchine scappottate e roulotte: Calvino 1994, 1:842, 1:844), chiaramente adeguate alla loro posizione socio-economica nel nuovo campo, o, ancora più marcatamente, per i lavori che svolgono.[8] Evidente è poi l'ironia del narratore quando svela la pochezza delle occupazioni della folla che

8 Così le spiagge di *** sono invase da un "esercito" di dattilografe e impiegate e i nuovi alloggi sono acquistati o affittati da "proprietari di piccole industrie indipendenti (se alimentari o tessili) o subfornitrici d'altre più grandi (se chimiche o meccaniche), dirigenti aziendali, direttori di banca, capiservizio amministrativi cointeressati agli utili, titolari di rappresentanze commerciali, operatori di borsa, professionisti affermarti, proprietari di cinema, negozianti, esercenti, tutto un ceto intermedio tra i detentori dei grossi pacchetti azionari ed i semplici impiegati e tecnici" (Calvino 1994, 1:844).

invade le coste della Riviera, le cui "vacanze relativamente sedentarie [...] poi con la macchina si potevano movimentare *vertiginosamente*" (Calvino 1994, 1:844; corsivo mio) con un salto in Francia, oppure quando fa emergere l'insulsaggine dell'affannosa ricerca di un alloggio da parte di un ceto medio-borghese "abitatore d'agiati appartamenti nelle proprie città e che qui tale e quale riproduceva (un po' più in piccolo; si sa, si è al mare) gli stessi appartamenti negli stessi enormi isolati residenziali e la stessa vita automobilistico-urbana" (Calvino 1994, 1:844-845). Per quanto il risultato finale sia tagliente, va notato che l'effetto si fonda sul ricorso a strategie opposte alla denuncia diretta, che funzionano piuttosto per dissimulazione e allusione e che richiedono di essere capite e interpretate, in altre parole implicano la complicità e la partecipazione attiva di chi legge.

3. "*Non sapevo vedere che il grigio*": *la città della* Nuvola di smog

La trasformazione dello spazio urbano nell'ambito della transizione industriale torna a essere al centro della *Nuvola di smog*, composto l'anno successivo alla *Speculazione*. Si tratta del racconto, condotto da un narratore autodiegetico, del trasferimento di un modesto pubblicista di provincia in una grande città industriale. E, di nuovo, la degradazione della città moderna è evocata fin dal titolo con il riferimento all'inquinamento, e poi nelle prime righe, in cui si racconta l'arrivo del narratore-protagonista in città:

> Era un periodo che non m'importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in questa città. Stabilirmi non è la parola giusta. Di stabilità non avevo alcun desiderio; volevo che tutto intorno a me restasse fluido, provvisorio, e solo così mi pareva di salvare una mia stabilità interiore, che però non avrei saputo spiegare in che cosa consistesse. [...] Per uno appena sbarcato dal treno, si sa, la città è tutta una stazione: gira gira e si ritrova in vie sempre più squallide, tra rimesse, magazzini di spedizionieri, caffè col banco di zinco, camion che gli soffiano in faccia getti puzzolenti, e cambia continuamente di mano la valigia, si sente le mani gonfie, sudice, la biancheria appiccicata addosso, il nervoso, e tutto quello che vede è nervoso, frantumato (Calvino 1994, 1:893).

Si stabilisce da subito un collegamento tra lo spazio urbano e l'interiorità del protagonista, che però più che essere naturale è attivamente ricercato e insistito dallo stesso personaggio, al fine di confinare esclusivamente nello spazio esterno

la quota di grigiore che sente dentro di sé. È in questo senso che va interpretata l'insistenza sullo squallore, sulla confusione e sulla sporcizia che governano la città: il peculiare conforto che il protagonista-narratore trae dal contatto con i suoi aspetti deteriori fa sì che, unico tra i personaggi della *Nuvola*, riesca a non distogliere lo sguardo dalle contraddizioni della realtà urbana.

Se l'interesse per gli ambienti più degradati della città suggerisce la resistenza di un debito della *Nuvola* verso la poetica neorealista (tradizionalmente intesa), è anche vero che la denuncia portata avanti da Calvino non cede mai a una rappresentazione patetica del negativo e, soprattutto non è esplicita. Similmente a quanto registrato per la *Speculazione*, l'intento di denuncia passa piuttosto per la caratterizzazione del protagonista, che si ripercuote sulla costruzione del discorso narrativo, dove il sostanziale annullamento della progressione temporale e l'assenza di uno scarto esistenziale tra le due ipostasi del personaggio – il sé protagonista delle vicende raccontate e il sé narratore – sono elementi formali che fanno sistema con l'insistenza tematica sul grigiore della città, la ripetizione ossessiva degli stessi gesti, e il rifiuto ostinato da parte del protagonista di qualsiasi attività che possa offrigli conforto e sollievo. Un discorso analogo può essere fatto per il trattamento a cui viene sottoposta la rappresentazione del conflitto di classe, altro caposaldo della scrittura realistica anni Cinquanta; anche in questo caso Calvino elabora una risposta originale a quell'imperativo attraverso la figura di Claudia. Di nuovo è la relazione con lo spazio urbano a caratterizzare il personaggio e a mediare la questione delle differenze di classe, senza che nel testo il tema venga affrontato esplicitamente. L'amante del protagonista, infatti, rimane esente dagli effetti della polvere e dello smog che contaminano gli ambienti della città e, in un'ingenuità che le è garantita dalla sua condizione sociale, trasfigura positivamente tutti quegli elementi che testimoniano della bassezza e dello squallore della condizione del narratore (dalla camera che ha in affitto, al suo vestiario, alla corsa in taxi per arrivare sulla collina).

A rendere la *Nuvola* un ottimo esempio della pressione a cui Calvino sottopone il modello del romanzo realistico sta poi quella serie di spie che portano la narrazione verso il simbolico-fiabesco (secondo Milanini 2002, 75, si tratterebbe di una rideclinazione del saggismo che aveva caratterizzato *La speculazione* e sarebbe tornato nello *Scrutatore*). Fiabesche, nonché rivestite da una certa patina di ironia, sono la polvere e la nuvola di smog, nonché la vasta gamma di reazioni, tutte assolutamente esagerate, che i diversi personaggi hanno di fronte a tali ele-

menti. Particolarmente rilevante è il dato cromatico, che assume un valore simbolico e viene usato per connotare gli ambienti con cui entra in contatto il narratore. A dominare la città sono naturalmente i campi del grigio, come dimostra una semplice ricerca quantitativa sul testo. Il grigio circonda il narratore: grigia la polvere che ricopre tutti gli oggetti, grigio è l'abito dell'ingegner Cordà, grige le pagine della *Purificazione*, grigio (per la polvere: in realtà l'animale è nero) il gatto della signora Margariti, grige le occupazioni di chi come il collega Avandero fugge dalla città ogni finesettimana. Ma il simbolismo cromatico è valido anche per situazioni connotate in senso positivo, per esempio la birreria Urbano Rattazzi; si prenda a esempio questo passaggio in cui c'è una concentrazione di termini ed espressioni significativi in questo senso:

> Entrare dalla strada nel locale non era solo un passaggio dal *buio* alla *luce*: cambiava la consistenza del mondo, fuori sfatto, incerto, rado, e qui pieno di forme solide, di volumi con uno spessore, un peso, superfici dai *colori brillanti*, il *rosso* d'un prosciutto che affettavano al banco, il *verde* delle giacchette tirolesi dei camerieri, l'*oro* della birra. C'era pieno di gente e io che per la via m'ero abituato a considerare i passanti ombra senza faccia e me pure un'ombra senza faccia tra le tante, qui riscoprivo tutt'a un tratto una *foresta* di visi maschili e femminili, *colorati* come *frutti*, ognuno diverso dagli altri e tutti sconosciuti (Calvino 1994, 1:922; corsivi miei).

La citazione offre l'occasione per un'ultima considerazione a proposito del ruolo della natura nella *Nuvola*: è innegabile che proprio la natura costituisce un bacino cui Calvino attinge per trarre i termini di paragone per persone e ambienti caratterizzati in senso positivo. Ed è su uno spazio non urbano – il sobborgo dei lavandai di Barca Bertulla – che si conclude il racconto:

> Un giorno, di pomeriggio, ci andai. Passai un ponte su un fiume, era mezzo campagna, le strade camionali erano ancora fiancheggiate da una striscia di case ma subito dietro c'era il verde. [...] Io giravo tra i campi biancheggianti di roba stesa e mi voltai di scatto a uno scoppio di risa. Sulla riva di un canale, sopra una chiusa, c'era la sponda d'un lavatoio e di là con le braccia rimboccate, le vesti di tutti i colori, s'affacciarono alte sopra di me le facce rosse delle lavandaie (Calvino 1994, 1:951).

Ora, è chiaro che il sobborgo offre finalmente un paesaggio verde, non governato dallo smog, e una pausa dal tempo urbano scandito dai ritmi di produzione (di nuovo simbolica l'immagine di un carro che rallenta il traffico di un incro-

cio).[9] A essere rimpianta, tuttavia, non è la campagna di per sé, ma la comunità che la abita. Detto altrimenti, il binomio oppositivo che si va affermando non è tanto quello città-campagna, esplorato tra l'altro negli stessi anni in *Marcovaldo*, ma alienazione-comunità (e lo dimostra il fatto che le stesse sensazioni il narratore le avesse provate nella birreria, e dunque in città). Il verde dei prati di Barca Bertulla, quindi, va considerato insieme al bianco delle lenzuola, al rosso delle facce delle lavandaie, ai colori dei vestiti (anche qui si veda la centralità del dato cromatico): tutti elementi che vanno messi a sistema col vero protagonista dell'ultimo paragrafo, ossia lo scoppio di risa che fa voltare di scatto il protagonista, e a cui preparano già le immagini di festa e liberazione dei cittadini, felici "di dare via i panni segnati dal fumo e di riavere il candore del lino addosso, fosse pure per poco" (Calvino 1994, 1:950).

4. *L'"ultima città dell'imperfezione"*

Anche nel caso della *Giornata d'uno scrutatore*, il racconto appare fortemente scorciato innanzitutto dal punto di vista contenutistico, in ragione di una restrizione che è sia temporale che spaziale: la vicenda raccontata occupa, come annunciato fin dal titolo, il tempo di una giornata, ed è ambientata praticamente del tutto (fanno eccezione l'incipit, in cui Amerigo è rappresentato per strada, e il capitolo che contiene la pausa pranzo dello scrutatore) al "Cottolengo" di Torino.[10] Per le sue caratteristiche e per il fatto che è l'ambientazione in cui Amerigo si muove quasi esclusivamente, la "Piccola Casa della Divina Provvidenza" assume a tutti gli effetti le fattezze di una città nella città

9 Cfr. Calvino 1994, 1:950: "Tornando dall'ufficio presi il tram, per altre vie più affollate e assordanti, e anche lì ecco a un incrocio il traffico si doveva fermare perché lenta vi girava la ruota dai lunghi raggi d'un carretto di lavandaio".

10 Va detto che la scelta del "Cottolengo" come ambientazione fornisce di per sé un'angolazione inedita da cui osservare le questioni politiche, morali e religiose che vengono affrontate nello *Scrutatore*. L'istituto si impone infatti come epicentro di marginalità (cfr. Calvino 1994, 2:20: "Era un'Italia nascosta che sfilava per quella sala, il rovescio di quella che si sfoggia al sole, che cammina le strade e che pretende e che produce e che consuma, era il segreto delle famiglie e dei paesi, era anche (ma non solo) la campagna povera col suo sangue avvilito, i suoi connubi incestuosi nel buio delle stalle, il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso").

e ricopre nello *Scrutatore* il ruolo che negli altri testi delle *Cronache* era stato occupato dagli spazi urbani ispirati a Sanremo e a Torino. Il discorso dello *Scrutatore* si fa a un tempo decisamente più referenziale (i riferimenti sono estremamente precisi, a differenza di ciò che si è registrato per la *Speculazione* e la *Nuvola*) e più astratto, in quanto la questione in gioco non è tanto la relazione della cittadinanza con la città industrializzata e con le trasformazioni dello spazio urbano, bensì, in senso più lato, con la città in quanto organismo sociale, come annunciato esplicitamente ancora una volta fin dal titolo, che rimanda alla circostanza elettorale.

La rilevanza del tema della città nello *Scrutatore* è dimostrata dal fatto che riferimenti allo spazio urbano si trovano in posizione significativa, in corrispondenza degli estremi dell'opera. Similmente a ciò che avviene nella *Speculazione* e nella *Nuvola*, anche nello *Scrutatore* la prima scena descrive il tragitto seguito da Amerigo per raggiungere la città che sarà teatro (e giocherà un ruolo determinante) di un'esperienza altamente decisiva dal punto di vista esistenziale.[11] Sulla strada verso il "Cottolengo", Amerigo è rappresentato nel tentativo di decifrare le targhe delle vie, gesto simbolico che mette in scena fin dalle prime righe la sua anima da *scrutatore* (Cfr. Calvino 1994, 2:5); l'arrivo all'istituto avviene nel secondo capitolo, raccontato in termini che fanno presagire la natura inedita e dirompente dell'esperienza ("sapeva che una giornata triste e nervosa lo attendeva; cercando sotto la pioggia l'ingresso segnato sulla cartolina del Comune aveva la sensazione d'inoltrarsi al di là delle frontiere del suo mondo", Calvino 1994, 2:8).

Anche all'estremo opposto del testo, alla fine del viaggio metaforico di Amerigo-Calvino, compare una città, anzi *la* "Città". La circolarità è garantita da tessere lessicali che ritornano dall'inizio dell'opera, come per esempio l'idea della città nella città ("Siamo come una città" dice l'omone che è tra gli ultimi incontri dello scrutatore; Calvino 1994, 2:77) o l'insistenza sull'autosufficienza del "Cottolengo". L'immagine finale garantisce lo scioglimento della tensione della vicenda, secondo un procedimento analogo ai finali della *Nuvola* e della *Formica argentina*:

11 Si veda il commento dello stesso Calvino (2016, VII): "Dirò soltanto che lo scrutatore arriva alla fine della sua giornata in qualche modo diverso da com'era al mattino; e anch'io, per riuscire a scrivere questo racconto, ho dovuto in qualche modo cambiare".

> S'avvicinò alla finestra. Un poco di tramonto rosseggiava tra gli edifici tristi. Il sole era già andato ma restava un bagliore dietro il profilo dei tetti e degli spigoli, e apriva nei cortili le prospettive di una città mai vista. Donne nane passavano in cortile spingendo una carriola di fascine. Il carico pesava. Venne un'altra, grande come una gigantessa, e lo spinse, quasi di corsa, e rise, e tutte risero. Un'altra, pure grande, venne spazzando, con una scopa di saggina. Una grassa grassa spingeva per le stanghe alte un recipiente-carretto, su ruote di bicicletta, forse per trasportare la minestra. Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città (Calvino 1994, 2:78).

L'utopia che viene qui intravista è di nuovo fondata sull'incontro e la comunione, come avveniva già nella *Nuvola.* Rispetto al racconto del '58, però, nello *Scrutatore* viene abbandonata del tutto l'associazione nostalgica con l'idillio naturale che ancora resisteva nel sobborgo di Barca Bertulla e nei paragoni con gli elementi della natura che si sono messi in evidenza nella descrizione della birreria. Qui l'utopia è interamente cittadina, al punto da realizzarsi anche in quella che viene definita "ultima città dell'imperfezione" (Calvino 1994, 2:78).[12]

Anche per quanto riguarda le modalità di rappresentazione degli ambienti lo *Scrutatore* costituisce un *unicum*. Cade la carica ironica che accompagnava le descrizioni della *Speculazione*, data dal filtro distorcente di Quinto o dalla ripresa parodica della lingua della "borghesia degli alloggetti"; resistono ancora alcuni elementi simbolici (l'associazione tra i colori delle camicie e gli schieramenti politici delle scrutatrici; il fatto che l'opera inizi su una mattina uggiosa e si concluda con un tramonto su un cielo sereno; il percorso di Amerigo su vie strette e tortuose, per la verità non così diffuse né tipiche di Torino; il focus sull'irregolarità degli spazi del "Cottolengo") ma in misura, e con una carica, decisamente minore di quanto avviene nella *Nuvola*. A differenza di quanto avviene nelle altre due *Cronache*, per quanto riguarda la descrizione del "Cottolengo" il discorso dello *Scrutatore* è orientato alla referenzialità, sia in quanto estremamente preciso sia poiché, come già accennato, il tempo e lo spazio dell'opera hanno un referente esplicito nel mondo extra-letterario. Naturalmente si tratta di passaggi da riferire a quell'istanza narrativa di marca

12 Nel terzo saggio dedicato a Fourier, Calvino ricorda di come nel dopoguerra le premesse di rivisitazione dell'utopia e dunque anche le speranze della Ricostruzione fossero strettamente connesse alla progettazione e alla concezione degli spazi urbani ("l'urbanistica si poneva come la disciplina pilota che avrebbe dato forma sociale tecnica estetica al teatro delle nostre vite", Calvino 1995, 1:311). Per questo aspetto cfr. Musarra-Schrøder 2006.

sostanzialmente autoriale che, pur acquattata (cfr. Barenghi 2007, 74), rimane riconoscibile nello *Scrutatore* e che gestisce il discorso con modalità linguistiche e stilistiche affatto diverse dalle sezioni in cui a prevalere sono invece la prospettiva e la voce di Amerigo (e che sono la stragrande maggioranza). Il risultato è una descrizione che fa emergere la grandezza fagocitante e allo stesso tempo asettica dell'istituto. Il "Cottolengo" appare veramente come una città, con vie ed edifici propri, ma dalla quale non sembra contemplata la possibilità di uscire (si veda la presenza i muri e i cancelli); i contorni irregolari danno precisamente a intendere il meccanismo di continua espansione dell'istituto, enorme e scintillante labirinto kafkiano.[13] Tuttavia, la precisione non produce affatto un effetto di trasparenza o immediatezza: applicata all'ambiente e agli abitanti del "Cottolengo", veri ma quasi inverosimili, si rivela piuttosto un dispositivo straniante, poiché ne mette in luce tutta la marginalità e al contempo porta in evidenza l'impasse della razionalità di fronte a certe forme di vita. Non si può poi non considerare il peso dell'accostamento continuo ai ragionamenti di Amerigo, così densi di dubbi e perplessità che finiscono per smontare, più che definire, l'integrità ontologica del mondo descritto.[14] Le modalità della descrizione dello spazio cittadino, insomma, sono funzionali a rimarcare che quello in cui è entrato Amerigo è davvero un altro mondo, autosufficiente e retto da "altre regole". Lo straniamento rispetto allo spazio urbano, che nella *Speculazione* e nella *Nuvola* era garantito dalla focalizzazione interna e quindi

13 Si prenda come esempio una delle prime descrizioni dell'istituto. Cfr. Calvino 1994, 2:8: "L'istituto s'estendeva tra quartieri popolosi e poveri, per la superficie d'un intero quartiere, comprendendo un insieme d'asili e ospedali e ospizi e scuole e conventi, quasi una città nella città, cinta da mura e soggetta ad altre regole. I contorni ne erano irregolari, come un corpo ingrossati via via attraverso nuovi lasciti e costruzioni e iniziative: oltre le mura spuntavano tetti d'edifici e pinnacoli di chiese e chiome d'alberi e fumaioli; dove la pubblica via separava un corpo di costruzione dall'altro li collegavano insieme gallerie sopraelevate, come in certi vecchi stabilimenti industriali, cresciuti seguendo intenti di praticità e non di bellezza, e anch'essi come questi, recinti da muri nudi e cancelli".

14 Una considerazione dell'autore sulla città di Torino appare particolarmente illuminante per il procedimento stilistico seguito per la rappresentazione del "Cottolengo": "Se ammettiamo che il lavoro dello scrittore possa essere influenzato dall'ambiente in cui si compie, dagli elementi dello scenario circostante, allora dobbiamo riconoscere che Torino è la città ideale per lo scrivere. [...] Torino è una città che invita al vigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia" (Calvino 1995, 2:2708). Su questo punto cfr. anche Iacoli 2005.

dal filtro dello sguardo dei protagonisti, nello *Scrutatore* dipende invece dalla scelta della realtà inedita della "città nella città" e dalla precisione con cui si rappresentano le sue dinamiche.[15]

5. *Ripartire dalla parzialità*

La preferenza di Calvino per la rappresentazione di questioni di grande interesse sociale attraverso episodi secondari e marginali (cfr. Milanini 2022, 71)[16] trova una precisa applicazione nella raffigurazione della città, che nel corso degli anni Cinquanta si impone progressivamente come centro e dunque punto di osservazione privilegiato del mondo neocapitalista. Nei testi delle *Cronache* Calvi-

15 È in effetti lo stesso Calvino ad avvisare il lettore che la referenzialità del testo non è garanzia di trasparenza, e che il valore dell'esperienza rac-contata nello Scrutatore deve invece essere collocata su un livello decisa-mente più ampio rispetto al piano spazio-temporale in cui si muove Ameri-go. Significativa a questo proposito l'avvertenza posta all'inizio del secondo capitolo: "Se si usano dei termini generici come "partito di sinistra", "istituto religioso", non è perché non si vogliano chiamare le cose con il loro nome, ma perché anche dichiarando d'emblée che il partito di Amerigo Ormea era il partito comunista e che il seggio elettorale era situato all'interno del famoso "Cottolengo" di Torino, il passo avanti che si fa sulla via dell'esattezza è più apparente che reale" (Calvino 1994, 2:7). Un'avvertenza analoga si trova nel paratesto, nella Nota dell'autore: "ho cercato di basarmi sempre su cose viste coi miei occhi (in due occasioni, nel 1953 e nel 1961); ammesso che questo possa importare, in un racconto che è più di riflessioni che di fatti" (Calvino 1994, 2:4; ma cfr. anche Calvino 2016, VIII per il disinteresse verso una "fredda cronaca indiretta"). Insomma, ancora una volta, a prescindere dalla precisione e dalla referenzialità della narrazione, è un dato solo relativamente significativo che l'azione si svolga proprio a Torino, e in una specifica giornata, perché il focus della riflessione eccede quelle coordinate spazio-temporali per sfociare nel metafisico e affrontare temi che fino a quel momento, per sua stessa ammissione, l'autore non aveva mai osato sfiorare. Cfr. Calvino 2016, VI: "I temi che tocco con La giornata d'uno scrutatore, quello dell'infelicità di natura, del dolore, la responsabilità della procreazione, non avevo mai osato sfiorarli; ma già l'ammettere la loro esistenza, il sapere che si deve tenerne conto, cambia molte cose". Sull'apertura a questi temi cfr. Caterina 2019; Fenoglio 2021.

16 Milanini lega questa preferenza per rappresentazioni di scorcio alla diffidenza dimostrata da Calvino verso una letteratura 'sociologica', che si fonda su analisi precise e statistiche e che le vuole inserire nella narrazione, nonché dalla convinzione che anche la letteratura di denuncia sia un genere 'coi giorni contati'. Il riferimento è naturalmente al *Dialogo di due scrittori in crisi* (Calvino 1995, 88).

no elabora soluzioni originali, con le quali incanala l'ingiunzione interiorizzata alla scrittura di un grande romanzo realistico che l'aveva accompagnato dall'inizio del decennio verso un esito eterodosso, e per questo tanto più riuscito. Il primo caposaldo a cadere è l'aspirazione alla totalità; in effetti, nelle *Cronache* l'autore si tiene sempre lontano dal tentativo di fornire un affresco complessivo della nuova realtà urbana e preferisce piuttosto investire su rappresentazioni parziali – dove parzialità va intesa come marginalità delle vicende, carattere obliquo della prospettiva da cui si guarda agli eventi e agli ambienti, ma anche come filtro interpretativo posto sugli stessi. Il primo risultato, più manifesto, è che le modalità con cui si legge e si interagisce con lo spazio urbano diventano un'occasione per caratterizzare i protagonisti dei testi e, su un livello superiore, sono sfruttate da Calvino per mettere in evidenza le ricadute esistenziali della modernità (anche il XIV capitolo della *Speculazione*, che è certamente il passaggio in cui si osserva l'evoluzione della città da una prospettiva più lontana, ha innanzitutto l'effetto di connotare i nuovi frequentatori della Riviera).

In secondo luogo, si hanno evidenti ripercussioni sulla gestione dell'istanza ideologica. Manca infatti un giudizio diretto sul fenomeno della speculazione, sulla degradazione e l'inquinamento della città, o sulla marginalità e lo sfruttamento elettorale del "Cottolengo", affidato a una voce narrante che assuma una funzione di guida ideologica esplicita. Il nucleo politico (in senso lato) delle opere in questione è invece attingibile solo con la cooperazione attiva di chi legge, che è chiamato a interpretare, considerandole nel loro insieme, una varietà di strategie stilistiche che se ne fanno carico in maniera obliqua: tra queste si annoverano gli affondi ironici, il riuso parodico della lingua della nuova borghesia italiana, il simbolismo cromatico, la caratterizzazione dei protagonisti e le continue contaminazioni delle loro voci e prospettive sul discorso narrativo. È chiaro allora che l'investimento sulla parzialità non va inteso in quanto risultato della volontà di Calvino di tenersi al riparo dal caos della realtà; piuttosto, mi sembra più proficuo interpretarlo come il frutto di una ricerca di nuove forme con cui rappresentare un mondo che si riconosce come estremamente cambiato (e questo coerentemente alle sperimentazioni che si riscontrano parallelamente in altri autori a lui contemporanei; penso per esempio all'insistenza sulla poetica dello straniamento, alla comparsa di personaggi psicologicamente alterati, all'indebolimento dell'intreccio e al carattere inconclusivo dei finali).

Già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, insomma, Calvino va elaborando varie soluzioni che lo portano a distanziarsi dal modello così ostinatamente

inseguito di un grande romanzo realistico in grado di rappresentare complessivamente (e idealmente di offrire un'alternativa) le criticità del nuovo assetto sociale italiano: un dato che spinge a problematizzare l'accostamento pacifico delle *Cronache* alla stagione del neorealismo, almeno per quanto riguarda le soluzioni formali praticate, e, al contempo, invita a sfumare la netta distinzione tra un 'primo' e un 'secondo' Calvino (effettivamente messa in discussione dalla critica più recente)[17]. Il trattamento della nuova città industriale e delle sue implicazioni politiche ed esistenziali si presenta allora come un ottimo punto di partenza per seguire il percorso tracciato dall'autore, dove proprio le nuove soluzioni sperimentate garantiscono ancora uno spazio di partecipazione politica, che, mediata letterariamente, appare tanto più problematizzata, prismatica e dunque, ora come allora, attuale.

17 Cfr., per esempio, gli interventi di una nuova generazione di critici e critiche raccolti su «doppiozero» in occasione dei trent'anni dalla morte dell'autore, nel 2015: https://www.doppiozero.com/speciali/centenario-calvino-0.

Bibliografia

Aloisio, Miriam. 2017. "Impegno ecologico: Malerba e Calvino a confronto." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 8, 1: 153-177.

Barenghi, Mario. 2007. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: il Mulino.

Battistini, Andrea. 2001. "Le città visibili e invisibili di Italo Calvino." *Esperienze letterarie* 26, 2: 21-38.

Belpoliti, Marco. 2005. "Città visibili e città invisibili." *Chroniques Italiennes,* LXXV-LXXVI, 45-59.

Bertone, Giorgio. 1994. *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi.

Blazina, Sergio. 1990. "Dal mito rurale all'«utopia polverizzata»: Vittorini, Volponi, Calvino." *In I mondi impossibili: l'utopia*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, 283-292. Torino: Tirrenia.

Bozzola, Sergio e De Caprio, Chiara. 2021. *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da "Una pietra sopra" alle "Lezioni americane"*. Roma: Salerno.

Calvino, Italo. 1983. "Italo Calvino on Invisible Cities." *Columbia. A Journal of Literature and Art*, no. 8: 37-42.

Calvino, Italo. 1994. *Romanzi e racconti*, 3 voll. Edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori.

Calvino, Italo. 1995. *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.

Calvino, Italo. 2016. *La giornata d'uno scrutatore. Con una nota di presentazione dell'autore* (1963). Milano: Mondadori.

Carini, Michele. 2023. "«La speculazione edilizia» di Italo Calvino: l'intellettuale, il cemento e la storia." *Strumenti critici* XXXVIII, n. 1: 55-72.

Caterina, Raffaele, a cura di. 2019. *La città dell'imperfezione. "La giornata d'uno scrutatore" tra tradizione illuministica e complessità dell'umano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

De Caprio, Chiara. 2024. *La lingua di Calvino*. Bologna: il Mulino.

Falcetto, Bruno. 1988. "Fiaba e tradizione letteraria." In *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba. Atti del Convegno di San Giovanni Valdarno, 5-6 dicembre 1986*, a cura di D. Frigessi, 39-61. Bergamo: Lubrina.

Fenoglio, Chiara. 2021. "Calvino "scrutatore" tra medicina, sociologia e utopia fallita". In *Letteratura e scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre. Roma: Adi Editore, Roma 2021

Iacoli, Giulio. 2005. "Hortus conclusus, rupe. Modelli per un accerchiamento testuale nella "Giornata d'uno scrutatore" di Italo Calvino". *Bollettino '90. Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 1-2.

McLaughlin, Martin. 2002. "Le città visibili di Calvino." In *La visione dell'invisibile: saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, a cura di Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falcetto, 42-62. Milano: Mondadori.

Milanini, Claudio. 2022. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino. Nuova edizione rivista e accresciuta*. Roma: Carocci.

Motolese, Matteo, a cura di. 2023. *Le parole di Calvino*. Roma: Treccani.

Motta, Attilio. 2015. "Città immaginarie e città visibili." *Studi Novecenteschi* 42, no. 90: 363-384.

Musarra-Schrøder, Ulla. 2006. "Architettura come forma dello spazio nell'opera di Italo Calvino." *Rassegna europea di letteratura italiana*, 27-28: 107-122.

Nava, Giuseppe. 1988. "La geografia di Italo Calvino." In *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987*, a cura di Geno Pampaloni, Giovanni Falaschi, Alberto Asor Rosa, 149-170. Milano: Garzanti.

Nocentini, Claudia. 2000. *Calvino and the Landscape of Childhood*. Leeds: Northern Universities Presses.

Paulicelli, Eugenia. 1996. "Dalla città invisibile alla città futura. Italo Calvino: storia, impegno, linguaggio." *The Italianist* 16: 143-160.

Quaini, Massimo. 1988. "La Sanremo di Italo Calvino." In *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, 60-66. Genova: Marietti.

Romanelli, Giovanna. 2001. "I luoghi e gli spazi di Calvino." *Filologia antica e moderna* XI, no. 20: 139-154.

Scarpa, Domenico. 2005. "Dall'alto degli anni. Sguardi sul paesaggio calviniano." *Nuova prosa* n.s. 42: 245-262.

Scarpa, Domenico. 2007. "Calvino e la città: una pedagogia apocrifa." In *Insegnare la città. Atti del convegno internazionale di studi, Parigi-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006*, a cura di Pérette-Cécile Buffaria, 123-136. Parigi: Istituto Italiano di Cultura.

Serra, Francesca. 2006. *Calvino*. Roma: Salerno.

Sommer, Martin Paul. 1979. *Die Stadt bei Italo Calvino. Versuch einer thematischen Interpretation*. Zürich: Juris Druck u. Verlag.

Spera, Lucinda. 2013. "Calvino e gli dei della città." *Bollettino di italianistica*, fasc. 1: 245-259.

Turi, Nicola. 2012. "Città 'invisibili' vs città 'invivibili': urbanistica utopica e distopica nell'Italia del boom." In *La città e l'esperienza del moderno. XII Convegno internazionale di studi MOD, Milano 15-18 giugno 2010*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, vol. I, 167-178. Pisa: ETS.

Margherita Martinengo è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso la Sapienza Università di Roma, con un progetto per lo studio delle tendenze stilistiche della novellistica italiana su periodici di largo consumo nel primo Novecento. È redattrice della rivista «L'Ellisse» e, all'Università di Torino, è co-organizzatrice del seminario dottorale permanente *Declinazioni della modernità* e membro del gruppo di ricerca GRILITS. Ha pubblicato saggi su Calvino, Pasolini, Consolo, Sciascia, Sanguineti e curato, insieme a Beatrice Manetti, il numero monografico dell'«Ellisse» *Le forme brevi di Natalia Ginzburg* (2023).

statuS Quaestionis
language text culture

Elisabetta Rea
Università dell'Aquila-Università di Salamanca

Volti di Rossana Rossanda. L'"opera' inattesa di una "vecchia comunista"

Abstract

More than four years after Rossana Rossanda's death, a series of studies and editorial curations have helped restore her multifaceted yet cohesive intellectual profile. This contribution focuses on the two volumes (2023) that collect and present to readers Rossanda's critical and journalistic writings: *Aperte lettere*, edited by Francesco de Cristofaro, and *Volti di un secolo*, edited by Franco Moretti. These writings, drawn from what can be considered the 'second act' of Rossanda's intellectual life – her journalistic career, following her earlier political militancy –, stand as both a testimony to a 'total work' and a dizzying journey through the 20th century. They reflect its narratives, suspended between nostalgia and contradictions, its revolutions, as well as the complex configurations that the relationship between intellectuals and politics gave rise to. One might choose to engage with these writings as an anachronistic, 'unexpected' reader, appreciating the productive friction with the present.

1. *Nel segno dell'anacronismo*

Poco prima di suicidarsi con un colpo di pistola, stando alla ricostruzione dei fatti di Palazzo della Moneda dell'11 settembre 1973, Salvador Allende sollevò dall'incarico i suoi uomini (gli uomini del Gap) e, di fronte all'inamovibilità del manipolo fedele, pare abbia commentato: "le vecchie querce muoiono in piedi".[1]

Per tutti quelli che, parafrasando Brecht, 'sono venuti dopo' (*A coloro che verranno*, 1967, 97-99), non è sempre semplice separare la valutazione storica da una

1 Cfr. il reportage di Alessandro Leogrande sul processo contro il Plan Condor (Leogrande 2017).

adesione emotiva indebita, impacciata, che a volte si prova di fronte alle vicende della storia quando hanno la virtù di riflettersi nell'intransigenza delle vite.

Si incontrano moltissime vecchie querce nelle due sillogi, edite nel 2023, di scritti critici e giornalistici di Rossana Rossanda (1924-2020), scomparsa – sia concesso dirlo, pure lei in piedi – poco più di quattro anni fa. Si tratta della raccolta degli scritti in morte e commemorazione, a cura di Franco Moretti, *Volti di un secolo. Il Novecento in 52 ritratti* (2023b), e quella eterogenea di saggi e interventi, curata da Francesco de Cristofaro, *Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici* (2023); due curatele sinergiche, nel segno dell'anacronismo,[2] che restituiscono, a cento anni dalla nascita di Rossanda, il senso del lavorio febbrile e generoso che per mezzo secolo ha impegnato l'intellettuale, ex-militante, al servizio dei suoi lettori, nella tensione ininterrotta ad "afferrare e lavorare con le parole una parte del vivente" (Rossanda 2023b, 58). Restituiscono, anche, alcuni tra i molti volti che sfaccettano una figura composita: la partigiana e la militante, la giornalista, la dirigente culturale e poi l'intellettuale apartitica, la saggista e scrittrice prolifica, la donna emancipata e, più tardi, la femminista. Un itinerario intellettuale emblematico del Novecento, che ne attraversa le rivoluzioni e i rivolgimenti.

Al "compagno presidente" Allende (Ibid.: 17) è dedicata una delle prime commemorazioni che compaiono nella raccolta ideata da Franco Moretti, *Volti di un secolo*: ad aprirla, in ordine, Lukács, Picasso, Allende, una triade eterogenea e quasi ideale di traiettorie del marxismo novecentesco, delle vicende compiute dei rapporti tra rivoluzione e cultura. I tre ritratti sono gli stessi (se si esclude l'articolo commemorativo per il cinquantennale della morte di Lenin, assente nella raccolta) che inaugurarono esemplarmente il formato dei necrologi ideato da Rossanda per "il manifesto", tra il 1971 e il 1973.

La loro collocazione in apertura della raccolta ne accresce le risonanze di lascito 'veterocomunista'[3] ("degli anni grandi e finiti", Ibid.: 97) in rapporto al contesto mutato[4] in cui l'attività giornalistica di Rossanda attecchisce, i nuovi

2 "Leggere fuori tempo" è il titolo della *Postfazione* di Francesco de Cristofaro ad *Aperte lettere*; anche il titolo dell'autobiografia di Rossanda, *La ragazza del secolo scorso* (2005), è contrassegnato dall'anacronismo.

3 Per una ricostruzione dell'incontro tra gli intellettuali e il Pci, vedi Ajello 1979.

4 "Gli anni Sessanta assomigliano ad un buco nero, fagocitati dal centro-sinistra e il Sessantotto. Eppure appaiono anni incandescenti. Il partito comunista, per la prima volta dalla Resistenza, deve fare i conti non più solo con un malessere intellettuale [...]; si affacciano

assetti ideologici degli anni Sessanta-Settanta – e le numerose 'rotture' da cui sorgono: non solo lo scontro Cina-URSS, non solo il '68 con la Cecoslovacchia, non solo il XII Congresso del PCI (nel quale il parere della maggioranza decise l'espulsione del gruppo facente capo a Natoli-Pintor-Rossanda); ma anche, in quest'ultima, la matura consapevolezza politica che, come scrive Alessandro Barile, "con l'evoluzione capitalistica del paese e la lenta formazione del centro-sinistra, [...] il senso e la qualità *del* [...] 'processo rivoluzionario' perdevano significato, divenivano sempre più fumosi e sempre meno alternativi" (Barile 2020).[5]

Dalla rottura con il PCI nacque, nel 1969, l'esperienza del "manifesto", fondato da Lucio Magri e Rossana Rossanda, nonché del movimento politico omonimo di cui la rivista fu l'organo (l'unica forza, in mezzo ai movimenti a cavallo tra i Sessanta e i Settanta, radicata in un'altra generazione, la sola a provenire dall'esperienza del PCI[6]); proprio in questa breve stagione politica del "manifesto", terminerà la traiettoria più impegnata di Rossanda, quella eminentemente politica, che lascerà il campo aperto alla riflessione su quanto compiuto e quanto restava da compiere.

Non una riflessione solipsistica, ad ogni modo. Procedendo a sfogliare la raccolta curata da Moretti, dopo il trittico nobile e drammatico che la apre, si intuiscono i sentori delle lacerazioni di un decennio complesso: la fine violenta di Pasolini, il "percorso di morte" dei Nap (Rossanda 2023b, 32-36), la sfilza dei "troppi suicidi" (Ibid.: 40) (Beatriz Allende, Maurizio Flores), le vicende di una nuova sinistra meno compatta, più esposta ed inquieta (quella che guarda a Mao, Marcuse, ai nuovi movimenti) e di cui Rossanda è ormai testimone, sì, ma sempre di parte. Si apre allora un diaframma, lo spazio che separa e che mette in comunicazione la comunista *d'antan* con un interlocutore nuovo, una generazione che per un momento ha sfiorato qualcosa ("per il 1968 [...] qualcosa fu vicino"), ma agli occhi della quale più spaventoso non è il nemico, bensì "la nostra incertezza" (Ibid.: 41-42).

---

sulla scena politica nuovi contenitori: riviste, collettivi, effervescenze di piazza sempre meno controllate dal sindacato o dal partito. [...] Si affaccia, in primo luogo, una generazione intellettuale-militante senza eredità specifica, ma che – in maniera disordinata – si propone di criticarne una precisa: il comunismo storicista in continuità con la tradizione neoidealistica nazionale. Si forma una cultura 'del negativo', d'opposizione, spinta sempre più alla critica radicale verso l'insieme dei rapporti politico-sociali del paese" (Barile 2022, 14).

5 Si veda anche Barile 2023.

6 Per una ricostruzione dei rapporti tra la nuova sinistra e l'ideologia del Pci, cfr. Tomassini 1977.

Col procedere dei decenni, non a caso, come nota il curatore nell'*Introduzione* a *Volti di un secolo*, la componente dei personaggi molto noti va scemando; la scena internazionale si ripiega nel racconto per lo più nazionale, e trovano sempre più spazio, accanto alle stelle fisse (Mao, Guttuso, Einaudi, Sartre, Beauvoir e altri) che ancora qua e là punteggiano l'elenco di quelli che sono venuti a mancare, gli archi minori, a volte quasi sconosciuti, di quel gran racconto collettivo che, anche, è stato il comunismo; nel quale il piano della vita e quello della militanza sono spesso inscindibili (vedi Natoli, "un comunista per amico", Ibid.: 222-227). Si ha la sensazione, con lo scorrere dei ritratti, che il cerchio vada stringendosi, che lo svanire dei riferimenti collettivi proceda di pari passo alla scansione drammatica delle perdite anche private, lasciando intravedere lo spettro, non tanto della solitudine in sé, quanto della sua conseguenza più amara: lo spettro dell'incomunicabilità, l'assenza di interlocutori, che lascia inascoltati e incompresi quanto sordi e ottusi al presente – "Resteremo indietro, senza comprendere più nessuno e da nessuno compresi?" si domandava Brecht (*A chi esita*, 1967, 130-131); e similmente Rossanda: "lentamente se ne sta andando, con compagni come lui [Riccardo Lombardi, N.d.r.], forse l'intelligibilità della nostra stessa esistenza" (Rossanda 2023b, 109).

Almeno, sulla componente attiva di questo sforzo di intelligenza (comprendere e studiare il presente) si riversa il lavoro di Rossanda negli ultimi decenni del XX secolo e nei primi del XXI. Ciò che, infatti, non muta, nel corso degli anni e delle pagine in cui si impegna in questo esercizio pugnace di memoria (i necrologi), è lo spazio di riflessione che ogni perdita apre – di una riflessione attuale, che non teme di rimettere in discussione le responsabilità e le colpe –, l'attitudine critico-analitica verso il presente, che il pensiero e la parola accerchiano con acume e insieme disinvoltura, padroneggiate categorie e padroneggiato stile. Ciò si nota anche – soprattutto – quando la coerenza del giudizio non retrocede di fronte alle ipocrisie di ordinanza, e, a colpi di incantevole "ferocia" (Ibid.: XV), concede a se stessa e ai suoi lettori quel piacere pruriginoso e rimosso di *chiamare le cose col proprio nome*: e allora "non una vedova" è Giulia Scucht, che aveva lasciato Gramsci ben prima della morte di quest'ultimo (e "lasciato nel cuore", si legge nel necrologio che le è dedicato, Ibid.: 73), assimilata dai giornali al calco edificante della 'inconsolabile'; e Louis Aragon, intellettuale di punta del PCF, ricordato nell'esordio dell'articolo commemorativo come "uno degli incontri più sgradevoli della mia storia di partito" (Ibid.: 81), diviene l'immagine dell'"immoralismo dei partiti comunisti" (Ibid.: 89), il cui

operato è invece dogmaticamente difeso dal suo protetto ("'Il partito non sbaglia mai fino in fondo'. 'Sì che sbaglia'", gli risponde Rossanda, Ibid.: 87).

L'opportunità di ripensamento e l'urgenza della domanda sul presente vanno di pari passo con l'esercizio della memoria collettiva; è questa la cifra che sottrae questi pezzi alle formule di rito del genere, per farne pieghe che si prolungano sull'oggi, scottature, a volte ancora dolenti, di una storia non rimarginata.

A questo servono, forse, i morti – in questo senso è possibile, come scrive Rossanda, "parlare" con essi (Ibid.: XI): se chi gli parla è fiducioso che, poste le domande giuste, delle risposte (chiare, storicamente intelligibili) esistano.

Ciò non sembra secondario nell'intuizione di Rossanda, "col suo sesto senso per le invenzioni giornalistiche" (Ibid.: IX). Chi dà loro forma e vi si dedica è già una donna che ha superato l'apice della maturità, una ex militante, che ha fatto largamente i conti col suo tempo e con l'amarezza delle occasioni sprecate. Eppure, non è troppo diversa se, ormai ultranovantenne, continua a percepirsi in continuità con se stessa e il suo operato, ancora una 'comunista', cioè, ma con l'aggiunta di un determinante significativo: "io sono una vecchia comunista",[7] dirà a più riprese. E l'affermazione suona, insieme, come una rivendicazione e una velata autoindulgenza.

A questo 'secondo tempo' risalgono gli scritti di entrambe le raccolte. *Aperte lettere*, ideato e curato da Francesco de Cristofaro, offre la lunga parabola intellettuale di una straordinaria operatrice della cultura, che abbraccia, come si diceva, mezzo secolo: 1972-2018; già all'altezza storica del primo di questi articoli, "i momenti eroici dell'antifascismo intellettuale" erano "finiti" (Rossanda 2023, 69), e con essi una stagione del rapporto tra intellettuali e partiti. Il lungo arco dell'impegno nella cultura arriva a toccare il 2018, con una lettura del Mussolini di Scurati; ma i raccordi tra presente e passato sono meno semplici e immediati: sebbene sia facile il paragone con "l'arroganza e l'ignoranza" del trumpismo, è di un altro fascismo che qui ed ora si tratta, che affonda nell'attualità sconcertante della "degenerazione della politica".

> Per caso mi è successo [...] di vedere il nuovo *Fahrenheit* di Michael Moore e di riflettere su quanto sia improponibile il suo, pur ben intenzionato, ritornare, per esempio, sull'incendio

7 Cfr. Rossanda 2008; 2020. Per una rassegna delle interviste rilasciate da Rossanda, nonché per il patrimonio enorme di scritti, filmati, fotografie, si consulti l'archivio online https://www.rossanarossanda.it/. Si avverte, inoltre, nella dichiarazione di Rossanda, l'eco della rivendicazione lukacsiana: "io sono un vecchio moscovita" (Rossanda 2023b, 5).

del Reichstag e altri orrori simili come chiavi di una verosimile lettura della futura evoluzione di Trump: [...] quel fascismo non è certo alle porte degli Stati Uniti. L'ignoranza e l'arroganza del 'duce americano' gli somigliano, ma non la sua specifica qualità (Ibid.: 224).

L'analisi della reazione e della rivoluzione meritava, già alle soglie degli anni Settanta, un nuovo dossier teorico da parte dei partiti (Ibid.: 69): da allora, troppe griglie interpretative sono ormai invalidate.

Eppure, in qualche modo, non cambia di segno, né di senso, l'agire di Rossanda, sempre volto ad una comprensione attiva delle cose, come, sempre profondamente morale, è il suo gesto intellettuale e conoscitivo; la gerarchia di valori che lo informa resta immutata, solo si riadatta (forse, addirittura, si radicalizza[8]), secondo le congiunture storiche e le *débâcle* personali e collettive, dalla battaglia sommamente politica e ideologica a quella ancillare della cultura: una *lexis* che è la forma eminente della *praxis*.

2. *Un lungo addio per il secolo breve*

Scorrendo l'indice di *Volti di un secolo*, appare chiaro che è qui raccolto non tanto un susseguirsi di commemorazioni, quanto piuttosto un album, un'antologia di vite, il cui intreccio restituisce un panorama storico connotato. Rossanda è nelle vesti di testimone quasi sempre diretta, e sempre schiettamente posizionata. Protagonista della grande vicenda è la "stirpe di signori del Novecento" (Rossanda 2023b, 227), i comunisti, accanto alle parentele di un certo socialismo "alquanto leninista" (Ibid.: 45) e alla progenie tutta del marxismo; tra essi trovano posto tanto Lukács, il "vecchio moscovita" (Ibid.: 5), "il compagno presidente" Allende (Ibid.: 14), Mao Zedong, "combattente comunista" (Ibid.: 26), quanto i giovanissimi e spregiudicati (i quasi sconosciuti "diavol[i] di militant[i]", Ibid.: 40), gli *outsiders,* come gli emeriti: Lelio Basso, "socialista scomodo" (Ibid.: 44), Umberto Terracini, "comunista libero" (Ibid.: 95), e perfino Sartre, "l'anarchico, il libertario" (Ibid.: 61), che continuamente rinnovava

8 "Da quando sono stata esclusa dal Pci e dopo la fine del Pdup ho sempre votato per una sinistra alternativa ma non ho mai aderito a una delle sue organizzazioni. Non per essermi convertita, ma al contrario per aver radicalizzato la mia riflessione sul conflitto sociale. E insieme per essere stata interpellata drasticamente come donna dal femminismo, e come essere (per quanto può) pensante dall'ecologia" (Rossanda 2008).

le rotture col movimento quanto le sue tumultuose adesioni al marxismo, nella constatazione lucida e generosa che "non si è comunisti da soli" (Ibid.)

È dunque innanzitutto una matrice identitaria a tenere insieme molti di questi ritratti così diversi, non semplicemente una prassi politica; e tiene insieme anche quando le affinità sono davvero scarse (come con Aragon, "un comunista, come no", Ibid.: 89) – ma, si sa, sembra dire Rossanda, accade anche nelle migliori famiglie ("anche questo genere di gente *eravamo*", Ibid.). Leggendo i necrologi uno dopo l'altro, ne viene fuori, scontornato dal sedimento delle singole vite, una storia 'sincronica' del marxismo del XX secolo, frammentata, giustapposta; e un Novecento come grande teatro d'un'idea, drammatizzata e franta in molte vite.

E vuole essere anche, *Volti di un secolo* – soprattutto nella lungimiranza di chi ha ideato questa raccolta – un lungo addio al secolo che non vuole finire (che, forse, sta smettendo adesso di 'finire'): il Novecento e i suoi *volti*, di utopia e di 'critica', di internazionalismo e sommo (e acritico) europeismo, di rivoluzione e borghesia; dove, anzi, queste differenze trovarono punti di prodigiosa conciliazione.

Le stesse cose le si potrebbe dire, a ben guardare, di Rossanda, tanto è stata "figli[a] del [suo] secolo" (Ibid.: 155).

Cinquantadue necrologi non sono forse sufficienti a congedarlo, ma sono una buona preparazione; soprattutto, perché questi morti parlano di una maniera comune di vivere, in virtù della quale è stato possibile parlare di 'persona' in termini non disgiunti dal destino, dalla coscienza del ruolo che drammaticamente interpreta: il "sapere per cosa si lotta" (Ibid.: 41) come principio creatore di psicologie schiette – e, a proposito di una morte chiarificatrice del "senso della vita", non possono non venire in mente le considerazioni di Walter Benjamin (1962, 252). E, infatti, proprio come per dei personaggi 'fatali', esiste per essi una plausibilità, una coerenza (così come un'inverosimiglianza), fin nel gesto estremo: e allora "è inverosimile", per Rossanda che la commenta a ridosso, la ricostruzione dei fatti dell'11 settembre 1973, a Palazzo della Moneda; "è inverosimile [...] che il dottor Allende, assolutamente conscio del valore simbolico delle sue ultime parole e gesti, si sia infilato la pistola in bocca, uccidendosi". Lui, "ordinato piccolo borghese, [...] medico e pacifista", "è più facile immaginarlo mentre si toglie la giacca, si slaccia la cravatta, si ficca un casco in testa [...] e impugna un fucile aspettando che i militari si decidano in capo a due ore, a [...] sfondare la porta, per sparar contro di loro" (Ibid.: 15-16).

Anche questo vuol dire, come scrive Moretti nell'*Introduzione*, "mettersi di fronte alla morte per capire una vita" (Ibid.: X). Ed è pur vero che, sciolto dalla funzione moralistico-paradigmatica dell'*ars bene moriendi*, la morfologia (almeno) novecentesca del necrologio, muovendosi tra letterario ed extra-letterario, esplora il narrabile come una sua forma minima.[9]

Forse chi scrive quelle pagine ha ormai consumato una distanza da molte cose in cui ha creduto, per cui ha lottato. Forse. È uno spettro che si aggira tra le pagine, un 'pessimismo della ragione' che qua e là viene verbalizzato, il dubbio (più che un pensiero) che questa "storia tragica" (Ibid.: 103) possa non dare, un giorno, i frutti sperati: "c'è chi pensa non sono semi, ma grani morti, residui di una speranza, il comunismo, che non va custodito per altri tempi, ma sempre è stato utopia, che non va rivisitata, ma maledetta" (Ibid.). Accanto al dubbio, la consapevolezza che non si avranno tutte le risposte, "la storia dirà se è così"; ma che si sono trovate, di volta in volta, ma "senza crolli di continuità" (Ibid.: 15), quelle di cui si aveva bisogno, quando i tempi imponevano una scelta.

Chi oggi legge queste pagine, chi magari è uno di 'quelli venuti [molto] dopo', superate le seduzioni nostalgiche per vicende che sembrano (almeno) più collettivamente narrabili e interpretabili (e entro la cui griglia ideologica molte cose ritrovano un senso non retorico, come i "destini personali", il "valore simbolico", la "coscienza del ruolo", Ibid.: 15-16) – una volta superate queste tentazioni, ciò che il lettore decontestualizzato, 'imprevisto',[10] intasca da questa lettura (Rossanda sembra presentirlo) è soprattutto un forte realismo morale, quello che una donna fortemente compromessa col suo tempo trae dalle vicende collettive e generosamente sembra offrire: il 'sapere per cosa lottare' come chiave per vivere. Così, anche la morte – giacché di morte si tratta, prima che di altro, in questo libro – può essere tradotta in figura etica, dotata di una spendibilità non solo personale, a cavallo tra la comunità dei vivi e quella dei morti: "per noi vecchi comunisti, eretici, l'immagine di quest'uomo riservato che si sente morire e continua a parlare alla sua gente [Berlinguer, N.d.r.], che

9 La morte in forma di catalogo, ad esempio, ha certamente in *Spoon River Anthology* di Masters (1915) il suo modello letterario illustre (o, più tardi, nell'*Enciclopedia dei morti* di Kiš, 1983) (vedi Rondini 2016).

10 Si improvvisa questa espressione per significare l'opposto di ciò che nel *circuito comunicativo immaginario* è per Chatman il "lettore implicito" (2010); si intende, cioè, porre l'accento sulla figura di un lettore che non condivide l'orizzonte d'attesa dell'autore o del pubblico cui implicitamente si rivolge; dunque, inatteso.

è stanchissimo ma tira avanti, non è un'immagine esistenziale: quella di una bella morte [...]. È ancora un valore" (Ibid.: 103).

Eppure, l'enfasi posta su queste figure di *estrema* coerenza è tutt'altro che grandiosa e trionfale. Non si tratta tanto di 'eletti', piuttosto, per Rossanda, di "privilegiati"[11].

Da figlia del Novecento, sa bene che nessuna morte (nessuna vita) acquisisce un senso in sé scrutabile, ma solo emergendo attraverso il tessuto palpitante di tensioni e di idee, e di tutte le altre cose che muovono i tempi. Una donna di una generazione per cui la politica non era stata davvero una scelta, i furori della militanza già alle spalle, si guarda intorno e, accanto alle "vecchie querce", che ricorda con commozione (sua e del lettore), non trascura i rami spezzati, soffocati, le radici divelte: i repressi, gli annichiliti, gli esiliati nel loro paese e nel loro tempo, coloro per cui lottare fu non solo difficile, ma "impossibile" (Ibid.: 39).

Esemplarmente, quello che in Salvador non fu "suicidio [se pure vi fu, e su questo Rossanda si mostra scettica], ma un'indicazione di lotta", diventa lucida "decisione di annichilimento" per sua figlia, Beatriz Allende, e per tutti coloro sui quali "più brusco e insopportabile" è "il divaricarsi fra speranze e realtà": i "giovani" degli anni Settanta, della "disperazione particolare di questo decennio", o coloro che "vedono il proprio paese precipitare [...] nell'inarticolazione" – quando, si direbbe, i brechtiani "tempi bui" (1967, 97-99) si allargano "nella cecità" perfino della speranza (Rossanda 2023b, 38-39). Come si spiega altrimenti che "tanti uomini abbiano sopportato condizioni più dure di quelle di oggi, abbiano subito torture [...] si siano perfino fatti ammazzare in un grido di vitalità, e oggi altri scelgano la morte o la deriva nella separatezza"? Rossanda non crede

> alle paste diverse, ai caratteri ferrei. Beatriz Allende resse alla caduta del Cile e alla vista del padre crivellato di colpi: quando venne a trovarci, così bella e *dritta*, non sorrideva, ma era una donna *in piedi*. Due anni dopo, a Cuba, prese un fucile e se lo scaricò addosso. Non la guerra la uccide, ma le vele cadute nella bonaccia, gli oblii, i silenzi, la retorica delle parole diventate senza senso (Rossanda 2023b, corsivo mio).[12]

---

11 "Non sono eroi, appartengono alla gente che crede che l'arco breve della nostra esistenza è meglio abbia un senso, uno scopo [...]. Sono dei privilegiati, coloro che vivono e muoiono come Enrico Berlinguer" (Ibid.: 99).

12 Sul restare *dritti*, *in piedi*, vedi anche il ritratto di Amendola verso la fine della sua vita, dalla figura "più *dritta* del solito forse per non cadere" (Ibid.: 66).

Morire da vecchie querce – possono rispondere a se stessi quelli 'nati dopo' – è, in fondo, *anche*, un privilegio.

La vecchia signora comunista passa attraverso i decenni del Novecento: gli Ottanta, con la loro "controrivoluzione mondiale, in pieno rivolgimento capitalistico dell'organizzazione del lavoro, in piena crisi dell'Est [...], in piena 'rivoluzione' tecnologica. In Italia in pieno craxismo" (Ibid.: 203); i Novanta, che "hanno parlato alle viscere della società, alla parte frivola della cultura" (Ibid.: 193). E via via, sempre più spoglia di compagni, dunque meno intelligibile, sorda alle "coglionerie del postmodernismo" (Ibid.: 235), Rossanda si avvicina alla soglia della vita, lei pure, mi sembra, "non rassegnat[a] né pentit[a] né incline ad assolversi" (Ibid.: 155).

L'ultimo ritratto posto dal curatore a chiusura della raccolta è, significativamente, quello di un'altra "ingombrante" signora del Novecento, Christa Wolf, "inquietante" (Ibid.: 231) in patria, non riconciliata e, adesso meno che mai, pare a Rossanda, compresa. Ne viene un senso di "estinzione" (Ibid.: 234), una stanchezza, la scrittura procede sbrigativa e asciutta,[13] lascia indietro chi non segue, non sa, non può comprendere. Sembra, anzi, rivendicare una distanza (il privilegio degli sconfitti?). E, più che la vecchiaia, è l'assottigliarsi dell'uditorio ad aggiungere fatica, un mutare non soltanto delle risposte, ma – peggio – delle domande (e l'interrogativo alla penultima pagina arriva come un colpo basso: "come ci si estingue?", Ibid.: 234).

Nell'ultima pagina, nelle ultime righe, l'attraversamento di quarant'anni di vicende chiude su un cortocircuito brechtiano (chissà quanto casuale), che fa eco al celebre monito: "ricordate noi con indulgenza" (1967, 97-99). Pochi necrologi prima (tre anni prima, cronologicamente), il riferimento poetico compare esplicito, segno, anche, che la questione della memoria (la memoria di un 'noi' declinante) si va facendo cruciale: "Brecht aveva scritto che noi che avevamo attraversato le guerre di classe non potemmo essere gentili, e soltanto domani l'uomo potrà essere amico dell'uomo. Ma quale causa poteva esigere un tale prezzo?" (Rossanda 2023b, 212).

Nelle ultime righe della raccolta, una piccola e affettuosa suora californiana invita la scrittrice tedesca a "guardarsi con *indulgenza*, a volersi bene" (Ibid.:

13 "Avrei voluto tanto poter parlare con Christa Wolf, avremmo avuto molte cose da dirci. Ma lei era malata, e io non so parlare il tedesco, mi resta una sua lunga risposta a una mia polemica. Insomma niente, salvo *La città degli angeli*, quasi un diario del soggiorno a Los Angeles" (Ibid.: 236).

236). Ma questo compito storico, semmai ci saranno tempi adatti, di certo non è il loro, implacabili signore del Novecento: loro non appartengono a questa "serena specie" (Ibid.).

3. *Lezioni di stile (e di metodo)*

Se la memoria è un processo collettivo cruciale, non è però altrettanto innocente. Di quest'altra specie è Rossanda, che si mostra sospettosa verso le "trappole" della memoria. "Dopo oltre mezzo secolo attraversato correndo, inciampando, ricominciando a correre con qualche livido in più, la memoria è reumatica. Non l'ho coltivata, ne conosco l'indulgenza e le trappole. Anche quelle di darle una forma" (Rossanda 2005, 4): sono le parole, comprese nella nota iniziale, che aprono la sua celebre autobiografia.

Possiamo domandarci oggi se è per questa ragione che la sua scrittura sceglie per lungo tempo di non amministrarsi in un'"opera', se non raramente e molto tardi, e di restare parola disseminata, quotidiana, sussidiaria, dialogante,[14] scheggia dell'urgenza di continuare a dire il mondo senza fissarlo.

Aperte lettere, pubblicato nella collana saggistica di nottetempo "Extrema Ratio", ripropone trentasei interventi tra saggi, articoli e interviste: un trittico iniziale di testi editi in volume, seguito da un'ampia panoramica dell'attività pubblicistica di Rossanda per "il manifesto". La raccolta testimonia di un corpo a corpo con i rovesciamenti e le contraddizioni del tempo, di una scrittura come pratica quotidiana, un calarsi magmaticamente nel presente – che si raffredda nelle colate inattuali di un disegno postumo, imprevisto (queste pagine che oggi leggiamo). Certamente non un disegno sistematico, compiuto; e tuttavia profondamente 'sistemico', organico.

Resta da esplicitare la domanda che tacitamente attraversa il lettore potenziale: perché leggere questi testi ora, a quale cortocircuito con l'oggi si prestano?

---

14 Oltre a riecheggiare nel titolo e nel taglio della raccolta a cura di de Cristofaro ("*aperte lettere*", per la loro "natura profondamente aperta [...] all'altro da sé, alla condivisione, all'agone civile, al futuro, alle emozioni", Rossanda 2023, 268), la forma del dialogo dovette essere molto cara a Rossanda: dagli scambi fitti e dalle repliche su giornali e riviste (*Questo corpo che mi abita,* Rossanda 2018, raccoglie, con la curatela di Lea Melandri, gli interventi di Rossanda nel dialogo con quest'ultima), a quelli a viva voce (*Le altre*, Rossanda 2021).

A prima vista, può sembrare di avere di fronte un semplice campionario di scrittura rossandiana, strutturato non cronologicamente, ma in sezioni tematiche o stilistiche (il curatore parla di "'temperature' della scrittura", Rossanda 2023, 12). Accanto agli interventi di militanza culturale e civile e ad autentici studi (l'ampio respiro saggistico di "Su l'*Inganno* di Thomas Mann", Ibid.: 39-60), ci sono, poi, quei 'pezzi' che sono brillanti prove di mestiere (l'audacia della "lettera aperta" a Laterza, oppure l'eleganza architettonica di un pezzo che, nel commentare le letture estive, fornisce uno spaccato materiale sul lavoro di un'operatrice culturale[15] – non a caso finiti entrambi nella sezione *Guerriglia culturale*).

In verità, quello che è possibile ritrovare, in *Aperte lettere*, è il tessuto stretto dei rapporti tra società e cultura, soppesati da una penna penetrante almeno quanto il pensiero che la guida.

Proveniente da una generazione per cui "il politico si imponeva brutalmente sull'educazione alla priorità del privato, anzi dell'interiorità" (Ibid.: 159), Rossanda agisce per lungo tempo (i dodici anni alla Casa della cultura di Milano, quelli, dopo la chiamata di Togliatti, alla direzione culturale del PCI) a quel crocevia problematico che era la politica culturale nella società di massa – e, già a quel tempo, le sue scelte furono tutt'altro che docili, ma improntate all'audacia e al pluralismo, talvolta al dissenso esplicito.[16]

Sulla rivista (divenuta poi quotidiano) "il manifesto", trovò, dapprima, sede la maggior parte degli articoli che è possibile rileggere in *Aperte lettere*; la sua fondazione corrisponde ad una stagione politico-culturale in cui prende definitivamente il sopravvento, anche in Italia, la componente politica liberale;[17] la nascente industria culturale sovverte, ridefinisce configurazioni ideologiche lungamente in auge e si allargano, anche agli occhi di Rossanda, le zone di ombra teorica e pratica interne al marxismo europeo (Rossanda 2020b). Sul piano personale, intanto, avviene il passaggio da intellettuale *engagé*, quale Rossanda era stata, a "giornalista senza partito",[18] come poi si definirà – che, tra l'altro, osserverà come l'industria culturale "ha offerto all'intellettuale tradizionale uno spazio e dei mezzi [...] che hanno fatto dell'intellettuale una categoria non più

15 Rispettivamente: *Lettera aperta a un editore di sinistra* (65-66) e *Letture di mezza estate* (80-85).

16 Cfr. Barile, 2020b; Capelli 2022.

17 Barile 2020.

18 Così si definisce nell'intervista realizzata dal Rosa Luxemburg-Stiftung nel 1997 (Rossanda 2020b).

ai margini della società, e fortemente rimunerata", brano ripreso da de Cristofaro nella *Postfazione* al testo (Rossanda 2023, 270).

In questo scenario profondamente mutato, Rossanda non ci pensa a battere in ritirata: dalla sua specola, il suo occhio inesorabile osserva la 'cultura' nei suoi rapporti strutturali (storico-politici, psicologici, sociali); la sua analisi culturale è ficcante, alterna i quadri generali, le vedute d'insieme, alle necessarie puntualizzazioni (quelle dette fuori dai denti), agli affondi diretti (quelli al cuore delle cose), sempre misurata col proprio compito verso il lettore. E non è mai un esercizio di ridimensionamento, ma, *a fortiori*, di acume, vigore argomentativo e nitore della forma.

E forse è questo, accanto allo spessore delle singole analisi proposte e al valore di testimonianza d'eccellenza, il livello più profondo di attenzione che suscitano, oggi, questi scritti presi nel loro complesso: una 'lezione' di stile ("stile Rossanda", scrive il curatore, Ibid.: 268)[19] e, non disgiunta, di metodo. Quale metodo?

Rossanda è un'osservatrice profondamente situata: è un'intellettuale marxista, ed è, anche, una donna che problematicamente si accosta al femminismo,[20] ne diventa anzi un'interlocutrice destabilizzante; ad esso guarda da un'ottica materialistica (del tutto fuori asse rispetto alla tendenza oggi più ricordata del femminismo italiano, quello della differenza, che pure non era l'unica); perché da questa ottica Rossanda guarda alla cultura *lato sensu*, così attenta e così capace nel cogliere i rapporti che determinano l'insieme.

Il corrispondente sguardo di donna, invece, cala sulle cose come un'obliquità, svela un impensato, l'elemento che incrina il quadro e attiva dialettiche altrimenti sopite. È uno sguardo trasversale, che non riguarda solo gli articoli che hanno per tema il femminismo. Questi ultimi sono riuniti dal curatore con il titolo di "Femminismo critico", che tiene esplicitamente insieme i due momenti non perfettamente sovrapponibili del profilo di Rossanda: l'intellettuale marxista da un lato, dall'altro, la donna e la femminista. Sono due poli che non combaciano, ma è in questa sfasatura che si consuma un dialogo saliente.

È interessante, ad esempio, come Rossanda porti alla luce, lungo il corso delle pagine, una dialettica dei sessi capace di incrinare molti assunti, tanto di

19 Si rimanda al paragrafo sullo "stile risentito" di Rossanda nella *Postazione* ad *Aperte lettere* (2023, 273-278).

20 La non semplice relazione col femminismo si sviluppa soprattutto nei decenni Settanta-Ottanta (Melandri 2020).

una critica suppostamente neutrale quanto di un femminismo suscettibile di schematismi manicheistici – si veda, a questo proposito, l'ironica ferocia con cui critica "la grande illusione di non essere 'nella' storia" come motivo noto al femminismo almeno a partire dalle *Tre ghinee* di Woolf (Ibid.: 134).[21]

L'attenzione sembra cadere spesso su quel territorio interstiziale che è il rapporto dell'autore con i suoi personaggi, e, in particolare, degli autori canonici con i personaggi femminili. Rossanda ne scrive spesso: a proposito di *La felicità domestica* e *Anna Karenina* di Tolstoj, di *L'inganno* e *Carlotta a Weimar* di Mann, o la splendida, tracimante introduzione alla *Marchesa di O...* di Kleist[22] (non compresa in *Aperte lettere*). Cosa cerca, Rossanda, in quegli autori che si inoltrano, soggiogati e trepidi, nell'innominato pre-freudiano dell'inconscio femminile? Perché, sembra domandarsi, questa "tentazione – di lei? di sé?" (Ibid.:94)? E cosa osserva mentre viola, in pagine come queste, la soglia psicologicamente intima, che non solo intercorre tra lo scrittore e il suo coro di *jeunes filles*, ma pertiene all'"uomo del suo tempo", all'uomo sociale, tradito dalla sua eroina, compromesso, scisso? Allora, lo scontro degno di attenzione sarà quello, individuato da Rossanda, tra "Tolstoj-Tolstoj" e "Maša-Tolstoj" (Ibid.: 93) (Maša de *La felicità domestica*, ma possiamo accostarle le altre eroine tolstojane): "come Flaubert [...] così Tolstoj può dire 'Anna sono io'" (Ibid.:74); ma con quale "vergogna" (Ibid.: 94)!

D'altra parte, possiamo dedurre, quel "momento di potenzialità assoluta, affascinante, che è la donna giovane" (Ibid.) – generalmente ricondotta per mano dal suo scrittore/aguzzino "a destini tradizionali o alla morte" (Ibid.: 94) –, quello schiudersi di possibilità rieducato in 'destino femminile', non è forse l'indice, la giuntura problematica, lo snodo (e il prezzo) tramite il quale natura, morale e società si autoregolano entro quello che oggi, sulla scia di Gayle Rubin (1975), chiamiamo disinvoltamente 'sistema dei generi'?

Forse è questa la ragione per cui Rossanda è avvinta da queste figure quanto i loro autori. Dice molto, questo, sul suo femminismo; che si sofferma sul sistema relazionale delle tensioni psicologiche e sociali, più che su un intrinseco essere donna – in questo senso, la concezione dell'essere donna come 'condizione' è certamente vicina a quella di Simone de Beauvoir, che dovette essere anche un riferimento teorico imprescindibile (Beauvoir 1949).

21 Vedi *Chi ha paura di Virginia Woolf? Io* (125-130) e *Donne e politica* (131-136).

22 Di Rossanda è anche la traduzione; vedi Kleist 1989.

La prospettiva di Rossanda-donna traccia percorsi analitici imprevisti, e si sofferma con vigore quasi battagliero sulle complesse e sfumate identità femminili, anche quelle autoriali (vedi i ritratti di Achmatova, Cvetaeva e le altre, nelle due raccolte), i cui profili sono spesso compressi entro antinomie e schematismi riduttivi; altrettanto interessante è l'attenzione alle condizioni esistenziali vissute da queste autrici – il peccaminoso celibato della vecchia ragazza (Rossanda 2023, 30) del New England puritano, Emily Dickinson, o il monachesimo 'liberale' di Eloisa[23] – che tuttavia non scade nel determinismo: quelli ritratti da Rossanda sono innanzitutto dei "fier[i] cervell[i]" (Ibid.: 33), che raccontano "ipotesi più complesse dell'autonomia" (Ibid.: 92) femminile.

Non altrettanto semplice è la relazione con le sue contemporanee, in particolare quelle "amiche femministe" (Ibid.: 94) con cui è in deliziosa polemica. La traiettoria di Rossanda è quella di una 'emancipata' – "fummo emancipate [...] Saltammo risolutamente nel mondo com'era, decise a far arretrare qualsiasi uomo ci avesse chiesto 'E tu che ci fai qui?'" (Rossanda 2021, 8) – che, pure, con riserve e numerosi appunti, entra in rapporto sempre più appassionato (e politico) con quella collettività che (nei termini di Carla Lonzi) è il "Soggetto Imprevisto" della storia (Lonzi 2023, 60): le donne; imprevisto da parte del comunismo italiano, ma anche del marxismo (anche il maschio "sovietico legge mentre lei sfaccenda" Rossanda 2021, 16), che è lontano dal teorizzare la metastoricità della condizione delle donne, su cui le femministe pongono l'accento (Rossanda 2020b).

Entrambe le traiettorie della 'doppia militanza'[24] di Rossanda mancano di approdi concilianti, di una sintesi – e il tono confidente e non pacificato di (auto)critica è riservato tanto ai compagni quanto alle "amiche femministe"; restano, piuttosto, come degli indici puntati sul da farsi, l'ininterrotto appello verso un compito, quello di chi agisce nella cultura, che non si assume innocentemente,[25] se non in maniera illusoria, ambigua. Se qualcosa di comune può essere riscontrato confrontando due avvincenti ritratti di intellettuali – che è difficile immaginare più diversi – messi a punto da Rossanda e raccolti

23 Vedi *Tre domande su Emily Dickinson* (29-37) e *Eloisa e Maša. L'amore inquietante* (89-94).

24 Vedi Rossanda 2022.

25 Vedi Rossanda 2023, 171-179, a proposito della traiettoria di Sartre: con la guerra, "muta la sua coscienza di intellettuale [...] è perduta per sempre quell'ambigua felicità che veniva da un'assunzione 'innocente' della cultura" (Ibid.: 174).

in queste pagine, risiede forse proprio in questo compito, che è insieme una monito a lasciare aperte molte domande; e che tocca tanto le domestiche sorti della "vecchia ragazza" (Rossanda 2023, 30) dell'America puritana, Emily Dickinson, quanto l'anarchico e antiautoritario intellettuale francese, lo scrittore, il militante, Jean Paul Sartre. Li accomuna un "destino specificamente intellettuale" (Ibid.: 31), che Rossanda riconosce sia nella negazione orgogliosa della prima che nella tumultuosa generosità del secondo – destino nel quale dovette riconoscersi lei stessa; qualcosa che non si arresta e non si misura nel semplice grado di inserzione nella storia, piuttosto in una dislocazione: è soprattutto il "reagire alla storia che è proprio degli intellettuali" (Ibid.: 33).

Questa reazione ininterrotta durò per Rossanda tutt'una vita, gettata dentro le questioni del mondo "a rompicollo" (2023b, 64); e oggi possiamo, per un momento, sollevarla e metterla in prospettiva, guardare all'instancabile lavorio quotidiano e vederlo come 'opera', disseminata nei giorni e nelle opere, generosa e, per sua natura, *aperta*.

Bibliografia

Ajello, Nello. 1979. *Intellettuali e Pci (1944-1958).* Roma-Bari: Laterza.

Albanese, Carmelo. 2023. "RECENSIONE: Alessandro BARILE, Rossana Rossanda e il PCI. Dalla battaglia culturale alla sconfitta politica (1956-1966)." *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* 56 (4): 144-151.

Asor Rosa, Alberto, a cura di. 1975. *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, IV. Torino: Einaudi.

Barile, Alessandro. 2020. "Non esistono rivoluzioni innocenti. Il comunismo critico di Rossana Rossanda." *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*. 09 11 2020. https://www.carmillaonline.com/2020/11/09/non-esistono-rivoluzioni-innocenti-il-comunismo-critico-di-rossana-rossanda/.

Barile, Alessandro. 2020b. "Una 'eretica' disciplinata. Rossana Rossanda, dirigente comunista." *Historia magistra 34*: 10-20.

Barile, Alessandro. 2022b. *Apogeo e crisi della politica culturale comunista. Rossana Rossanda e la Sezione culturale del PCI (1962-1965)*. Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma.

Barile, Alessandro. 2023. *Rossana Rossanda e il PCI. Dalla battaglia culturale alla sconfitta politica (1956-1966)*. Roma: Carocci.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe.* Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter. 1962. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936]. In Id., *Angelus Novus.* Trad. it. di Renato Solmi. Torino: Einaudi.

Brecht, Bertold. 1967. *Poesie e canzoni* [1959]. A cura di Ruth Leiser e Franco Fortini. Torino: Einaudi.

Capelli, Ferruccio. 2022. "L'impronta della 'scuola di Milano' sulla Casa della Cultura." *Materiali di Estetica, Terza Serie* 9.1-2: 85-95.

De Cristofaro, Francesco, a cura di. 2020. *Letterature comparate*. Roma: Carocci Editore.

Fortini, Franco. 1990. *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine.* Milano: Garzanti.

Chatman, Seymour. 2010. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978]. Trad. it. di Elisabetta Graziosi, Milano: il Saggiatore.

Kiš, Danilo. 1996. *Enciclopedia dei morti* [1983]. Trad. it. di Lionello Costantini. Milano: Adelphi.

Kleist, Heinrich von. 1989. *La marchesa di O...* [1808]. Trad. it. di Rossana Rossanda. Venezia: Marsilio Editori.

Leogrande, Alessandro. 2017. "Cos'è il Plan Condor e perché è finito sotto processo in Italia." *Internazionale*. 19/01/2017. https://www.internazionale.it/opinione/alessandro-leogrande/2017/01/19/sentenza-processo-plan-condor.

Lonzi, Carla. 2023. *Sputiamo su Hegel e altri scritti.* Milano: La Tartaruga.

Luperini, Romano. 1966. "La critica comunista, l'arte e il punto di vista rivoluzionario". *Nuovo impegno, 3*.

Luperini, Romano. 1971. *Marxismo e letteratura. Storicismo, strutturalismo e punto di vista di classe.* Bari: De Donato Editore.

Masters, Edgar Lee. 1915. *Spoon River Anthology*. New York: Macmillan.

Melandri, Lea. 2020. "Rossanda e le altre. Speciale Rossanda." *L'Indice dei libri del mese*. 6 novembre 2020. https://www.lindiceonline.com/osservatorio/rossana-le-speciale-rossanda/.

Rondini, Andrea. 2016. "Il necrologio come 'forma semplice' nella letteratura contemporanea.» *Cahiers d'études italiennes 23*: 211-222. http://journals.openedition.org/cei/3250.

Rossanda, Rossana. 16 novembre 1963. "Per una cultura rivoluzionaria." *Rinascita* 45: 27-29.

Rossanda, Rossana. 1981. *Un viaggio inutile o della politica come educazione sentimentale.* Milano: Bompiani.

Rossanda, Rossana. 2005. *La ragazza del secolo scorso.* Torino: Einaudi.

Rossanda, Rossana. 2008. "È già domani." *il manifesto*, 14/04/2008. https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003126629.

Rossanda, Rossana. 2018. *Questo corpo che mi abita*, a cura di Lea Melandri. Torino: Bollati Boringhieri.

Rossanda, Rossana. 2020. "Intervista inedita a Rossana Rossanda." Intervista di Eugenio Lio. 17 aprile 2017. Video, 41 min, 40 sec. https://www.youtube.com/watch?v=mUSwPrPPGwE.

Rossanda, Rossana. 2020b. "Addio Rossana Rossanda." Intervista del Rosa-Luxemburg-Stiftung. 1997. Video, 15 min, 12 sec. https://www.rosalux.de/news/id/43233/addio-rossana-rossanda.

Rossanda, Rossana. 2021. *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo.* Roma: Manifestolibri.

Rossanda, Rossana. 2022. *Un secolo, due movimenti. Comunismo e femminismo, tracce di una vita.* Roma: Futura Editrice.

Rossanda, Rossana. 2023. *Aperte lettere*, a cura di Francesco de Cristofaro. Milano: nottetempo.

Rossanda, Rossana. 2023b. *Volti di un secolo. Il Novecento in 52 ritratti*, a cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi.

Rubin, Gayle. 1975. "The traffic in women. Notes on the 'Political economy' of sex." In *Toward An Anthropology of Women*, a cura di Rayna Reiter, 157-210. New York: Monthly Review Press.

Tomassini, Roberta. 1977. *Ideologia, Intellettuali, organizzazione. Note sul "neomarxismo" degli anni Sessanta*. Bari: Dedalo libri.

Elisabetta Rea is a PhD student at the University of L'Aquila, in a joint program with the University of Salamanca. She graduated from the University of Naples Federico II with a thesis on Svevo's *Continuazioni*, and later earned her Master's degree in Italian Studies at the University of Bologna, focusing on Gianni Celati's novels. She has published works on Anna Maria Ortese, Gianni Celati, Fabrizia Ramondino, and other authors. Her research interests include women's literature, contemporary fiction and ecological and gender criticism. She is currently developing a theoretical framework for analyzing women's writing in the Italian context during the Fascist regime.

statuS Quaestionis
language text culture

Francesco Padovani – Jacopo Parodi[1]
Alexander von Humboldt-Stiftung – Università di Pisa

I classici *in partibus infidelium:* Carena traduttore tra felicità e peccato (II)

Abstract

Carlo Carena was the translator of Einaudi classical texts for decades. Despite his assertion that the translated work matters more than the translator, his choice of authors to translate (Seneca and Plutarch for classical antiquity, Pascal, Erasmus, La Rochefoucauld for the modern age) outlines the development of a very personal trajectory. In fact, ancient and modern authors are read in the light of a restless Christianity, nourished by the reading of Augustine, Montaigne, and Pascal. This essay investigates the second half of Carena's production as a translator (1992-2024), highlighting the cultural project that ambitiously integrates the ancient world and the modern world in the name of profound ethical and spiritual values. Through the translation of *apophthegmata* and sentences, the translator also addresses topics like the soul, human destiny and the pursue for happiness.

1. *Una felicità contraddittoria*

La ricerca della felicità, pur sembrando un'ossessione del mondo contemporaneo, si è affacciata in tutte le epoche dell'umanità. Dopo avere di fatto accantonato la traduzione di opere ponderose tipica della prima fase della sua attività, nell'ultima, non breve fase della sua produzione Carlo Carena si dedica a com-

1 Desideriamo dedicare questo saggio a Gian Biagio Conte. Il saggio costituisce la seconda parte di un ragionamento iniziato con il contributo "I classici *in partibus infidelium*. Carena traduttore tra felicità e peccato", pubblicato su *Status Quaestionis* 26 (2024), pp. 683-706. L'impianto generale del saggio è frutto del confronto e della collaborazione tra i due autori. Francesco Padovani si è occupato delle sezioni 1 e 5; Jacopo Parodi è autore delle sezioni 2, 3, 4 e 6.

porre un breviario della ricerca della felicità in terra, con scelte di opere aforistiche e antologie personali. Quale felicità è data agli uomini e quale ruolo giocano i testi classici nel percorso delineato da Carena? Non tutti i classici sono in linea con la ricerca spirituale, al contrario, essi possono porsi alla base di tradizioni di pensiero ingannevoli e nocive. L'introduzione di Carena al *De vita beata* (*La vita felice*) di Seneca del 2017, tradotto da Gavino Manca, è aperta da una citazione di Pascal, vera e propria cifra di Carena sul tema, dal momento che essa ricorre identica, assieme a due citazioni da Agostino e Aristotele, nell'introduzione al volume *La vita felice* di Plutarco del 2014, su cui torneremo. La felicità a cui Pascal allude sulla scorta di Agostino è tinta di tragedia:

> Tutti gli uomini cercano la felicità. Non vi sono eccezioni, per quanto diversi possano essere i mezzi impiegati. Tutti mirano a tal fine. [...] La volontà non compie mai il minimo passo se non verso questo oggetto. È il movente di tutte le azioni di tutti gli uomini, compresi quelli che vanno a impiccarsi (Pascal 2004, 123, [*Pensées classées*] n.181).

La citazione è eloquente rispetto all'orizzonte culturale entro cui la riflessione sulla felicità prende corpo e sull'effettiva possibilità di successo della felicità umana nel corso della vita, in quanto la volontà è debole e ingannevole, come segnala il macabro esempio menzionato da Pascal. L'opera di Seneca ben rappresenta le contraddizioni che segnano e forse inficiano la ricerca della felicità, che per gli antichi coincide con la pratica della virtù e per Aristotele fa tutt'uno con il vivere secondo ragione, nella contemplazione filosofica che porta magnifici e solidi frutti.[2] Più facile a dirsi che a farsi, poiché la vita, come mostra Agostino, tutto è fuorché permeata di piaceri, ma è anzi insidiata da mille afflizioni.[3] Il fariseismo stoico, per riprendere una citazione di Pierre Bayle, che Carena estende in certo modo all'intero mondo antico, risiede nell'ottimismo rispetto alla natura umana, se non altro alla sua componente razionale, che esclude e minimizza i piaceri e le passioni che pure si insinuano nel corpo. Carena suggerisce però che "una nobiltà più realistica della vita umanamente felice, ispirata ancora a ideali elevati ma conscia della fisicità ineludibile del nostro essere"[4] comporti una correzione del pensiero antico, alla maniera di Cartesio, per cui la ragione deve guidare e temperare i desideri e le passioni, ma soprat-

2 Ar. *EN* I 5, 1095b-1096a.
3 Aug. *Serm*. 306.3.3.
4 Carena 2017, XIII.

tutto insegnare come ciò si possa conseguire.[5] È in fondo la vita più semplice a dettare i precetti più alti in materia, come illustrano altri due autori cari a Carena, Orazio, tradotto per Einaudi nel 2009, e Plutarco. L'*aurea mediocritas*, il giusto distacco dagli affanni del mondo, il non desiderare nulla che sia fuori misura sono bensì aneliti verso un'età dell'oro originaria che ogni buon cristiano sa essere perduta e non recuperabile, oltreché specchio della trappola della nostalgia per il passato tipica del mondo antico, dal momento che l'attesa messianica della salvezza è preclusa.

L'altro risvolto della medaglia, ben più insidioso ed equivoco, è il materialismo. Si tratta della ricerca della felicità sviluppata dalla fisiologia medica secentesca e poi dal razionalismo illuminista, figli della stessa fredda ragione di certi autori antichi. Essa sembra abbracciare tanto l'idea di una felicità 'privativa', l'assenza di timore e dolore conseguibile anche su base medica con l'espulsione di certi umori malinconici, quanto quella del compimento di un paradiso artificiale, il giardino su cui si chiude il *Candide* di Voltaire. Questa fantasia cela un appagamento individualistico che misura la felicità non sul Sommo Bene, alla maniera degli antichi, ma sulla salute, sullo *status* sociale e sul benessere materiale.[6] Il ritratto ben si attaglia anche alla società del consumo degli anni Duemila. Tutto questo nascerebbe con Seneca, colui che unifica le filosofie antiche sotto il vessillo della felicità in terra, così lontana dalle vette ascetiche di certo platonismo e dal tormento spirituale dei Greci. Perché, dunque, nonostante il tono bonario dell'introduzione, Carena pensa che i rimedi contro l'infelicità non siano efficaci, che gli sforzi verso il benessere terreno siano mal riposti, e che cosa viceversa bisognerebbe trarre dalla precettistica senecana e più latamente moralistica antica sul tema della felicità? La risposta va cercata nell'ultimo lungo percorso di Carena traduttore, che si svolge sempre più esplicitamente sotto l'egida di Pascal – nella medesima temperie si inserisce anche l'attenzione per la nemesi mondana di Pascal, il cinico duca de La Rochefoucauld –, senza mai mettere in ombra la sua controparte antica, rappresentata da Plutarco, a cui si affianca ora l'umanista Erasmo da Rotterdam, quale punto di raccordo verso il mondo moderno.

5 Ibid.

6 Carena 2017, XIV.

2. *Infelicità pascaliane*

Pascal non insegna la felicità, al più la sua impossibilità. Nell'introdurre l'edizione dei *Pensieri* di Pascal, o meglio, nel presentare nel 2004 la sua *Storia di un testo*,[7] Carena, prima di affrontare la complessa genesi di quest'opera e dei suoi farraginosi riordinamenti postumi, spiega finalmente le ragioni della sua confidenza profonda con l'autore. La nota bibliografica inizia dalla fine della ricezione, dal libro che si sta aprendo e che porterà Pascal a parlare nuovamente in italiano, con un lessico, con un linguaggio che ha attraversato quella stagione di crisi descritta nell'introduzione alle *Vite parallele* di Plutarco del 1958,[8] sopravvivendo a essa, ingaggiando, anzi, contro di essa una guerra continua, sottile e tortuosa nel segno dei classici. Un ricambio tardivo, ma inevitabile, alla visione del mondo che Pascal ha prestato al traduttore tanti anni prima. Carena dunque motiva la composizione e ricomposizione della storia di un'anima, quella di Pascal, con un'altra, la propria, successiva e debitrice alla prima. Capovolge, dunque, l'implicita superiorità del testo da tradurre nei confronti della traduzione intesa come atto di servizio compiuto da un interprete oscuro, poiché circostanziale.[9] Procedendo per gradi, è comprensibile come chi dichia-

7 Non si tratta della consueta introduzione, il che suggerisce la volontà di Carena di mascherare dietro alla scientificità la grande intimità con il testo di Pascal. La prefazione in questo caso è affidata al poeta Giovanni Raboni, ma Carena fa passare la sua lettura dell'opera attraverso la lunga nota sulla tradizione testuale dei *Pensieri.* Essa, come vedremo, si apre con uno sguardo del traduttore su sé stesso, sulle ragioni che lo hanno spinto a questa fatica e, soprattutto, sulla relazione tra Pascal e la letteratura cui Carena ha voluto legare il proprio nome di intellettuale al servizio della traduzione.

8 Carena 1958, vol. I, VII-XIV. Nell'introduzione, Carena denuncia l'estinzione della vita dello spirito nel mondo moderno, governato dalla scienza, e inaugura il proprio percorso di ricerca di un nuovo umanesimo che tenga insieme il mondo classico e la cristianità inquieta di Montaigne e Pascal.

9 Così Carena 2004a, XIII: "La presente edizione delle *Pensées* è nata da una frequentazione semisecolare e non da alcuna competenza speciale; dal semplice desiderio e piacere di tradurre un testo d'obbligo per chi parta dalle *Confessioni* e dalla *Città di Dio* di sant'Agostino e poi passi per l'*Elogio della Follia* e per *Il disprezzo del mondo* dell'agostiniano di Rotterdam. Pascal lo si incontra di solito e si comincia a frequentarlo da giovani, e difficilmente da allora si lascia, a tratti o regolarmente ci si ritorna, pur malinconico com'è. Il suo stile è asciutto, piace perché senza enfasi, senza sentimenti. E la sua mente ha degli artigli prensili e irresistibili. Può anche nascere il desiderio di andare più addentro a quei foglietti in cui annotava

ra di aver trasposto nelle sue traduzioni l'inquietudine risalente agli anni della lettura e della formazione giovanile (alle ore trascorse con il poeta e religioso Clemente Rebora, suo antico insegnante) possa tracciare una traiettoria di questa inquietudine *a priori*, accentuandone alcuni aspetti, in una genealogia cristiana di cui Pascal è il punto di partenza e di arrivo.

La vera natura dell'uomo, per Pascal, è il peccato: "Senza di esso infatti cosa si potrà dire che è l'uomo? Tutto il suo stato dipende da questo punto impercettibile".[10] Lo avvertì oscuramente Eschilo nell'ereditarietà della colpa, ma il pensiero greco seppe rispondervi per lo più con una "metafisica incantevole", lasciando tuttavia l'azione umana "brancolare tra responsabilità e determinismo".[11] Questa dimensione più integra, piana e armoniosa dell'io, soprattutto in relazione alla realtà, comporta una visione della vita votata all'esteriorità, in cui le ombre si riversano all'esterno, nei conflitti tra gli altri uomini, in una percezione di sé e dell'altro che può sfociare con facilità nell'odio e in alcune delle sue forme più canoniche (il disonore, la vergogna). L'uomo antico conosce, certo, l'amicizia e la condivisione del piacere, ma "di rado conosce l'amore".[12] Il problema dell'alterità incombente non viene risolto nella comprensione dello scarto necessario e complementare tra il peccato e la sua controparte metafisica, cui esso rimanda in chiave minacciosamente salvifica, come vorrebbe Pascal.

Pertanto, Carena afferma, proprio nel tracciare la moderna impalcatura antisistematica che la trascende, la fragilità della ricerca antica del piacere, che accetta la razionalità del mondo per salvare l'uomo dalle sue ombre, dall'assurdo

---

i suoi pensieri, come faceva l'altro cristiano crocifisso Clemente Rebora; di vedere all'opera il meccanismo da cui uscivano con un semplice scatto o con un tortuoso giro di ruote, limpidi o contorti, a volte addirittura incomprensibili". Occorre ricordare anche il saggio che Carena pubblica in rivista parallelamente alla sua traduzione dei *Pensieri.* In questo testo Carena mette in discussione sia dal punto di vista delle scelte intrinseche alla traduzione, delle sfumature linguistiche, della sensibilità letteraria e religiosa (categorie inscindibili per chi traduce Pascal), sia per il testo critico utilizzato e per la conseguente suddivisione dei pensieri, la voce che fino a quel momento Pascal ha avuto in Italia. Di là della discussione puntigliosa e appassionata cui Carena sottopone le traduzioni degli ultimi cinquant'anni, tradurre Pascal come se fosse la prima volta acquista il valore di una missione, di un compito quasi sacrale, che deve tener conto delle minime variazioni stilistiche poiché "si ricavano lezioni morali anche dallo stile di Pascal" (Carena 2004b, 321).

10 Pascal 2004, 433, [*Pensées non classées*] n. 576.

11 Carena 1956, VIII.

12 Carena 1958, IX.

del dolore, dalla difficoltà dell'amore e della sofferenza per l'altro. Allora, essa non è che l'ombra anacronistica della pietà cristiana forgiata dalla sofferenza meditabonda di Pascal: "L'atmosfera – tanto per capire e ammettere – è quella della pietà, se non proprio seicentesca, ottocentesca, durata fino a quasi tutta la prima metà del secolo scorso, tranne frange significative ma marginali".[13] In altre parole, "*Le Gran Pan est mort*",[14] e lo è stato per molto tempo, dopo Pascal. Così suona ancora, e potremmo dire a sorpresa, Plutarco, quello annunciante, privato del proprio contesto, la morte del dio pagano del Tutto,[15] nella voce di Pascal. Così suona, ancora a distanza di secoli, ma, si noti bene, una volta passato, con il peso dell'intera antichità e della sua stanchezza, sotto i meccanismi alchemici del filosofo.[16] Pascal attraversa la storia della letteratura al modo di un dichiarato tentativo di conoscersi, per non svanire di fronte al sentimento del nulla che la stessa scrittura di sé gli rende tangibile. Non importa se la citazione di Plutarco è stata trovata forse in Rabelais, e non nell'originale, giacché a contare è il valore dell'episodio e della frase, trasformati da Pascal in un frammento lapidario, chiosato così da Carena: "non significavano la fine di un mondo, quello pagano?".[17]

Quale felicità è dunque possibile per gli uomini incalzati dalla morte, che "deve porli infallibilmente entro breve tempo nell'orribile necessità di essere o annientati o eternamente infelici"?[18] La risposta sta nel "cuore che sen-

13 Fin dalle prime righe di questo testo dedicato, in superficie, alla devozione mariana di Clemente Rebora, Carena sta cercando di costruire un ponte tanto personale quanto storico-culturale tra Pascal e il suo antico insegnante, Clemente Rebora, quasi appartenessero a uno stesso periodo della storia umana. Allo stesso momento, cioè, di una storia segnata dal peccato originale immanente e in continua espansione nel reale a causa della stoltezza umana. Carena 2008, 81.

14 Pascal 2004, 264, [*Pensées classées*] n. 375.

15 La citazione originale proviene dall'opera di Plutarco *De defectu oraculorum*, 419B-D.

16 Pascal 2004, 433, [*Pensées non classées*] n. 577: "Non si dica che non ho detto nulla di nuovo. La disposizione della materia è nuova. [...] Mi farebbe altrettanto piacere che mi si dicesse che ho usato parole vecchie".

17 Così Carena nell'*Apparato e note*, in Pascal 2004, 867. Carena menziona anche la possibilità di Rabelais come fonte, ma non in maniera diretta, poiché non è quello il suo principale interesse, che consiste invece nel significato di quella citazione tradotta in francese senza alcuna spiegazione da Pascal, trasformata in un frammento perfetto, in un pensiero in sé compiuto.

18 Pascal 2004, 539, [*Pensées non classées*] n. 683.

te Dio",[19] nella pietà religiosa. Essa, però, per il cristiano, per questo cristiano che riprende i passi dell'uomo greco, eschileo prima, plutarcheo poi, ma che riconosce nel buio in cui brancola la propria miseria, e la chiama corruzione, e la chiama peccato, è soprattutto conquistata pietà per i propri compagni di dubbio, persino di miscredenza. È compassione, tenera o severa, secondo i casi in cui si cerca di suddividere il mondo, per la precarietà di quanto degli altri si riesce a scrutare dentro di sé, talora con spavento per l'ambigua vertigine del dubbio e dei suoi limiti invalicabili: "una pietà generata dalla tenerezza" a tratti può cedere il passo a "una pietà proveniente da disprezzo".[20] I *Pensieri* costituiscono per Carena il contrappunto naturale dell'etica antica e delle deviazioni contemporanee, alla ricerca di una pietà per sé e per gli altri dinnanzi all'impossibilità di rispondere al mistero, di capire il mistero e, spesso, di arrendersi proprio alla possibilità del mistero, della carità di dio che non possiamo ritrovare attivamente nel nostro spirito. Pascal, nel segno di Agostino, contempla con ostinazione il deserto della vita, non cessando di interrogarlo con il fuoco della ragione e della disperazione, con l'unica certezza del mistero.[21] Per Carena, non è, dunque, una questione di gusto personale, e nemmeno di fede, tantomeno d'ideologia cattolica: Pascal, sì è detto, non insegna nulla di ciò, non possiede certezze per chi legge tra le righe dei suoi frammenti, sennonché metafisica e realtà si specchiano nell'abominio del peccato immanente alla vita. Da questo riconoscimento sgorga la pietà, e dalla pietà la necessità dell'ammonimento, certo, ma non la felicità.

3. *Erasmo: un breviario per l'esistenza*

L'itinerario che abbiamo appena descritto, ossia quello di Carena all'interno della visione pascaliana della vita, conduce a un cambiamento di rotta nella scelta dei testi da tradurre. Se si ritorna alla sopracitata introduzione ai *Pensieri*, si nota che fino a quel momento Carena non ha tradotto testi aforistici, mentre ora gli si apre davanti una possibilità di espressione nuova: "'un ammasso di pensieri

19 Pascal 2004 533, [*Pensées non classées*] n. 682.

20 Pascal 2004, 503, [*Pensées non classées*] n. 664.

21 Cfr. Carena 1984, XXXI: "Su questa impalcatura egli si muove, come aggrappato ad una speranza che gli è balenata dal mistero, ad una promessa che sola può sostenerlo. Questo dice a sé, a Dio, ai suoi simili".

staccati per un'opera che meditava', le particelle di un monumento che voleva elevare al cristianesimo".[22] D'altronde, per Carena il percorso di Pascal trae le mosse da Agostino e da Montaigne: è un processo di rarefazione, di consunzione sia del disegno narrativo agostiniano, la cosiddetta 'impalcatura', in cui si inserisce la conversione, il salto gratuito di Agostino nella fede, sia dello scettico pellegrinare che conduce alla stesura delle centinaia di pagine degli *Essais*. Qualche pagina prima, nel menzionato *incipit* della *Storia di un testo*, Carena aveva parlato di Erasmo: nella veste di agostiniano, lo aveva incluso nel suo personale canone chiarificatore del suo agostinismo derivato dalla scelta a monte di Pascal.

Il Novecento è finito, il mondo che nel 1958 Carena descriveva, introducendo il magnanimo e saggio Plutarco, è cambiato profondamente, con molta probabilità è degenerato sempre più: quale classicità, quindi, quale umanesimo per il Duemila? L'introduzione dell'*Elogio della follia*, edito per *I millenni* nel 1997, mette in scena l'ambiguità di Erasmo, di questo filosofo che inclina a un visionario moralismo, che proclama la verità della fede cristiana lasciandola nell'incertezza, anzi, nella frantumazione del punto di vista: "Erasmo non elogia ma scarta la religione cristiana, quantomeno ne fa una compassionevole forma di irrealizzabile utopia".[23] Quest'ambiguità, con un colpo di coda, parla già di Pascal: "Così almeno l'hanno sentita quanti si sono poi ispirati o serviti dell'opera, l'hanno sfiorata o descritta, [...] persino in qualcosa Pascal. Tanto più così la sente chi la legge oggigiorno".[24] La follia della fede, auspicata da Erasmo dietro al velo dell'ironia, l'agostiniana "follia suprema, così difficile da ottenere e da praticare eppure prescritta da Dio in persona",[25] si rispecchia,

22 Carena 2004a, XXI.

23 Carena 1997, VIII: "Dall'alto di un podio Follia passa in rassegna tutti i vizi incarnati in varie categorie di persone e personaggi, lasciando fuori piuttosto i poveri che i ricchi, i deboli che i potenti, [...] consacrando quasi all'improvviso sé stessa con la sublime follia contenuta nel cristianesimo. Ma chi dice questo è una Menade o una Minerva per cui ci predica l'abbandono all'irrazionalità o la guida dello spirito illuminato? [...] Anche la metà desiderabile di un'adesione del mondo alla follia di Cristo risulterebbe in questo quadro un paradosso, ed Erasmo non elogia ma scarta la religione cristiana, quantomeno ne fa una compassionevole forma di irrealizzabile utopia. L'*Elogio della Follia* risulterebbe l'*Utopia* di Erasmo posta accanto all'eponima del suo amico Tommaso, cui l'*Elogio* è dedicato. Se non è questa l'ipotesi più accreditabile, certo è la più bella".

24 Carena 1997, XIX.

25 Carena 1997, XIII: "Ricorda comunque molto da presso, anche stilisticamente, il finale della parte drammatica delle *Confessioni* [...] con l'ascesi mistica e l'ebbrezza celeste".

specularmente, nella follia degli uomini disprezzati e compatiti, come sommo e forzoso atto d'amore, da Pascal. Essi, accecati, non cercano dio ma si gettano nei piaceri, nel divertimento. Eppure, con la stessa follia, che rovescia in salvifica saggezza quanto è impensabile secondo ragione, si gettano anche nell'assurdità della fede: "Les choses du monde les plus déraisonnables deviennent les plus raisonnables à cause du dérèglement des hommes".[26]

Il sogno erasmiano di un risanamento dell'umanità nel segno del cristianesimo autentico, quello folle e generoso delle origini, è utopia disincantata, certo, ma si basa sulla possibilità di riportare le coscienze a comportamenti etici in senso umanistico-cristiano. Questo è per Carena di fondamentale importanza, poiché fa di Erasmo uno specchio in cui osservare il problema dell'etica antica, un istante prima del suo dissolvimento nell'interiorità moderna. L'umanesimo di Erasmo, raffinatissimo e nutrito di classici, è cristiano, ma fiducioso nelle possibilità dell'uomo, proprio quasi di "un grande bambino", secondo Carena, sulla scorta della definizione dell'abate Bremond. Questa fiducia dai toni fanciulleschi, in fondo positivi, anche se non estranea dall'ambiguità e dallo sconforto del disincanto, lo accomuna al contemporaneo Pico della Mirandola, autore del *De hominis dignitate*.[27] Non a caso Carena, nell'introduzione

---

26 Carena 1997, XIX, n. 43. Facendo un po' di chiarezza, diremo che Carena cita, nella sua traduzione, il capitolo 67 dell'*Elogio* a p. XII della sua introduzione: "Essi prodigano i loro averi, trascurano le offese, si lasciano raggirare, non distinguono fra amici e nemici, rifuggono dal piacere, si nutrono di fame, veglie, lacrime, stenti, ingiurie, hanno in uggia la vita, desiderano solo la morte: [...] E questo che altro è, se non pazzia?". Dunque, recupera quest'immagine alla fine del saggio introduttivo, chiudendo la sua lettura critica nel sigillo di Pascal, che invera l'idea erasmiana di follia. La difficile follia della fede è divenuta ignoranza della presenza di dio in noi e nel mondo. La sopra riportata citazione pascaliana, ricordata come *Pensiero* 320 secondo l'edizione Brunschvicg, è riportata nella n. 43 a p. XIX.

27 Carena 1997, XIX: "Sdegnato del tutto il Medioevo, a cui l'umanista non perdonava il linguaggio tecnico e incomprensibile: ma bisogna comprenderli, siano Erasmo o siano Pico, come faceva l'abate Bremond: 'talvolta erano dei grandi bambini, dei mandarini letterari'". Un paragone più esplicito tra i due si ritrova un paio di anni dopo nel saggio dedicato a un'operetta giovanile di Erasmo, in cui egli ravvisa una forte ispirazione umanistica a dispetto del titolo medievaleggiante, *Disprezzo del mondo*. Cfr. Carena 1999a, XVIII-XX: "La discussione vertente sull'anno esatto in cui Erasmo avrebbe composto quel trattatello [...] ha un senso che la travalica se si considera che nel 1496 usciva a Bologna l'orazione sulla *Dignità dell'uomo* composta dieci anni prima da Giovanni Pico della Mirandola". Pico, prosegue Carena, aveva creato il precedente per un dissolvimento, ancora ambiguo nel giovane, iro-

all'erasmiano *Disprezzo del mondo*, ama ricordare i Solitari di Port-Royal, in perfetta antitesi alla natura profonda di quest'operetta giovanile del filosofo di Rotterdam.[28] Essa, per Carena, a differenza di celebri, e canonici, erasmisti come Albert Hyma e Johann Huizinga,[29] non è certo un elogio della vita monastica e non nasce nemmeno da un'ardente spiritualità proveniente dalla morti-

---

nico Erasmo (ma una certa e divertita ambiguità indecifrabile è anche la cifra dell'Erasmo maturo), della tradizione medievale del disprezzo dell'uomo e del mondo in una tensione verso dio simile a un olocausto della vita stessa.

28 Carena 1999a, XXVII-XXIX: "Gli eredi di questa prospettiva saranno piuttosto i Solitari di Port-Royal che non Erasmo. [...] È nei Solitari che "mondo" torna a essere sinonimo del regno del male e della concupiscenza di fronte a cui non vi è altra soluzione che il disdegno, il ritiro e la fuga. Sant'Agostino torna a essere il maestro con la sua teoria del peccato originale, della città terrena come regno del demonio, del tempo come illusione passeggera, del male come un nulla e dell'uomo, di conseguenza, come un essere fragile e intrinsecamente corrotto. La solitudine della valle edenica di Port-Royal è ancora più significativa di quella monastica perché laica, senza voti e senza barriere. Grandi intellettuali, spesso ricchi, i Solitari rinunciano alla corte e al benessere materiale e li rovesciano totalmente. [...] Sono l'ultima vampata di un fuoco da cui Erasmo, nonostante l'apparenza e il titolo della sua operetta, è esente. Figlio ed espressione fra i massimi del Rinascimento, egli compone e vive poi sempre, sì, un ideale di rito, ma non per coltivare l'ascetismo e la pura devozione, anche un po' ingenua e rozza, del monachesimo, bensì soprattutto per coltivare la propria mente, anche la propria coscienza, e per dirigere le altrui". Più avanti, smascherando il testo di Erasmo cioè liberandolo dalla commissione di esso, vissuta da Erasmo fin dal principio con ironia, da parte dell'amico Teodorico di Haarlem, il quale gli aveva chiesto qualcosa per indurre il nipote alla vita monastica, Carena cerca di definire l'idea di cristianesimo umanistico di Erasmo, Carena 1999a, XXXIII- XXXIX: "Erasmo non osa o non vuole attingere alla religione per sostenere la vita religiosa; non sa dannare del tutto il mondo contro cui dovrebbe lottare a fondo [...]. Erasmo si divertì a servirlo [*Teodorico*] a suo modo, parlando anche di sé e del suo ideale e prassi di vita monastica – ossia di vita ideale per stare in pace fra i libri e gli amici – [...] Francescani e Domenicani, Agostiniani e Cistercensi, grassi, avidi, luridi, pigri, tronfi cadano sotto i colpi di Follia e il monito del Cristo: 'Io promisi chiaramente, senza velo di parabole, l'eredità di mio Padre non alle cocolle, alle orazioncine, ai digiuni, ma alla fede e alle opere di carità'".

29 Carena 1999b, XLIX-L, n. 31: "Per Hyma, [...] è un'opera seria, [...] scritta quando, nei primi mesi a Steyn, il giovane Erasmo si aspettava molto dal monachesimo. Anche Huizinga [*è dello stesso parere*]. Ma anche seria, l'opera è un (puro) *divertissement.* L'ironia letteraria è al vertice". In realtà, Carena sa trarre una visione del mondo ben più profonda dall'ironia letteraria di Erasmo, che pure esalta contro una lettura letterale del testo.

ficazione di sé, dalla conoscenza viscerale della miseria umana.[30] Erasmo, chiosa Carena ampliando lo sguardo all'intera esperienza erasmiana di intellettuale e di cristiano, "non sa dannare del tutto il mondo contro cui dovrebbe lottare a fondo".[31] Ne consegue che Erasmo non rinuncia mai, nonostante spesso ci lasci straniati dalla sua mirabolante ironia, a guidare gli uomini, a confidare, cioè, nella possibilità di coltivare la propria mente così da poter offrire sostegno e consiglio alle coscienze. Si unisce, così, nell'ideale di Erasmo, il messaggio evangelico della carità di Cristo alla più terrena etica classica, maestra di moderazione nell'accettazione della vita e dei suoi fardelli. La migliore etica dell'antichità per costruirsi un proprio orto che non escluda la vita insieme agli altri è rappresentata per Erasmo dal prudente e sensato Plutarco di Cheronea.[32] Non poteva Erasmo non leggere in Plutarco la *summa* dell'antichità, tanto da volerlo imitare con gli *Adagiorum collectanea* (i *Modi di dire*, tradotti da Carena per Einaudi nel 2013), la prima raccolta erasmiana di sentenze morali, capaci di offrire un breviario essenziale per fare fronte a tutti i vari aspetti dell'esistenza.

Il nome di Plutarco chiude, nell'introduzione di Carena all'*Elogio della follia*, l'elenco degli autori antichi cui si è ispirato Erasmo.[33] Significativamente, al

30 Per tale ragione, Carena ricorda ancora per antitesi gli stessi *Pensieri* come: "Livre sublime où l'esprit des cloîtres réapparait après un intervalle de plusieurs siècles". La suggestiva citazione di Barrès è riportata da una mano femminile, ricorda Carena, sulla copia dei *Pensieri* custodita nella Biblioteca di Port-Royal a Parigi, cfr. Carena 1999a, XXVII-XXVIII. Ovviamente, Pascal conduce tale visione del mondo fuori dalle porte del convento di rue Saint-Jacques a Parigi e fuori da ogni tradizione medievale.

31 Carena 1999a, XXXIII.

32 Carena 1999a, XXXIX: "Forse un tempo, e in convento, Erasmo non pensava che [...] il Nuovo Testamento [...] meritasse più attenzione di Plutarco". In questa conclusione, Carena afferma, rovesciando ironicamente le letture di Hyma e Huizinga, che il giovane Erasmo tanto era preso dall'odio e dal disprezzo per quello che la vita monastica rappresentava del mondo, ossia il tradimento del Cristo e dei suoi insegnamenti, che forse solo in quel momento avrebbe potuto rinunciare per qualche tempo agli amati valori evangelici, a sposarli con l'equilibrio esistenziale di Plutarco, della cultura classica da lui personificata.

33 Carena 1997, XVIII-XIX: "Nelle sue poche pagine, espliciti o fra le pieghe di un testo beffardo, inesauribile, si stratificano ed echeggiano quasi tutti gli autori cari al suo autore, Cicerone, Orazio, Ovidio, Persio, Plauto, Seneca, ed Aristotele, Demostene, Euripide, Galeno, Luciano, Platone, Plutarco; [...] si costituisce una rete di collegamenti tra l'antichità, la patristica e le altre opere dello stesso Erasmo, primi fra tutti gli *Adagia* presenti e futuri".

nome di Plutarco fa, da simmetrico contrappunto quello di Pascal.[34] A poche righe di distanza, dunque, Plutarco e Pascal si ritrovano nella corrispondenza che esiste tra modello e fortuna di un autore, Erasmo, il quale sembra dissolversi tra questi due poli, scivolando dalla certezza di Plutarco, sua fonte e maestro, al dubbio e al sospetto della lettura successiva che Pascal avrebbe fatto della sua opera. Nella nostra riflessione rimangono allora, per verificare questo processo di reinvenzione del classico nel moderno, su suggerimento dello stesso Carena lettore dell'*Elogio*, proprio i proverbi e le sentenze dei *Modi di dire*, tratti dall'oralità popolare ma anche da tutta la classicità e dal suo supremo moralista: "Erasmo attinge poi più volte e cita gli *Apoftegmi* dei vari popoli che figurano tra i *Moralia* di Plutarco, sotto il cui nome ci è stata trasmessa anche una breve raccolta di proverbi 'alessandrini', certamente apocrifa".[35]

D'altronde ricordiamo, facendo un salto in avanti rispetto ai *Modi di dire*, che lo stesso Carena insisterà, nella sua penultima *Nuova Universale*, i *Paralleli* del 2022, che si pongono come intermezzo erasmiano tra le due ultime antologie dei *Moralia*, sulla predilezione di Erasmo per gli opuscoli morali di Plutarco rispetto alle *Vite*. Nel compilare questo volumetto di *parabolae*,[36] Erasmo cerca di sottrarre l'insegnamento morale dell'antichità "con poche piacevoli e studiate parole"[37] alla noia, alla distrazione prodotte da una troppo lunga e continuativa lettura, non più sostenibile per i tempi della frammentata concentrazione contemporanea. "Il sapere e la bellezza"[38] di quei monumenti che sono gli scrit-

34 Ibid.: "Il *Moriae encomium* sarebbe ben poca cosa senza il suo latino, senza il ricorso a volte si direbbe anche autoironico agli immensi depositi della cultura, senza insomma il fermento umanistico che fa sparire o almeno obliare, anche all'autore, in una girandola scoppiettante intenti e valori morali. Così almeno l'hanno sentita quanti si sono poi ispirati o serviti dell'opera, l'hanno sfiorata o descritta, siano Folengo o Rabelais, Montaigne o Cervantes, Shakespeare o poi Diderot e Voltaire, persino qualcosa in Pascal. Tanto più così la sente chi la legge oggigiorno".

35 Carena 2013, XXI.

36 Cfr. Carena 2022, VII-VIII: "Il vocabolo tratto dal greco [...] designa l'accostamento e l'allineamento di due termini, un enunciato e la sua spiegazione come metafora perlopiù etica e psicologica. [...] Così questo volumetto di poco più di 1300 accostamenti, si affianca umilmente all'immensa massa dei più che 4000 *Adagia* a cui Erasmo attende da un quindicennio, e risponde al suo gusto per il laconismo e per le arguzie e le grazie stilistiche, per la letteratura al servizio dell'etica".

37 Carena 2022, VIII.

38 Carena 2022, VII.

tori classici risultano spesso di difficile fruizione per il lettore comune, a causa della loro mole e dalla loro struttura. Con la scelta stessa di pensare un'edizione dei *Paralleli*, Carena aderisce al tentativo erasmiano di affidare a un "esile involucro"[39] il succo di una letteratura che si ponga "al servizio dell'etica".[40] Lo studioso traccia, con una chiarezza forse prima non così esplicita, il rapporto tra Erasmo e Plutarco, spiegando tra le righe la sua stessa svolta in favore della letteratura aforistica. Carena riassume così i motivi dell'apprezzamento di Erasmo per Plutarco, in cui egli stesso si rispecchia: "eloquente, profondo, serio, guida della vita; sentito affine per molti aspetti o modello a sé stesso, pacato com'è e ragionevole anche nella scrittura, affabile e tollerante verso la natura umana".[41] Non stupisce, quindi, che le preferenze di Erasmo e del modello di intellettuale che egli rappresenta andassero ai *Moralia*, specialmente nelle loro forme brevi aforistiche, aneddotiche e precettistiche, a discapito del "grande corpo storico delle *Vite parallele*".[42]

4. *Le massime mondane dell'anti-Pascal*

"Eppure, consapevoli o no, usurati o meno, il nostro dire e il nostro scrivere formicolano di modi di dire, di proverbi e di immagini. [...] Delineano persino un nostro ritratto – che è ciò che temeva La Rochefoucauld".[43] La morale mondana qui ripercorsa da Carena è sintomatica dell'ambiguità di Erasmo. Di là dall'inseparabile ironia, essa coincide con il suo sincretismo umanistico tra mondo classico e spiritualità cristiana, realizzato sia per offrire nuova linfa a quest'ultima, per unire il calore della fede ai valori antichi, sia per garantire una felicità terrena, minore, fatta anche di proverbi popolari, alla portata di tutti.

---

39 Carena 2022, VIII.

40 Ibid.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Carena 2013, VII: "Delineano persino un nostro ritratto – che è ciò che temeva La Rochefoucauld: come le cinquantasette sentenze stoiche e scettiche fatte iscrivere da Montaigne sulle travi della biblioteca nel suo castello del Périgord e le molte di cui ha intessuto i propri *Saggi*; o le cascate di proverbi popolari e rusticani che Sancho Panza riversa nelle orecchie del cavaliere suo padrone fino a farlo infuriare, e di cui Rabelais costella insistentemente le sue pagine: e dello stesso François VI de La Rochefoucauld duca e pari di Francia".

Se non è più possibile conoscere il mondo, sotto l'egida straniante dello scettico Montaigne o della visionaria coppia Don Chisciotte/Sancho Panza, forse, a questo punto della storia umana all'ombra del peccato, è ancora concesso ritrovare sé stessi attraverso l'esercizio della parola breve e lapidaria. L'individuo rimane solo di fronte al proprio Io e l'unico mezzo che ha disposizione sono frammenti strappati al silenzio, all'assurdo della vita. Qui, nell'introduzione ai *Modi di dire*, Carena avanza subito il nome del Duca di La Rochefoucauld e lo lega, in modo decisivo, al concetto stesso di aforisma, leggendo e giustificando la raccolta di Erasmo con un clima culturale successivo, pienamente moderno, in cui si inserisce la frattura tra le parole e le cose: "È un'etica laica di 'obbligazioni morali' che si affianca, se non si oppone proprio ai precetti biblici (Bibbia e Vangeli sono scarsissimi in questa *Raccolta*); una morale mondana".[44] Per converso, viene però messo in gioco il rapporto tra parole e interiorità.

Quale differenza intercorre tra i proverbi di Sancho, figli del buon senso popolare, e le massime di quel vecchio cinico che è La Rochefoucauld? Perché Carena tace sui pensieri di Pascal rubati alla notte, al Nulla per dare una speranza, difficilissima da accettare ma necessaria, alla vita umana? Allo stesso modo di Plutarco, la sua presenza è taciuta, ma gli estremi da loro tracciati in campo morale sono ben chiari: un testo di questo genere è, infatti, leggibile come un nascondimento/svelamento di una partita fatta di sottintesi spiegabili alla luce di un ipertesto costituito tanto dalle traduzioni compiute quanto da quelle in preparazione. L'inafferrabilità, cioè la sfuggente argomentazione dello studioso, coincide quasi con una dichiarazione d'intenti, di stampo erasmiano nel metodo, del traduttore Carlo Carena. I proverbi di Sancho e la consequenziale confusione che creano, intensificando, facendosene a loro volta contagiare, la follia di Don Chisciotte, segnano la separazione tra realtà esteriore e verità interiore, che si riflette nelle parole dette e, soprattutto, ordinate nella scrittura. Le massime di La Rochefoucauld, invece, rappresentano il tentativo di rivolgere, con la consapevolezza della "gens d'esprit",[45] la parola verso l'interiorità, anche se in apparenza le sue sentenze sembrano il prodotto di un'astrazione generalizzante di comportamenti tipici dell'umanità. E così dovevano sembrare nelle intenzioni dell'autore, che

44 Carena 2013, X.

45 Carena 2013, VII: "'les Maximes sont le proverbes des gens d'esprit' (cosi Montesquieu a sua volta nelle sue *Pensées*, 898".

Carena, da parte sua, smaschera presentando i *Modi di dire* di Erasmo, quindi rendendo chiaro che cosa egli personalmente ricerchi nella scelta dell'aforisma: "Ciò che fa tanto disputare contro le massime che mostrano qual è il cuore degli uomini è che si teme così avvenga di noi".[46]

La presenza di La Rochefoucauld, così caratterizzante per introdurre e giustificare nel vero cuore della modernità (il periodo a cavallo tra Cinquecento e Seicento) l'informe e bulimica raccolta di Erasmo,[47] annuncia la prossima pubblicazione delle *Sentenze e massime morali* di due anni dopo. Soprattutto, essa attesta quel processo di lettura che Carena adotta nei confronti di quanto precede il periodo che a suo avviso rappresenta il culmine della modernità. In realtà, François VI de La Rochefoucauld è un personaggio minore all'interno dell'affresco della letteratura e del pensiero occidentale che Carena dipinge. Non è, per valore e qualità tanto dell'opera quanto dell'esperienza esistenziale e, quindi, morale trascesa nel lascito letterario, quello che Erasmo rappresenta rispetto a Plutarco, cioè l'erede naturale ma adeguato ai tempi mutati. In altri termini, La Rochefoucauld è indegno del contemporaneo Pascal, nato dopo, ma morto ben prima del Duca. Tuttavia, essi sono rapportabili tra loro, almeno per gli ambienti frequentati; anche nelle loro atmosfere salottiere e civettuole, "un'inclinazione agostiniana e giansenista li tingeva di psicologia e di pessimismo".[48] La Rochefoucauld sembra dunque, seguendo una nota e "atroce"[49] definizione di Diderot, la controfigura sbiadita, mondana di Pascal. Egli, pur partecipando allo stesso ambiente intellettuale del filosofo,[50] non ne possiede la vertiginosa profondità, ma è ridotto al rango di "courtisan janséniste, calomniateur de la nature humaine". A suo modo, Carena pone e risolve, in definitiva, il parallelismo con Pascal, e i suoi *Pensieri*, e Port-Royal. Polemizzando sottilmente con il massimo critico letterario dell'Ottocento, Sainte-Beuve,[51]

---

46 Ibid., n. 2, citato come La Rochefoucauld, *Massime inedite*, 17.

47 Carena 2013, XI: "Qualcuno gli disse addirittura che era un amore eccessivo; ed egli lo riconobbe".

48 Carena 2015, XXII.

49 Carena 2015, XXII-XXIII: "La definizione più atroce di La Rochefoucauld è perciò quella che ne dà Diderot: 'Le courtisan janséniste; calomniateur de la nature humaine'".

50 Carena 2015, XXII: "Attorno [...] vivevano Racine e La Fontaine, Boileau e Bossuet".

51 Carena 2015, XV-XVI: "Port-Royal lo circonda da tutti i lati – osserva Sainte-Beuve nella sua storia famosa (libro V, cap. X) – e in qualche modo ne è accerchiato, ma mai veramente raggiunto. Al pari di Molière, è fin troppo consumato in chiaroveggenza umana [...],

Carena ribadisce il suo punto di vista di traduttore e mediatore di quest'opera: pur rivolgendosi a un pubblico limitato, legato all'ambiente che frequenta, senza l'ambizione di universalismo di Pascal, tuttavia La Rochefoucauld apprende da Port-Royal "l'introspezione tenace, cavernosa, e la poca pietà per l'uomo e le sue miserie", che lo conduce a "ironica tolleranza per una specie in cui trova poco di buono".[52] Di Pascal egli conserva insomma la finezza psicologica e l'amarezza, ma non la tensione morale e spirituale.

Si deduce da una simile lettura che La Rochefoucauld rappresenta, per Carena, un Pascal parziale, limitato nella sensibilità e nella prospettiva: l'unico che i tempi, ormai incattiviti in uno sterile materialismo, possano sopportare. Carena ammira nelle sue massime lo sguardo crudele, spietato e supremamente disincantato con cui La Rochefoucauld osserva la natura umana. Dietro alla frivolezza dell'alta società in cui è vissuto tra civetterie e inganni di corte, si fa strada, con vertici di laconica ma sconvolgente amarezza, la constatazione certa della malvagità dell'uomo, o meglio della maggior parte degli uomini.[53] Si tratta di una malvagità che si nasconde sovente sotto la maschera dell'amicizia, dell'amore, dell'altruismo, della generosità, della mitezza, della compassione e che non compie alcun atto che esca fuori da esse, ma a contare, sul piano ontologico, sono le intenzioni segrete, scorte da questo giudice spietato. Il Duca teme, a sua volta, di svelarsi primo dei colpevoli, pur riparandosi dietro la generalizzazione della massima, giacché questa sua visione della vita accetta e riconosce ben pochi innocenti, forse nessuno. Tuttavia, si può obiettare al modo di Carena che La Rochefoucauld è impossibilitato, in realtà, a uscire da sé stesso: "La piccineria dell'intelletto produce l'ostinazione; e non crediamo facilmente a ciò che è al di là della nostra visuale".[54] Che cosa manca, quindi, a La Rochefoucauld per essere un vero Pascal, un moralista dalla forza e dalla modernità universali? La domanda deve essere capovolta, aggiustando meglio

è troppo profondamente filosofo per poter essere anche solo minimamente graffiato. Pare quasi di vederlo nella sua poltrona mentre sorride e irride".

52 Carena 2015, XVI.

53 Ibid.: "A volte ricorda Pascal e i suoi aforismi. Eccolo osservare (Massima 146) che si loda solo per essere lodati; che per quanto cerchiamo e offriamo pretesti alle nostre sofferenze, esse 'sono causate dall'interesse dalla vanità' (Massima 205, 233) [...] che anche la nostra compassione per gli altri è ributtante [...]. Ed è amarissimo (Massima 238): 'Fare del male alla maggior parte degli uomini non è pericoloso come fare loro troppo bene'".

54 La Rochefoucauld 2015, 141 [*Massime*] n. 265.

il suo fuoco: qual è l'utilità di tornare a leggere questo autore se il suo tempo e il suo mondo l'hanno seppellito, in gran parte, con loro?

Risulta evidente come questo cammino aforistico, antologico, moraleggiante di Carena tra Plutarco ed Erasmo sia spiegabile con l'idea di una letteratura al servizio dell'etica. Se le ombre di Pascal rimangono quello che in fondo sono sempre state per Carena, cioè il centro della sua formazione, della sua metafisica e, di conseguenza, della sua etica, che cosa vuole trarre Carena da La Rochefoucauld? Una volta stabilito che il disincanto del Duca non è estraneo all'inarrestabile corruzione dell'uomo e della creazione concettualizzata da Pascal, occorre pensare alla tranquillità dell'animo, al paradosso della felicità. Pascal e La Rochefoucauld concordano sulla vanità, sulla ferocia vacua del desiderio che sottende alla ricerca della felicità, sia pure virtuosa, in terra. Nessuno dei due è sicuro di essere ammesso a quella celeste, di meritarla o di poterla accettare come dono. Plutarco ed Erasmo ci spingono a vivere, ci sostengono, Pascal ci getta nel nero della disperazione, ma ci dischiude una verità altissima, quella della pietà, che si rivela essere qualche cosa di universale, ma per pochi. Non tutti possono districare le contraddizioni da cui nasce la storia di quella compassione che Carena chiama "pietà". Non si trattava, fino alla metà del XX secolo, solo delle meditazioni del profondissimo Rebora, ma anche di manifestazioni di un pietismo popolare e moraleggiante, di un orizzonte valoriale comunque per molto tempo condiviso, nonostante le differenze culturali estremamente evidenti. Nel quadro della stagione aperta dalla *Vita felice* di Plutarco e dai *Modi di dire*, le massime di La Rochefoucauld rivestono il ruolo di un contrappunto: ricordano che ogni equilibrio è retto dall'amor proprio, e parlano dei pericoli del desiderio di una felicità personale, non collettiva, non universale, non trascendente.

Il Duca di La Rochefoucauld scrive, infatti, come ricorda lo scritto di Jean d'Ormesson scelto come prefazione al volume einaudiano, che "né il sole né la morte si possono guardare fissamente".[55] Le grandi verità della metafisica, in negativo o in positivo, si possono solo sfiorare o celare dietro a un'ironia che ha ingannato persino Sainte-Beuve. Solo un grande mondano, che sa tingere la

55 La Rochefoucauld 2015, 23, [*Massime*] n. 26 Cfr. J. D'Ormesson, *Un grande signore cieco vede la vita in nero*, Carena 2015, IX: "Annuncia pure, non solo Schopenhauer, ma gli abissi di Freud e quell'inconscio dove ciò che avviene nascostamente non cessa mai di essere dissimulato sotto apparenze ingannevoli".

banalità del vivere del nero pessimismo che ha contagiato la natura dell'uomo, può parlare a un'epoca che non è capace di ascoltare le grandi verità spirituali. Nell'età trionfale della chiacchiera, delle illusioni materialistiche, della realtà virtuale i suoi pensieri possono essere scambiati, come già al suo tempo, per facezie. "Ah! Quale corruzione bisogna avere nella mente e nel cuore per essere capaci di immaginare tutto questo",[56] sentenzia una delle prime lettrici dell'opera, Madame de La Fayette. La grande scrittrice conclude, però, cercando di trovare uno spiraglio di sollievo, che i *Pensieri* di Pascal non le avrebbero certamente offerto: "Sono così atterrita che, se le facezie fossero cose serie, queste massime nuocerebbero agli affari più di tutti gli intingoli che l'altro giorno ha mangiato a casa nostra".[57] In quest'ottica, La Rochefoucauld può essere utile quanto Erasmo e Plutarco, poiché ha il pregio di indicare, con un sorriso crudele, ma anche ironicamente tollerante, quanto sia inutile struggersi in passioni vacue, che non sortiscono alcun effetto se non guastare l'animo, trasformando anche la potenzialità dell'amore in odio. Lo indica con leggerezza, con la consapevolezza e il timore di apparire umanissimo e, quindi, di venire ascoltato: è, forse, questa una forma cortigiana, civettuola, scaltra di pietà?

5. *Ritorno a Plutarco*

Non si può vivere di sola amarezza, né di pura ragione, ma si vive anche e soprattutto di comportamenti, di condotte di vita. Così, in continuità con il monumentale lavoro di ricostruzione biografica delle *Vite*, Plutarco, quasi a margine dell'immane fatica, raccoglie briciole di sapienza, di agile lettura e pungente saggezza. È l'esperienza del mondo che si fa distillato di sapienza *à la Montaigne*, senza il bisogno di un'impalcatura ingombrante. È forse questa la ragione per cui Carena non intraprende una traduzione sistematica dei *Moralia* plutarchei, che deve apparirgli ormai anacronistica. Egli preferisce assemblarne alcuni stralci nel volume *La vita felice* del 2014, che racchiude passi scelti di alcuni brevi trattati plutarchei e raccolte di precetti e massime.[58] Al libro farà da

56 Carena 2015, X.

57 Ibid.

58 Si tratta delle seguenti opere: *De fortuna*; *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*; *De tranquillitate animi*; *De tuenda sanitate praecepta*; *Coniugalia praecepta*; *Septem sapientium convivium*; una scelta di venticinque *Apophthegmata*.

controcanto la pubblicazione senecana di tre anni successiva, la quale sembra quasi un ammonimento sul modo sbagliato di cercare la felicità. Non è infatti il razionalismo, che vede solo i beni materiali, la chiave per giungere alla felicità; non è la metafisica greca, così disattenta alla vita, e neppure la medicina moderna, che a differenza di quella ippocratica, pure esplorata da Carena, non cerca alcun equilibrio tra l'indagine razionale e il rispetto per la religione.[59] Plutarco, come Montaigne, come Carena stesso, sa che all'azione, allo stare nel mondo e nella vita, per quanto terribili essi siano, non ci si può sottrarre – tanto più chiaramente risalta allora l'inganno della felicità in cui cadono persino coloro che vanno ad impiccarsi, secondo Pascal.

Plutarco non vende utopie. Il suo sguardo forse stanco, forse malinconico, ma certo indulgente verso la vita e le sue miserie, mitiga forse la disperazione pascaliana, mentre contempera senz'altro le esaltazioni materialistiche del paradiso in terra. Né disperato né civettuolo, né ottimista né pessimista, non compiutamente filosofo in senso metafisico, ma neppure scettico disincantato spettatore degli eventi, Plutarco è un grande ammiratore dell'umanità e incarna pertanto una linea moderata, benevola e ragionevole del pensiero e dell'etica antiche. Recalcitrante a qualsiasi lettura ideologica, ma a un tempo molto caro a certo cattolicesimo francese, Plutarco ha saputo porre sé stesso due passi indietro rispetto alla sua opera maggiore, con bonaria consapevolezza della propria evanescenza. Per questo solo Plutarco tra gli antichi può davvero essere maestro ai moderni, se pure attraverso il "circuito"[60] ermeneutico inaugurato da Amyot, che unisce autore antico e lettore moderno tramite l'opera del traduttore, altrove definito come la Repubblica delle lettere:[61] si tratta di un sistema chiuso, che si muove attraverso punti fermi ricorrenti.

Quale felicità, dunque, si può raggiungere attraverso le massime di Plutarco? Anzitutto, precisa Carena, la ricerca della felicità sorge nel momento in cui l'essere umano si distacca "da una dimensione puramente religiosa della sua esistenza",[62] quindi non nasce dalla pratica della filosofia e della contem-

59 Ippocrate 2020.

60 Carena 2014, XII.

61 Carena 2013, XXXIX: "La repubblica delle lettere insomma come una grande officina ove ciascuno dà una mano agli altri per l'entusiasmante lavoro comune; una catena di sant'Antonio a cui si attingeva e che si trasmetteva arricchita".

62 Carena 2014, VII.

plazione,[63] ma dalla consapevolezza della perdita. Plutarco, pur disponendo di una cultura cosmopolita, appropriata per un "mondo globalizzato" (il suo, ma anche il nostro),[64] rifugge le idealizzazioni di sé e del prossimo, "non trasporta nella stratosfera della metafisica o nel titanismo del combattimento", come anche Orazio si oppone alla dismisura degli appetiti e della violenza dell'epoca che gli toccò in sorte.[65] A differenza di Orazio, però, Plutarco esprime momenti di "pietà cristiana", come quando invita il lettore a immedesimarsi nelle sventure dei servitori dei potenti.[66] È questo ciò che lo rende diverso da Epitteto, da Marco Aurelio e da Seneca: Plutarco non è freddo, ma riconosce l'importanza dell'emozione, che "non va repressa, ma equilibrata con il ruolo della ragione" per condurre all'esercizio della virtù.[67] Amyot, traduttore anche dei *Moralia*, riconobbe in Plutarco "un povero pagano", ignaro della provvidenza e della salvezza, ma non estraneo al sentire cristiano secondo cui il mondo non è retto dal caso, che renderebbe indistinguibili il bene e il male. Se dunque Plutarco non dispone della rivelazione, tuttavia egli si staglia come un maestro di filosofia morale, compatibile con gli ideali cristiani.[68] Gli esiti della filantropia plutarchea furono esemplari anche per Erasmo, Montaigne e Ralph Waldo Emerson. In particolare gli ultimi due vengono additati da Carena, poiché seppero intravedere in Plutarco un osservatore attento alla concretezza della vita e della morale, un grande creatore di "miti adattabili alla società civile",[69] insomma una figura pervasa da una tenera, leggiadra umanità,[70] in cui tutta la persona umana e il suo benessere mentale e fisico sono preservati e posti al servizio del genere umano.[71]

I *Detti memorabili di re e generali, di spartani, di spartane* (2018) si muovono sotto il segno di Erasmo, che tra il 1530 e il 1531 si mise a estrapolare e

63 Carena 2014, VIII-IX.
64 Carena 2014, X.
65 Carena 2014, IX.
66 Carena 2014, X.
67 Carena 2014, XI.
68 Plutarco 2014, 6, 33.
69 Carena 2014, XII.
70 Tale è il giudizio di Emerson, pur sempre mediato da Montaigne, formulato nella splendida introduzione del 1878 alla ristampa traduzione inglese secentesca dei *Moralia*; cfr. Carena 2014, XIII-XIV.
71 Plutarco 2014, 65-66.

tradurre dai *Moralia* tre volumi di apoftegmi, quale conforto nella povertà morale seguita alla crisi delle utopie rinascimentali.[72] Erasmo esplicita l'utilità sociale delle raccolte, pur con l'ammonimento che esse vadano lette con cautela, trattandosi pur sempre delle parole di un pagano.[73] Il traduttore non si fa allora "nudo interprete" dell'opera antica,[74] perché non esita a lasciare trapelare la propria morale attraverso il testo tradotto, quale ammonimento contro la corruzione dei tempi presenti. Il motto di spirito, finanche la risata composta, può giovare alla correzione dei costumi e penetrare con forza di persuasione nell'anima dei lettori e degli ascoltatori, con una comunicazione a tratti ardua e impegnativa, in altri pungente e spassosa. In tempi di ciarla e fatuità come l'epoca dei consumi serve evocare la durezza di Sparta contro "l'esibizionismo e la chiacchiera degli Ateniesi",[75] ma solo nella dimensione lapidaria dell'ammonimento e non della forma politica. Per chiarire quest'ultimo nodo, Carena mette mano alla sua ultima traduzione, consegnata all'Einaudi poche settimane prima della morte, *L'arte della politica*, una raccolta di trattati e detti[76] centrati sull'arte del buon governo.[77] Se i principi e i governanti per primi sono corrotti, che cosa ci si può aspettare dai popoli che essi governano? La felicità non può essere ridotta all'individualismo, né può sussistere nella sfera collettiva senza un'assunzione di responsabilità nella gestione della cosa pubblica, a prescindere da quale sia la forma di governo vigente. Sono pagine intense contro l'ingiustizia, l'ambizione smodata, ma anche l'avventatezza e l'inesperienza che in

72 Tra queste Carena inseriva, nel saggio del '97, quella di Erasmo, affiorante in sottotraccia dall'*Elogio*, accanto a quella esplicita di Thomas More. Cfr. Carena 1997, VIII.

73 Carena 2018, XIV.

74 Carena 2018, XI-XII: "Vi intervenne dunque non nudo interprete, introducendo le sue opinioni, veicolando attraverso le parole di quei grandi antichi e dell'antico autore il proprio pensiero morale e la repulsione e condanna per l'immoralità pubblica e privata del suo tempo". Sul modo con cui Erasmo affronta la traduzione dei *Moralia* di Plutarco, cfr. Carena 2022, X: "tradusse sette *Operette morali* [...]. Quelle *Operette* tradotte riflettono la sensibilità stessa del traduttore i loro temi, ne marcano la traduzione e ispirano certe scelte e varianti raffinate rispetto all'originale".

75 Carena 2018, IX.

76 Si tratta delle seguenti opere: *Maxime cum principibus philosopho esse disserendum*; *Ad principem ineruditum*; *An seni respublica gerenda sit*; *Praecepta gerendae reipublicae*; *De unius in republica dominatione, populari statu, et paucorum imperio*; *Instituta Laconica*; *Regum et imperatorum apophthegmata*; *Apophthegmata Laconica*.

77 Carena 2024, XV.

politica possono provocare gravi sciagure. In queste pagine riecheggia sovente la voce di Amyot. Il cerchio si chiude: Plutarco viene letto esplicitamente attraverso gli occhi di un umanesimo ancor sempre traducibile e attualizzabile, non più nella forma della grandiosa narrazione, dell'imponente impalcatura, ma della guizzante e enigmatica sentenza, della raccolta di precetti il cui intento didascalico non deve fare più nulla per nascondersi.

6. *Conclusioni*

Quali sono, dunque, le verità minori su cui plasmare il mondo di domani, nello spazio che si può ritagliare un'attività intellettuale come quella del traduttore e dello studioso che non rimanga chiuso nella torre d'avorio dell'intellettualismo? In altri termini, che cosa rimane, se non uno strazio simile a una notte oscura anche nei tenui bagliori di luce, di questo vero e unico umanesimo se non si può avere, comunicare, tradurre, cioè portare a sé stessi e agli altri, la fede? E ancora, Plutarco può migliorare la nostra vita con gli altri, anche se, ormai si è capito, minimamente, superficialmente, anzi, illusoriamente: e Pascal, invece? Sembrerebbe che nella fase finale della riflessione di Carena su Pascal e il suo tormento abbia prevalso il buon senso di Plutarco, la sua morale trasfigurata nelle brevi e convincenti parole di Erasmo. L'ultimo Carena ha superato la sfiducia pascaliana nell'uomo e nella sua natura, così da affidarsi alla massima, o meglio, alla concezione che Erasmo attribuisce a essa? Che cosa rimane della corruzione inestirpabile e dilagante del peccato, se possiamo con qualche consiglio raggiungere un equilibrio? Carena ha, dunque, dissolto la metafisica moderna, cui era tanto legato fin dal principio?

In definitiva, l'opposizione, quasi pacificamente rappresentata nella figura di Erasmo e posta tra classicità e modernità, tra Plutarco e Pascal è ricorrente in Carena, come fosse il reale filo rosso della sua esperienza di traduttore e saggista, ma non è mai definibile in modo risolto, quindi in una chiara, netta antitesi. Entrambi sono modelli assoluti, l'uno di curiosità, eleganza e affabilità non scevra da rigore morale, così come Erasmo; l'altro di inquietudine, di tormento, di ricerca della verità al di là del materialismo. Proprio in Erasmo va cercata la chiave per rispondere a questa "irritante inafferrabilità"[78] celata die-

78 Carena 1997, X.

tro alla filologia di un genere. Attraverso Plutarco, Erasmo compie una sorta di trasfigurazione e di alchimia, che alla fine si scopre essere un tentativo di felicità serio, prudente, ma capace sempre di ridare credito, con affabilità e simpatetica filantropia, alla natura umana. Carena, forse più pessimista, compone un quadro in cui figurano quale necessario controcanto Agostino, Pascal, La Rochefoucauld, ma intende infine che un pubblico distratto, frettoloso ed educato alla ricerca del piacere individuale non è pronto per raccogliere direttamente l'invito ad addentrarsi nel deserto pascaliano dell'esistenza segnata dal peccato. Queste punte di amarezza appartengono in fondo a una dimensione privata, che non fornisce la via d'uscita alla frammentazione solipsistica del Duemila. Meglio allora guardare al mondo con misura e saggezza, ma senza freddo distacco, e immergere pietosamente in esso pillole della grandezza di altre epoche, di altri spiriti, per farle digerire a poco a poco a palati poco assuefatti a misurarsi con gli abissi dell'inquietudine cristiana.

Bibliografia

Carena, Carlo. 1956. "Introduzione." In Eschilo, *Le tragedie*, a cura di Carlo Carena, VII–X. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 1958. "Introduzione." In Plutarco, *Vite parallele*, a cura di Carlo Carena, vol. I, VII–XXI. Torino, Einaudi.

Carena, Carlo. 1984. "Introduzione." In Agostino, *Le confessioni*, a cura di Carlo Carena, VII–XXXI. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 1997. "Introduzione." In Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di Carlo Carena, VII–XIX. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 1999a. "Introduzione." In Erasmo da Rotterdam, *Il disprezzo del mondo*, a cura di Carlo Carena, XV–XXXIX. Milano: Silvio Berlusconi Editore.

Carena, Carlo. 1999b. "Note." In Erasmo da Rotterdam, *Il disprezzo del mondo*, a cura di Carlo Carena, XL–LV. Milano: Silvio Berlusconi Editore.

Carena, Carlo. 2004a. "Storia di un testo." In Blaise Pascal, *Pensieri*, a cura di Carlo Carena, XIII–XLVIII. Torino: Einaudi-Gallimard.

Carena, Carlo. 2004b. "Le 'Pensées', testo da tradurre." *Studi francesi* 143, n. 2: 321–328.

Carena, Carlo. 2008. "Le giaculatorie di Don Clemente." In *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, a cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella, 79 – 88. Novara: Interlinea.

Carena, Carlo. 2013. "Introduzione." In Erasmo da Rotterdam, *Modi di dire. Adagiorum collectanea*, a cura di C. Carena, VII–XXX. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2014. "Introduzione." In Plutarco, *La vita felice*, a cura di Carlo Carena, VII–XIV. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2015. "Introduzione." In François De La Rochefoucauld, *Sentenze e massime morali*, a cura di Carlo Carena, XI–XXXIV. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2017. "Introduzione". In Seneca, La *vita felice*, a cura di Carlo Carena, trad. di Gavino Manca, VII-XX. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2018. “Introduzione.” In Plutarco, *Detti memorabili di re e generali, di spartani, di spartane*, a cura di Carlo Carena, VII–XVIII. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2022. “Introduzione.” In Erasmo da Rotterdam, *Paralleli ovvero similitudini*, VII–XV. Torino: Einaudi.

Carena, Carlo. 2024. “Introduzione.” In Plutarco, *L’arte della politica*, a cura di Carlo Carena, VII–XV. Torino: Einaudi.

Ippocrate. 2020. *L’arte della medicina*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi.

La Rochefoucauld, François De. 2015. *Sentenze e massime morali*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi.

Pascal, Blaise. 2004. *Pensieri*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi-Gallimard.

Plutarco. 2014. *La vita felice*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi.

Francesco Padovani (PhD 2017) si è formato alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha ottenuto prestigiose borse di ricerca internazionali, tra cui il finanziamento dell’Alexander von Humboldt-Stiftung. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano Plutarco di Cheronea, su cui ha pubblicato la monografia *Sulle tracce del dio. Teonimi ed etimologia in Plutarco* (Academia Verlag 2018), e la ricezione del mondo antico nella cultura moderna e contemporanea. Per Einaudi ha tradotto Giovanni Pico della Mirandola, *La dignità dell’uomo*, introduzione e note a cura di Raphael Ebgi (2021).

Jacopo Parodi si è laureato in Italianistica all’Università di Pisa nel 2023 con una tesi su Giulio Bollati; parallelamente, è stato allievo ordinario della Scuola Normale di Pisa. Attualmente svolge un dottorato di ricerca in Studi Italianistici presso l’Università di Pisa, con un progetto di ricerca su Daniele Del Giudice. Suoi contributi sono apparsi o sono in corso di stampa in prestigiose riviste internazionali (*Textual Cultures, Lettere italiane, Paragone Letteratura, Strumenti critici*).

statuS Quaestionis
language text culture

Vanessa Pietrantonio
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

All'ombra di Anna. La coscienza arcaica di Elsa Morante

Abstract

The essay, setting aside the clichés concerning the antinomy between 'realism' and 'unrealism' (the epicenter of the critical debate that takes place around Italian fiction in the years in which *Lies and Sorcery* is published), aims, instead, to interweave the two terms, interpreting them in the light of that 'realism of unreality' proposed by Bachelard as the privileged axis around which both the dream world and the various forms through which imagination unfolds revolve. In the furrow of such a perspective – corroborated by a systematic reference to contemporary psychoanalysis, especially of French matrix – the analysis is characterized by a capillary scouring of the 'subsoil' of dreams, nightmares, and hallucinations that crowd Morante's text, aimed at extending the recurring modules of the 'family novel' toward a field of archetypal images that find in the circularity of an 'interminable' mourning – Freud would define it – their origin as well as their provisional end.

Ogni mago ha il suo cerimoniale,
lo scrivere è precisamente una specie di evocazione di fantasmi
Kafka

Rinchiusa, nella sua "camera di favole"[1] Elisa, sveglia, cammina in un sogno: fantasma lei stessa di tempi passati. Un persistente chiarore notturno illumina "l'informe scenario senza sfondi e senza tempo" (Morante 2014, 688) in cui è immerso il suo vissuto, dove sogno e memoria si confondono, e i ricordi d'in-

1 Così Elsa Morante, in una lettera a Giacomo Debenedetti, scritta il 18 febbraio 1957, definisce lo spazio in cui si colloca la narratrice-personaggio del romanzo. Cfr. D. Morante e Zagra 2012, 191.

fanzia possono così, in virtù di tale alchimia, magicamente trasformarsi in spietati giochi di realtà. In questa incessante transizione è possibile riconoscere la credenziale artistica di *Menzogna e sortilegio*, prefigurata, alcuni anni prima, dalla stessa Morante, quando in una pagina del suo diario annotava: "Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimono nella mente con più forza di quelli della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei sentimenti" (Morante 2022, 54).[2] In tal modo, attraverso il formidabile schermo onirico, le ombre possono affiorare ed essere incorniciate e plasmate in uno spazio "timico", suggerisce Binswanger (2022, 125),[3] attorno a cui ogni personaggio dispiega "la tonalità affettiva dell'esserci"[4] costruendo la propria favola psichica, sempre in bilico fra la realtà e i suoi invisibili sfondi retrostanti. Una volta oltrepassata la linea di confine che divide queste due polarità profondamente insidiose, agli occhi felini di Elisa, intenti a vegliare sulla scrittura della nottambula, "si impone" come unica legge necessaria – direbbe Bachelard (1943, 15) – "il realismo dell'irrealtà".[5] La stessa regola a cui si era affidata Elsa Morante nel comporre il già citato diario del 38, dove ogni giornata sembra scandita su quella forma di patologia che è l'attività onirica quotidiana. Gli esercizi sonnambolici di Elsa – quasi una prova generale del romanzo a

2 Una conferma al fatto che la sfera emotiva dei protagonisti costituisce l'epicentro di *Menzogna e sortilegio*, la possiamo trovare in una lettera scritta da Elsa Morante il 6 agosto 1948 a Renata Debenedetti: "Il fatto è, cara Renata, che in questo libro io ho messo quello che possiedo di meglio, non solo di letterario, ma anche di sentimenti e di vita" (D. Morante e Zagra, 2012, 184).

3 "Lo spazio timico [...] – ricapitola Binswanger –rappresenta lo spazio all'interno del quale sosta l'esserci umano in quanto emotivamente situato; detto più semplicemente: nella misura in cui esso rappresenta ogni volta lo spazio della nostra disposizione timica o della nostra tonalità affettiva" (Ibid.: 140).

4 In questa circostanza Binswanger (2022, 129), per spiegare una delle declinazioni semantiche racchiuse all'interno della sua concezione teorica dello spazio timico, si serve di una citazione tratta da Heidegger.

5 È merito di Garboli aver accentuato il potenziale trasgressivo inerente allo stile di Elsa Morante, del tutto inattuale rispetto al contesto culturale italiano contemporaneo: "Mentre gli occhi di tutto il mondo si giravano verso il futuro e puntavano dritti sulla realtà, lo sguardo della Morante si distraeva dal presente, attirato e affascinato dalla profondità di uno scenario spettrale e lontano. In quello sguardo non c'erano né la realtà né il domani. C'era il bisogno selvaggio di voltarsi indietro e visitare un sepolcro, una 'magione di morti'" (Garboli 1973, 28).

venire – si configurano come un vero e proprio apprendistato, anticipando la futura 'cattedrale'[6] che inevitabilmente viene alla luce tramite un sogno:

> Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. Ieri sera discorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell'immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo. [...]
>
> Che il segreto dell'arte sia qui? Ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Ché forse tutto l'inventare è ricordare. (Morante 2022, 21-22)

Al pari di Kafka anche la Morante è un artista di sogni che crea dei doppi cartacei. Nel sottosuolo psichico che non smette di sondare è possibile ritrovare la scatola nera dell'opera, le cui infrazioni appartengono a un universo regolato da una memoria onirica che scava nelle anacronie del desiderio. L'epicentro del romanzo non è delimitato dai fatti nella loro nuda evidenza, ma piuttosto dalle esperienze immaginarie dei protagonisti che li deformano. Intorno a questo epicentro si può dire che ruota l'intera creazione artistica di Elsa Morante, come lei stessa ribadisce con toni perentori a Calvino in una lettera del 1952:

> Si può essere molto più falsi facendo del realismo che scrivendo una favola. I fatti per uno scrittore, secondo me, sono solo dei simboli per esprimere dei sentimenti, e insomma, per esprimere l'uomo, e la sua verità. Che questi fatti siano realistici o fantastici mi par che sia proprio lo stesso. (D. Morante e Zagra, 2012, 286)

Sono parole che, pronunciante a distanza di pochi anni, conferiscono a *Menzogna e sortilegio* il valore di un illuminante paradigma che contiene già i germi di una poetica in *nuce*. In una prospettiva del genere la declinazione passionale dei personaggi di *Menzogna e sortilegio*, simile a un'armatura magica, li sospinge verso quella che Foucault (1993, 12) avrebbe definito una "psicologia del fantastico", come se a scortarli fosse una coscienza arcaica che ancora crede nelle forme simboliche del pensiero mitico.[7] All'interno di questo universo, ogni

6 Sulla costruzione del romanzo-cattedrale si veda il saggio di Berardinelli 1993, 11-33.

7 Su questi temi rimane fondamentale *La filosofia delle forme simboliche* di Ernest Cassirer dove a un certo punto si legge: "Non vi può essere dubbio che determinati concetti mitici

cosa può acquisire "una grandezza psichica primitiva colma di senso"[8] rivelando la natura fantasmatica e ossessiva delle relazioni umane, quando – afferma sempre Binswanger (2022, 146) – a prendere il sopravvento è "un sentimento patologico del mondo". Allo stesso modo di un "insetto che gira intorno a una lampada accecante" (Morante 2014, 17), Elisa non riesce a sottrarsi ai richiami del passato se non a patto di assecondarli fino in fondo. Non potrebbe fare altrimenti. L'orizzonte della temporalità viene percepito da lei in tutta la sua costituzione paradossale, scandito – ci ricorda Deleuze (1989, 97) sulla scia di Bergson – dall'intersecarsi di un "presente che passa" e di un "passato che si conserva". Così Elisa decide di lasciarsi andare al suo "morbo fantastico", creando di volta in volta, attraverso la scrittura, una controfigura immaginaria dell'esistenza.[9] Strappate alle spire medusee del grembo materno, le maschere familiari le appaiono in una luce livida, osservate e pedinate da occhi "spalancati e sognanti" (Morante 2014, 23). Si tratta dello stesso sguardo bifocale di cui sono dotate le figure a lei più vicine, quando vengono contagiate progressivamente dalla medesima malattia ereditaria. Elisa, nell'oscurità delle notti insonni, si trasforma in una impeccabile tessitrice di storie notturne:

> Al declinare della notte, io cado spesso in un sonno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi. Molti di questi sogni si ripetono, con particolari quasi identici, per più notti; ma allorché simile monotonia si rompe, e mi visita un sogno nuovo e diverso, io provo una straordinaria commozione.
>
> Allora [...] io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all' impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (Ibid.: 28-29)

Anche Elisa resta folgorata, come lo era stato il narratore-protagonista della *Recherche*, dalla "formidabile gara con il Tempo" che il sogno riesce a realizzare,

---

fondamentali nella loro particolare struttura diventino comprensibili e chiari solo se si considera che per il pensiero mitico e per l'esperienza mitica vi è fra il mondo del sogno e della 'realtà' oggettiva un continuo passaggio" (Cassirer 1994, 54).

8 Binswanger 2022, 113.

9 Nel sogno "l'immagine" – scrive Pontalis – "ha perso ogni familiarità con la riproduzione, con la copia; essa ha rotto con la rassomiglianza, essa mette in contatto elementi, dettagli, prelevati dalle figure tra loro più lontane. Quanto al visivo, essa si scioglie dai suoi legami col mondo visibile; esso mostra ciò che sfugge alla vista: fantasmi, spiriti, paesaggi ignoti. È più vicino alla controfigura che alla 'figura'" (cfr. Pontalis 1992, 29).

tanto da costituire, ai suoi occhi, uno straordinario dispositivo che le consente di mostrare – sono parole di Proust (1978, 247) – "il carattere puramente mentale della realtà". Entrambi sembrano convinti che nella galassia onirica sia possibile abolire ogni distanza temporale e rivivere in una sola notte periodi remoti dell'esistenza, alla velocità di un lampo. Nel corso del suo breve ed ellittico diario del 1938 Morante (2022, 12) ne è pienamente consapevole, tanto da includere un'annotazione del genere: "A un tratto, in un lampo, ho rivisto il luogo e il pensiero del sogno. [...] Si può dunque fare una *Recherche* anche nel territorio del sogno. Reminiscenze improvvise ci riaprono paesaggi ed eventi sognati e poi scomparsi dalla memoria".

L'intensità causata dalla immediata vicinanza degli eventi trascorsi provoca una "scossa emotiva" (Proust 1978, 248), tale da rivedere in sogno, con una rapidità prodigiosa, le immagini ormai sbiadite di un passato che riappare improvvisamente trasformando il vissuto in un evento sconosciuto. Un accadimento sempre nuovo, che non ha nulla del già noto, dell'esperienza già condivisa.[10] Ma "sognare", scrive Pontalis (1988, 24), significa soprattutto "tentare di mantenere l'impossibile unione con la madre, preservare una totalità indivisa, muoversi in uno spazio prima del tempo". Tanto più se, come nel caso di Elisa, si tratta di disseppellire una madre morta che le impedisce di riconoscersi davanti allo specchio, costringendola a replicare la sua immagine medusea.[11] È l'i-

10 Sulla presenza stratifica del sogno e la sua irrinunciabile disseminazione nell'universo narrativo della Morante si vedano i lavori di Porciani 2006; 2019; 2023; 2024.

11 Lo specchio, proprio in virtù del suo legame intrinseco con la figura materna, esercita nell'universo narrativo di Morante una sorta di magia negativa. Molti anni più tardi, in uno dei suoi ininterrotti monologhi, Manuele, protagonista di *Aracoeli*, svelerà l'origine di questa minacciosa, quanto enigmatica, associazione: "Secondo certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo, che inghiottono per non consumarle mai, le luci del passato e forse anche del futuro". In questo sortilegio del tempo la fantasia può apparire una proiezione della memoria dove i ricordi, simili a larve barcollanti, creano un palinsesto composto da visioni contrastanti che illuminano, di volta in volta, sotto una luce diversa l'archetipo junghiano della Grande Madre, miracolosamente 'viva e presente' sulla specchiera. Se così stanno le cose, la 'resurrezione carnale dei morti' assume i tratti di una liturgia ossessiva del tempo: "Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello" – pensa Manuele – "è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io mi incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero". Sono parole che Elisa avrebbe certamente sottoscritto, tra le righe nascoste di una scrittura che è sempre

gnoto materno a ossessionare l'immaginazione infantile della protagonista che rincorre l'oggetto perduto trasfigurandolo in un fantasma inaccessibile, investito di una pulsione demoniaca e mortale. All'ombra di Anna, ovvero della Gorgone, nasce dunque la storia di Elisa che, identificandosi con lei,[12] guardandola negli occhi, proietta la potenza del suo sguardo su tutti gli altri protagonisti del romanzo che ne rimangono soggiogati. Possedute e accecate, le maschere del ricordo vengono così imprigionate nel vortice di una allucinazione primitiva che riproduce – afferma Vernant – "una inquietante estraneità".[13]

Del resto, come si è già tentato di dimostrare prelevando alcuni reperti archeologici dal Diario del 38, il legame fra sogno e imago materna risulta inscritto nella preistoria di *Menzogna e sortilegio*. In quel labirinto onirico edificato precedentemente da Elsa Morante (2022, 26) la madre si eclissa nel doppio negativo della propria immagine. Il procedimento allucinatorio finisce col delineare "un viso d'ombra" che sfigura il nitido riconoscimento del suo volto nella percezione di un gelido "pallore". Tutt'altro che evanescente, poiché esso diventa l'indispensabile medium evocativo di un'assenza richiamata in vita con i propri tratti inconfondibili, accentuati dall'interminabile lavoro del lutto che, mentre sembra confermare l'assenza di un oggetto, ne riproduce, viceversa, la vivida presenza fantasmatica, il suo straordinario vigore. Inseguendo questa strada, appropriandosi della lingua materna del sogno,[14] Elisa, dieci anni dopo,

---

il risultato di un inatteso *après coup* (Morante 2015, 12-13). Riguardo allo specchio, le metamorfosi e le moltiplicazioni fantasmatiche da esso prodotte lungo un arco diacronico che va dall'antichità fino ad alcune esperienze del Novecento, rimane un irrinunciabile punto di riferimento Baltrušaitis 1981, al quale va ora affiancato l'analitico, e per molti versi prezioso, lavoro di Tagliapietra 2023.

12 Nella seconda parte del romanzo è la stessa narratrice a rivelare il suo rapporto osmotico con Anna, confessando: "Per la devozione carnale che mi legava a mia madre, io ero come sempre toccata dal suo contagio" (Morante 2014, 484).

13 "Si potrebbe dire che la maschera mostruosa di Medusa traduce l'estrema alterità, l'orrore terrificante di quello che è assolutamente altro, l'indicibile, l'impensabile, il puro caos: per l'uomo – aggiunge Vernant – lo scontro con la morte, quella morte che l'occhio di Medusa impone a tutti coloro che incrociano il suo sguardo, trasformando ogni essere che vive, si muove e vede la luce del sole in una pietra immobile, gelida, cieca, ottenebrata" (Vernant 1987, 6).

14 Non è un caso se alcuni anni dopo Saba ammonirà Elsa Morante a non sviare dal solco materno invitandola a cercarsi sempre "dalla parte della madre" (cfr. lettera di Umberto Saba, 30 giugno 1953, in D. Morante e Zagra 2012, 127). A confermare indirettamente le parole di Saba è la stessa Elisa quando, nel rivivere le sue fantasie letterarie, ricorda: "Queste

riuscirà a ritrovare la "facoltà fabulatrice"[15] che le consentirà di immaginare e di dominare la morte, ingannandola. Proprio attraverso la finzione può ricostruire il miraggio di possedere la 'cosa'[16] perduta, o quanto meno di riprodurne la tensione pulsionale spingendola fino agli stati maniacali e deliranti. Ma Elisa non inventa nulla, non simula l'esistenza di ciò che non c'è, che non è mai esistito, finge, appunto, si limita solo a 'fingere', tenendo presente – come ha sottolineato Auerbach (1966, 174) – che, nella sua accezione etimologica, fingere equivale a formare, plasmare, foggiare. E non esiste attività formativa più immediata che dare corpo alla cerchia di figure assenti mai fugate o dimenticate.

Arrivati a questo punto, possiamo ipotizzare che ogni segmento del romanzo sia diretto verso una duplicazione mimetica della madre assente attorno a cui i protagonisti, rinchiusi ciascuno nel proprio castello di Atlante,[17] proiettano il loro desiderio, vanificandolo in una sterile ricerca.

Di questo tempio dove convergono le traiettorie di molteplici destini incrociati, in una sequenza quasi interminabile dei rituali individuali e collettivi del lutto, Anna corrisponde senza dubbio alla vestale privilegiata. Come tale, è chia-

---

invenzioni imitate dai libri di fiabe e di sante leggende ch'erano le mie letture di allora, si distinguevano per avere a protagoniste sempre una madre e una figlia" (Morante 2014, 501).

15 Si tratta di "una facoltà ben definita della mente" – scrive Bergson – ovvero "quella di creare dei personaggi di cui noi raccontiamo a noi stessi la storia". Tale funzione trova la sua massima espressione nell'infanzia, o negli stadi arcaici, quando tali creazioni immaginarie finiscono per avere una ricaduta immediata nella vita quotidiana (cfr. Bergson 1963, 1142). Nel primo capitolo del romanzo per ammissione della stessa narratrice si legge: "Nelle cronache della mia parentela fanno a volte la loro comparsa tali personaggi romanzeschi, mai esistiti altrove che nella nostra invenzione, e che pure ci accompagnano da una età all'altra" (Morante 2014, 42). Non si tratta tuttavia di edificare solo una mitologia familiare, ma piuttosto, come già Morante aveva dimostrato in *Il gioco segreto*, "di cominciare una doppia vita" dal momento che, prosegue nel racconto, "così viva era la forza della finzione che ciascuno dimenticava la propria persona reale, e la commedia continuava a vivere nell'inventarla" (Morante 1988, 1469).

16 In questo caso ci riferiamo prioritariamente a Lacan, per il quale 'la cosa' (*das Ding*) costituisce uno dei lemmi decisivi della sua intera riflessione e pratica analitica, intendendola come quell'oggetto perduto, quel punto cieco che genera incessantemente il desiderio e, contemporaneamente, l'angoscia che ne deriva per la sua indeterminata irraggiungibilità (cfr. soprattutto Lacan 1994, 53-88).

17 Vale la pena di ricordare che nella quarta di copertina di *Menzogna e Sortilegio*, apparsa nell'edizione del 1975, L'*Orlando furioso* viene esplicitamente indicato come uno tra i modelli più significativi a cui Elsa Morante si è ispirata durante la stesura del romanzo.

mata a esasperare quella tonalità melanconica di cui stiamo inseguendo le tracce a partire dalla scena originaria del romanzo, che non a caso si apre sul compianto di un sembiante materno, attribuendo al sogno i caratteri figurali di un sepolcro.[18]

> Ed ecco il sogno che ebbi: nel luogo della mia infanzia era caduta la neve, avanti la mia casa paterna era distesa una sorta di pianura stepposa ricoperta di neve, e su questa pianura noi tutti imbandivamo la tavola per la cena. Pure mia nonna veniva a sedersi con noi, e io stupita le dicevo: Ma, nonna, non avete freddo? Vi gelerete – Al che lei, con un piccolo sorriso furbesco, rispondeva: Macché! Senti come sono calda! – e scopriva il suo bianco braccino perché io glielo toccassi. Credendo di trovarlo ghiacciato, io lo stringevo, e, in realtà, stupita, lo sentivo caldo, di un calore vivace quasi ardente. E ora, con le memorie appunto di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei. (Morante 2014, 45)

Attraverso il lavoro onirico il corpo cadaverico di Cesira si rianima in un'allucinazione sensoriale. Grazie a questa nuova "materialità psichica" (Fédida 2002, 116), la scomparsa può ritrovare la sua "particolare espressione" (Ibid.: 113), rovesciando il disgelo della morte nella sopravvivenza di un'immagine. Ne deriva, da parte della scrittura, un vero e proprio re-incantamento, effetto della pregnanza visiva che solo i fantasmi originari sono in grado di ripristinare.

All'interno di tale cornice archetipica si inserisce Anna, che subito appare come prigioniera di un "incantato specchio" (Morante 2014, 177), proiezione del suo desiderio ossessivo per Edoardo. Dietro a un simile dispositivo non è difficile riconoscere il processo di "cristallizzazione a soluzione immaginaria"[19] che, secondo Stendhal (1976, 15), costituisce il filtro della passione amorosa:

---

18 Fédida, sulla scia di Freud, mette in luce lo stretto rapporto che intercorre fra il lavoro onirico e il lutto affermando che "sognare, è, probabilmente l'unico modo di pensare ai nostri morti" in quanto "[è] forse unicamente il sogno a disporre della natura idonea a concedere ai morti la sepoltura che meritano e a proteggerli- sotto la maschera della memoria, dall'oblio cosciente dei ricordi". E conclude: "Solo il sogno illuminato dalla notte profonda può, infatti, costituire un vero sepolcro per la sepoltura dei morti. E la parola del ricordo non risale forse in superficie proprio grazie a questi sogni che portano con sé la sopravvivenza o, in altri termini, gli affetti e le tonalità di immagine che ci fanno vedere un gesto e un volto, o ci fanno udire una voce? L'interiorizzazione di questi affetti del sogno è senz'altro il processo che scatena la sepoltura del sogno" (cfr. Fédida 2002, 107-08).

19 "Quel che chiamo cristallizzazione" – precisa Stendhal (1976, 8) – "è l'operazione della mente che trae da tutto ciò che si presenta la scoperta di nuove perfezioni dell'oggetto amato. È un vero proprio atto di follia che non cessa mai in amore".

sempre radicata nell'illusione. Il processo è semplice, lineare: si idealizza a tal punto la persona amata da plasmarla, assecondando "un atto di follia". In maniera non dissimile dal pensiero magico, "in questa passione terribile, sempre una cosa immaginata" – si legge in *Dell'Amore* – "è una cosa esistente" (Stendhal 1976, 242).[20]

Se, come sostiene Barthes (1995, 85), assiduo lettore del testo di Stendhal, "la passione amorosa è un delirio", essa può diventare – ipotizza dal canto suo Elsa Morante (2014, 184) – il veicolo privilegiato della pulsione che si nasconde dietro un "desiderio barbarico":[21] puntualmente presente quando, nell'irrealtà notturna dell'idolatria erotica,[22] viene a inaugurarsi un teatro di "metamorfosi arcane".[23] Sono gli attimi in cui il delirio amoroso riappropriandosi di una ritualità atavica svela la sua natura sadica e ferina, in bilico fra crudeltà e innocenza. Il riaffiorare di una *Pathosformel*[24] dagli impulsi dionisiaci produce l'intreccio fra il reale e l'immaginario, dando luogo a un transito ininterrotto fra i due poli, di cui ognuno reca impresse le tracce dell'altro. Un simile procedimento immette i personaggi in uno scenario instabile,[25] dove la loro vita bor-

---

20 Non siamo lontano da quanto sosterrà Lacan molto più tardi, in tutt' altro contesto: "Se il desiderio arriva a una soddisfazione allucinatoria, vuol dire che c'è un altro registro. Il desiderio si soddisfa altrove che in una soddisfazione effettiva. È la fonte, l'introduzione del fantasma come tale. C'è un altro ordine, che non arriva ad alcuna oggettività, ma che definisce da se stesso le questioni poste dal registro dell'immaginario" (cfr. Lacan 2006, 244).

21 Massimo Fusillo ha messo in luce una vera e propria "poetica della barbarie" che attraversa tutta l'opera della Morante. Si tratta di una "percezione reale barbarica, cioè pura, fisica, animalesca, anteriore alla coscienza e alla morte, tutta al presente e senza il tarlo del futuro, immersa nella temporalità ciclica contadina. [...] Nei romanzi di Elsa Morante 'barbarie' con tutti i suoi derivati (barbarico etc.) è sempre una parola tematica intimamente connessa ad una serie di nuclei centrali della poetica morantiana: Infanzia – Sogno – Eros – Animalità – Corpo – Idiozia – Finzione" (Fusillo 1994, 100).

22 Vale la pena di sottolineare che, secondo Lacan, l'idolatria erotica non esclude il carattere assolutamente fantasmatico che, di volta in volta, caratterizza l'oggetto del desiderio.

23 Ibid.: 186.

24 Sulla *Pathosformel*, termine cruciale della costellazione semantica di Warburg, cfr. Warburg 1966, in particolare 4-58. Sulla 'sopravvivenza' e il ruolo decisivo svolto da tale concetto anche nella contemporaneità ha insistito a lungo Didi-Huberman 2006.

25 Scrive a questo proposito Bruna Cordati: "Studiando *Menzogna e sortilegio* mi colpì l'instabilità dei personaggi, la loro identità ambigua, la loro incapacità di rimanere radicati in una situazione tuttavia ben determinata da coordinate storico sociali; una loro tendenza a mutarsi, nel corso del racconto, in 'figure', annunci, o ripetizioni, di altri o di se stessi [...]

ghese, attraversata da faglie temporali e dislocamenti spaziali, sembra sempre più scricchiolare fino a sfaldarsi in una tettonica a zolle.[26] Non c'è da stupirsi, allora, se Anna assume improvvisamente gli aspetti di una "upupa notturna che va piangendo le sue rabbie nelle tenebre inascoltate" (Morante 2014, 177) oppure, si unisca telepaticamente in sogno a Edoardo:

> Edoardo da qualche tempo soffriva d' insonnia, e nelle notti, appena un poco alleggerite dal calore diurno, si spingeva talvolta fin sotto le finestre di Anna. Non più per cantarle serenate, ma per essere vicino al suo corpo dormiente, e per entrare in forma d'ombra, nei suoi sogni. Ella, infatti, non cessava di sognarlo, ritrovando in quelle tempestose figure larvali la propria inquietudine. Una volta, le pareva che egli la baciasse sulla guancia, ma d'un tratto con occhi arguti, trasformava il bacio in un morso; ed era in realtà la piccola bruciatura che le doleva. (Morante 2014, 188)

La cerimonia crudele della bruciatura, icona perversa dell'adorazione perpetua di Anna, trova un prolungamento nel sogno che trasfigura il bacio nel gesto feroce di un morso. Siamo in presenza di una scena cruciale che mette in luce la contaminazione fra il registro onirico e la dimensione arcaica, da cui si dipana "in un andante severo e arcano" (Morante 2014, 64) il corredo figurale della follia di Anna.

Dopo la separazione da Edoardo trascorrerà la vita matrimoniale con il consorte Francesco "sepolta in una mortuaria sonnolenza" (Ibid.: 503), sintomo di uno struggimento che trae origine dalla dilatazione del desiderio nell'esperienza di una possessione immaginaria.[27] Fin da subito, colpita da una "colleri-

---

sembrano continuamente volere sfuggire a questo involucro anagrafico, alludere a propri rapporti con un mondo animale, primitivo, barbarico, mitico, ma che sempre in ogni modo suggerisce caratteri di mostruosità e di improvvisa metamorfosi" (Cordati 1987, 77-78).

26 Emblematica di questa deflagrazione è "la mente di zia Concetta" che viene descritta come "una stanza devastata, donde ella raccoglieva i tragici oggetti familiari senz'ordine o coerenza alcuna" (Morante 2014, 565).

27 Silvano Petrosino in maniera incisiva ed efficace afferma che "[l]'idolatria perfetta non è infatti relativa a qualcosa che si possiede ma a qualcosa da cui il soggetto decide di farsi possedere. [...] Si assiste così ad una affermazione estrema e paradossale della logica di potere che spinge il soggetto ad un possesso che, per poter essere assoluto, decide di declinarsi secondo la forma dell'essere posseduto: il possedere del soggetto che non riesce mai ad essere assoluto e soprattutto sicuro in quanto possedente, si trova così come risarcito dal fatto di poterlo essere in quanto posseduto" (Petrosino 2015, 85-86).

ca malinconia" (Morante 2014, 440), Anna custodisce le impronte dell'amato all'interno di un corpo ormai devitalizzato, come se la freccia del tempo si fosse irrimediabilmente bloccata su un passato che non smette di accadere. Ad animarla è solo l'espressione intensa dei suoi occhi in cui si riverberano le ombre di un pensiero che non si riesce a scorgere. L'impenetrabile fissità dello sguardo rimanda all'immobile trasparenza del vuoto che rivela quanto Anna sia rimasta completamente sedotta dalla "ripetizione dell'assente" (Fédida 2002, 80). Anche Concetta, la madre di Edoardo, rischiarata dalla luce "penetrante e fredda" dei ricordi di Elisa, sembra duplicare il medesimo smarrimento passionale che, ancora una volta, traspare attraverso il riflesso delle pupille. Le luci inanimate che vi scintillano fanno "supporre che la signora compisse la sua passeggiata nel delirio". Una incursione lunga, labirintica:

> Ella non rispondeva nulla, come non avesse udito; e rimaneva immobile, con la sua mano di statua protesa e bianca, e gli occhi allucinati [...] A molti, credo, parve di non avere incontrato, quella mattina la vera Concetta Cerentano; ma un suo sosia, una larva propiziatrice: di cui la voce liturgica pronunciava delle preghiere e gli occhi fissavano tuttora la regione dove si evocano i fantasmi. (Morante 2014, 448)

Entrambe possedute dallo stesso simulacro, Anna e Concetta appartengono a quella genealogia "di donne barbare"[28] che durante gli accessi esibiscono furori malinconici e insieme sanguinari: apoteosi di una "passione disumana" che violenta i loro corpi deformandone i tratti e l'andatura (Morante 2014, 549).

Se all'epoca della stesura di *Menzogna e sortilegio* non fosse stata ancora molto lontana la traduzione dell'imponente lavoro di Bachofen sul matriarcato sembrerebbe proprio che le pagine dello studioso svizzero dedicate alle selvagge 'leggi del sangue' che improntano il periodo del matriarcato primordiale[29] abbiano costituito una tra le fonti mitico-antropologiche privilegiate da Elsa Morante nella stesura del romanzo.

Nei frangenti ferini delle due protagoniste, i loro sguardi immobili si ravvivano di una straordinaria voracità, come se un'"emorragia di sostanza" – per attingere a un'altra pregnante espressione di Fédida (2009, 80) – si sprigionasse dai loro corpi e, anziché svuotarli, ne moltiplicasse l'energia pulsionale ritor-

28 Morante 2014, 442. Non è un caso se agli occhi di Elisa "balenano qua e là somiglianze fra Anna e Concetta".

29 Bachofen 1988, 129-50.

nata al suo stadio caotico originario. Così, mentre Concetta nella sua esaltazione inconsapevole assume il profilo di una "cavalla inselvatichita" dal "cuore barbaro e pieno di odio" (Morante 2014, 553), Anna, con la morte negli occhi, simile a una baccante, esprime il proprio dolore "con accento isterico e selvaggio" (Ibid.: 539), tanto da apparire allo sguardo sognante di Elisa "un animale selvatico, o una fiera" (Ibid.).

Una sonorità bestiale scandisce il pensiero informe della morte conducendolo oltre i confini dell'umano, là dove il delirio melanconico acquista la tonalità di una follia passionale. In tal modo il corpo di Anna diventa il veicolo di una risacca memoriale.[30] La teatralizzazione isterica delle sue pose riporta alla luce la figura plastica dell'indemoniata. Grazie a questo montaggio iconico, le spoglie di Edoardo, sigillate nella pietra bianca[31] del cimitero, ritornano a muoversi nello scenario blasfemo di un'ulteriore allucinazione erotica.[32]

30 Raffaele Donnarumma ha rilevato una sorta di "istinto teatrale" che permea la fisicità dei personaggi di Elsa Morante, sempre inevitabilmente coinvolti in una patologia psichica. "La letteratura è anche malattia, delirio, sovraeccitazione nervosa: melanconia [...]. Si accampa con tutti i suoi diritti nella vita, che spazza e invade. Per questo prende forma di teatro: perché il teatro è letteratura che ha un corpo – il nostro –, che si muove negli spazi in cui ci muoviamo, che parla con la nostra voce. Il teatro è il momento in cui la confusione di vita e letteratura è più alta, in cui l'intreccio fra finzione e verità più indistricabile" (Donnarumma 1999, 122-23).

31 Il biancore riflette la luce gelida e immobile della morte che illumina i ricordi di Elisa adombrandoli in una melanconica asimbolia, barometro psichico di una intensificazione emotiva prodotta dall'allucinazione negativa del fantasma materno. Non è difficile riconoscere dietro a questa insistita tonalità cromatica, che permea tutto il romanzo, l'eco delle pagine di *Moby Dick* ad essa dedicate. Sul potenziale simbolico racchiuso nell'inquietante e sfuggente assenza di colore, mi sono soffermata a lungo in Pietrantonio 2023; cfr. anche Kristeva 2013.

32 Vale la pena di sottolineare la perfetta simmetria che intercorre fra i deliri di Anna e di Concetta, anche se forse, in quest'ultimo caso, lo spostamento psichico, arrivando a evocare il tabù dell'incesto, risulta provvisto di una carica pulsionale ancora più intensa e distruttiva. "Ma, tornati a casa dal cimitero, s'era udita a un tratto, fin dai sottosuoli e dalle camere della servitù, la voce di donna Concetta urlare per tutte le stanze del palazzo: 'Edoardo! Edoardo mio!' – Poi s'era veduta donna Concetta correre attraverso gli appartamenti chiamando il figlio per ogni dove, così che s'era raccolta gente nella piazza. Ella aveva in mano il Crocifisso d'avorio posto di solito innanzi all'inginocchiatoio nella sua camera; e vi premeva sopra la bocca ripetendo: 'Edoardo! Edoardo mio!' – come se baciasse il corpo di suo figlio. [...] Poi d'impeto balzava in piedi, con gli occhi iniettati, e riprendeva a correre a precipizio, urtando

Ella appariva tanto sfigurata che io ne ebbi paura, credendo di scorgere Satana alle sue spalle. [...] Ciò che la guidava, non era una speranza, ma un furore, simile a quello d'un naufrago che, affamato di cibo, morda la sabbia; appena entrata, già ella pareva ricacciata indietro dall'odio e dalla ripulsa che provocavano in lei le sepolture. [...] Ella pareva combattuta fra una negazione e una accettazione, l'una e l'altra presuntuose ed empie. L'una, infine, prevalse; e rifiutando di più di cercare la terra che seppelliva Edoardo, mia madre si allontanò dal cimitero come si fugge da una rovina. [...] A vedere mia madre, adesso si sarebbe detto davvero fosse posseduta dai demoni. Accovacciata in terra, le dita aggrappate alla sponda del letto, seguitava a scrollare il capo come se volesse schiantarselo e ripeteva: No-no-no! – coi denti serrati e schiumanti. Poi cessò di piangere e si irrigidì nelle membra come chi raccolga le forze per un'aspra lotta corpo a corpo; ma, vedendola, invece, trasognarsi e chiudere le palpebre io vinsi la paura e corsi in suo aiuto. (Morante 2014, 543, 545)

Nel "sangue malato" (Ibid.: 500) di Anna il desiderio e il lutto si confondono a tal punto che la morte, erotizzata e allo stesso tempo negata, trova nel delirio un mezzo "di restituzione, di reinvestimento di una realtà perduta".[33] A una lingua incerta, demoniaca o bestiale spetta il compito di materializzare questa regressione pulsionale. L'ordine dei significati non viene mutilato o reciso, come pure potrebbe sembrare, ma riceve un paradossale incremento dall'autonomia attribuita ai significanti, che si associano e sovrappongono fuori da qualsiasi regola prestabilita.[34]

Ecco, dunque, il compianto di Anna: il "vento barbaro" (Morante 2014, 557) che soffia sui ricordi di Elisa, popolandoli di immagini diaboliche[35] attra-

---

con la fronte i muri, e gli spigoli delle porte. Era inutile cercar di frenarla: nei suoi muscoli s'era sviluppata una tale violenza, che incuteva paura" (Morante 2014, 551-52).

33 Green 1980, 27.

34 Il significato originario di demoniaco, osserva Didi-Huberman coincide con l'informe, il "senza forma". La sua raffigurazione necessita di segni equivoci, immagini in movimento, corpi deformi e grotteschi. È su questo terreno che la convulsione prodotta dai fenomeni di possessione si intreccia con il sintomo isterico. Cfr. Didi-Huberman 1984, 152, 160, 168. Cfr. anche de Certeau 2011.

35 Si tratta di una vera e propria infezione demoniaca che Elisa intensifica e prolunga attraverso le sue percezioni oniriche. Subito dopo il rituale macabro di Anna, la sua mente viene invasa da un susseguirsi di immagini di supplizio: "io la vedevo crocifissa al suolo con chiodi aguzzi, la faccia rivolta contro la terra. Oppure dritta, con le braccia legate sulla schiena da una ruvida corda, i capelli sciolti, il volto ripiegato e morente; e sotto i bianchi piedini un serpe che snodandosi la avvinghiava e la mordeva al petto. O ancora vedevo in una folla di suoi simili, scapigliata, urlante, fuggire per una montagna dirupata: eternamente inseguita

verso cui è possibile ripristinare quella "scrittura dell'immaginario che ha cancellato la morte attraverso il sortilegio della menzogna" (Blanchot 1989, 17). Perciò il romanzo non può che intitolarsi *Menzogna e sortilegio*.

---

dalle capre demoniache, le quali, ghiotte di sale, usano succhiarlo dal sangue dei peccatori" (Morante 2014, 544-46). Il corpo dell'indemoniata non sfugge a Foucault, "è un corpo multiplo che si polverizza in una pluralità di potenze che si affrontano le une con le altre, in una pluralità di forze e sensazioni che l'assalgono e l'attraversano. Più che il grande duello tra il bene e il male, è questa molteplicità indefinita che caratterizzerà, in generale, il fenomeno della possessione" (Foucault 1999, 184).

Bibliography

Auerbach, Erich. 1966. "Figura." In Id., *Studi su Dante*, 174-220. Feltrinelli: Milano.

Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti.

Bachofen, Johann Jakob. 1988. *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di Giulio Schiavoni. Torino: Einaudi.

Baltrušaitis, Jurgis. 1981. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*. Milano: Adelphi.

Barthes, Roland. 1995 [1977]. *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi.

Berardinelli, Alfonso. 1993. "Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo." In AA.VV., *Per Elsa Morante*, 11-33. Milano: Linea d'ombra.

Bergson, Henri. 1963. *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1141-1144. In *Œuvres*. Paris: Puf.

Binswanger, Ludwig. 2022. *Il problema dello spazio in psicopatologia*, a cura di Aurelio Molaro, Prefazione di Eugenio Borgna. Macerata: Quodlibet.

Blanchot, Maurice. 1989. *Il passo al di là*. Genova: Marietti.

Cassirer, Ernest. 1994. *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, vol. 2. Firenze: La Nuova Italia.

Cordati, Bruna. 1987. "*Menzogna e sortilegio*. Lo spazio della metamorfosi." *Paragone letteratura* 38, no. 450: 77–87.

de Certeau, Michel. 2011. *La possessione di Loudun*. Bologna: Clueb.

Deleuze, Gilles. 1989. *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.

Didi-Huberman, Georges. 1984. "Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation." In Jean-Martin Charcot e Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de La Foi qui guérit*, 125-188. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.

Donnarumma, Raffaele. 1999. "*Menzogna e sortilegio*, oltre il bovarismo." *Allegoria* 11, no. 31: 121-35.

Fédida, Pierre. 2002. *Il buon uso della depressione*. Torino: Einaudi.

Fédida, Pierre. 2009. *Umano! Disumano*. Città di Castello: Borla.

Foucault, Michel. 1993 [1954]. *Introduzione a Sogno ed esistenza*. Milano: Raffaello Cortina.

Foucault, Michel. 1999. *Gli anormali*, a cura di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni. Milano: Feltrinelli.

Fusillo, Massimo. 1994. "'Credo nelle chiacchere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini." *Studi Novecenteschi* 21, no. 47/48: 97-129.

Garboli, Cesare. 1973. "*Menzogna e sortilegio* [1948]." In Id., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, 27-65. Milano: Adelphi.

Green, André. 1980. "Passions et destins des passions. Sur les rapports entre folie et psychose." *Nouvelle revue de psychanalyse* 21 (*La passion*): 5-42.

Kristeva, Julia. 2013. *Sole nero. Depressione e melanconia*. Roma: Donzelli.

Lacan, Jacques. 2006. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, a cura di Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi.

Lacan, Jacques. 1994. *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, a cura di Jacques-Alain Miller e Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi.

Morante, Daniele, e Zagra, Giuliana, a cura di. 2012. *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi.

Morante, Elsa. 1988. *Il gioco segreto, [1941]*, in *Opere*, vol. 1, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.

Morante, Elsa. 2014 [1948]. *Menzogna e sortilegio*, Introduzione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi.

Morante, Elsa. 2015 [1982]. *Aracoeli*. Torino: Einaudi.

Morante, Elsa. 2022. *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini. Torino: Einaudi.

Petrosino, Silvano. 2015. *Teoria di una tentazione. Dalla bibbia a Lacan*. Milano-Udine: Mimesis.

Pietrantonio, Vanessa. 2023. *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*. Milano: Bompiani.

Pontalis, Jean-Bertrand. 1992. *La Forza di attrazione*. Roma-Bari: Laterza.

Pontalis, Jean-Bertrand. 1998. *Tra il sogno e il dolore*. Città di Castello: Borla.

Porciani, Elena. 2006. *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Manelli: Iride Edizioni.

Porciani, Elena. 2019. *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante*. Roma: Sapienza Università Editrice.

Porciani, Elena. 2023. *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*. Macerata: Quodlibet.

Porciani, Elena. 2024. *Elsa Morante, la vita nella scrittura*. Roma: Carocci.

Proust, Marcel. 1978. *Il Tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 7. Torino: Einaudi.

Stendhal. 1976 [1822]. *Dell'amore*, Introduzione di Sergio Moravia. Milano: Garzanti.

Tagliapietra, Andrea. 2023. *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*. Roma: Donzelli.

Vernant, Jean-Pierre. 1987. *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*. Bologna: il Mulino.

Warburg, Aby. 1966. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing. Firenze: La Nuova Italia.

Vanessa Pietrantonio è professoressa associata di letterature comparate presso l'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato nella stessa materia alla City University of New York. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Archetipi del sottosuolo. Sogno*, *allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo* (Franco Angeli 2012); F. Arcangeli, *Corpo, azione*, *sentimento e fantasia. Lezioni 1967-1970* (a cura di V. Pietrantonio, Prefazione di V. Fortunati, il Mulino, 2015, 2 voll); *Maschere grottesche*. *L'informe e il deforme nella letteratura dell'Ottocento* (Donzelli 2018); *L'idea fissa*. *Una malattia dell'immaginario* (Bompiani 2023).

statuS Quaestionis
language text culture

Valentina Sturli
Università degli Studi di Pisa

Con Felicita ed Emma: echi flaubertiani e figure del fallimento femminile nelle novelle di Tozzi

Abstract

The article examines five novellas by Federigo Tozzi (*Una figliola, Una donna, La zitella ghiotta, La vera morte* and *Donata*), analysing the parable of the five female protagonists under the lens of existential failure and the failure of all aspirations. For each of the texts, through precise textual parallelisms, a comparative reading is proposed with two texts by Flaubert, respectively *Un Coeur simple* and *Madame Bovary*, to propose the possibility of a Flaubertian hypotext in the construction of some of the pivotal situations and characters of this part of Tozzi's novelistic work.

Il fallimento è un tema fondante dell'universo narrativo di Federigo Tozzi. Il suo primo romanzo, *Con gli occhi chiusi*, racconta dell'amore infelice dell'inetto Pietro Rosi per Ghìsola, nipote di una coppia di braccianti del padre: a ogni pagina è ribadito lo scacco del processo di crescita del protagonista, in un mondo governato da crudeli rapporti servo-padrone. Sotto lo stesso segno è anche la storia dei fratelli Gambi in *Tre croci* e la vicenda di Remigio Selmi nel *Podere*, figura di capro espiatorio (Luperini 1994, 7-11; 21-25) condotto alla morte dall'ostilità di compaesani e contadini, che pure ha sempre cercato di rispettare. Anche nella raccolta di prose bevi, *Bestie*, l'io narrante è posto davanti all'incontro con un animale che promette una qualche forma di significazione che non è mai raggiunta. Il mistero ontologico di cui l'animale si fa manifestazione è connesso all'impossibilità di entrare in sintonia con un mondo che resta non solo inintelligibile, ma ostile (Sturli 2023, 11-39). Non è possibile in questa sede passare in rassegna tutta la produzione narrativa di Tozzi, ma basti evidenziare alcuni punti ricorrenti: 1. protagonista è spesso un giovane posto davanti a una sfida di maturazione che

viene persa; 2. l'universo che lo circonda contempla solo la violenza e la sopraffazione, *in primis* quando si tratta di cambi generazionali; 3. l'unica strada è quella del muto ripiegamento su sé stessi, dell'abbandono della lotta, della sconfitta.

Un interessante rilievo assumono, in questo panorama, le vicende di alcuni personaggi femminili protagonisti di novelle. Ne prenderemo in considerazione cinque (*Una figliola, Una donna, La zitella ghiotta, La vera morte* e *Donata*), le cui e trame possono essere riassunte in poche righe. Nella prima, l'unica pubblicata nella raccolta *Giovani*, Fiammetta è una ragazza benestante cui il padre, vedovo e dispotico, impedisce di maritarsi con un impiegato del dazio. Resta prigioniera in casa, sottomettendosi alla volontà del genitore finché anni dopo, invecchiata anzitempo, si rende conto di aver gettato la sua vita, si ammala e muore. La protagonista di *Una donna*, Quintilia, è vedova, si è rinchiusa in casa dopo la morte del marito e vive tra chincaglierie e ricordi, senza più avere contatti col mondo esterno. Si ammala di febbri, rimanendone storpia; dopo anni di reclusione volontaria, impazzisce e viene portata al manicomio. In *La zitella ghiotta* Mariannuccia si consola della sua condizione coltivando un'innocente mania per la preparazione di dolci. Quando finalmente riesce a sposarsi, il marito dichiara guerra alla sua passione tanto da ottenere che smetta di cucinare dolci, portandola alla malattia e alla morte. In *La vera morte* Regina, una giardiniera zoppa, considera un libro dei sogni il suo più grande tesoro. Un giorno, interpretandone uno, si convince di dover morire di lì a poco, sistema le sue cose, si mette a letto e il giorno previsto muore davvero. Protagonista di *Donata* è una zitella che non esce mai, ma vorrebbe trovare marito, si convince che un pizzicagnolo l'abbia insidiata e se ne adonta; lo accusa pubblicamente e quello finisce in galera. Poi, temendo che voglia vendicarsi, viene colpita da una paralisi e non può più uscire di casa. Si noti che le ultime tre novelle – *La zitella ghiotta*, *La vera morte* e *Donata* – sono tutte postume, ovvero non pubblicate in vita dall'autore né in raccolta, né su rivista. Vedremo come questo possa costituire un dettaglio di un qualche rilievo.

In tutte e cinque le novelle il personaggio di cui si segue la vicenda è una donna sola e senza figli, dei cui pensieri e delle cui angosce messi a conoscenza tramite una narrazione condotta con focalizzazione per lo più interna, che privilegia i momenti di introspezione e di speculazione su un dolore che si dà come privato, taciuto e incomunicabile. Quintilia e Regina sono vedove. Nel caso in cui si prospetti la possibilità di trovare un marito, come per Fiammetta o Donata, l'unione finisce per non realizzarsi; se si realizza, come nel caso di Mariannuccia, è causa o concausa di morte. Le figure maschili sono invaria-

bilmente evanescenti, maligne o dispotiche: si vedano il padre che impedisce a Fiammetta di sposarsi (e il fidanzato che, indispettito, comincia a calunniarla), il marito che dichiara guerra alla passione di Mariannuccia per i dolci, il pizzicagnolo che aggredisce Donata. In tutti i casi è poi cruciale la dimensione della casa: non solo perché è centrale in molte narrazioni di Tozzi e connessa, come la proprietà terriera, al senso di identità dell'individuo, che perdendole risulterà spossessato della propria esistenza (si pensi all'incubo kafkiano narrato in *La casa venduta*, o alla persecuzione che Remigio subisce nel *Podere*, dove perdere la terra e la vita si equivalgono), ma anche perché per le protagoniste la dimensione domestica diventa al contempo rifugio e prigione.

In tutte queste narrazioni, inoltre, è presente un momento in cui la donna va incontro a una rinuncia deliberata: Fiammetta decide di non opporsi al padre anche se avrebbe la possibilità di realizzare il suo desiderio, Quintilia stabilisce di non uscire più di casa, Regina si convince di dover morire, Mariannuccia abbandona i dolci per compiacere il marito, Donata si convince dell'ostilità del pizzicagnolo. Il momento che porta verso l'esito infausto è dunque connesso a una privazione, quasi sempre di ordine sessuale e/o orale: si rinuncia alla vita, all'amore, al cibo – in una parola a tutto quello che può in qualche grado essere piacevole e portare verso l'esterno. Dall'esterno, del resto, non solo non viene alcun sostegno, ma un aggravamento della situazione; anche i rari casi in cui qualcuno provi ad aiutare le protagoniste, prendendone le parti, fallisce, spesso per volontà delle medesime, che non collaborano. Tutte inoltre sono caratterizzate da tratti fisici crudamente espressionistici, vera e propria esteriorizzazione di un conflitto psichico che, non articolato e soffocato, finisce per stravolgerne i tratti:

> Ella, invece, ingrassava sempre di più, con un nido di nèi in una guancia: certi nèi cicciolosi e rossi come ciliegie mature (*Una figliola*, in Salatto 2018, 239).

> Quando si rialzò, era restata mazza storpia, arrembata, sorda, e con un occhio quasi cieco. Ella sapeva che non doveva guardarsi più nello specchio, né meno per pettinarsi. E non ci guardò più. Sentiva lo stesso la sua bruttezza (*Una donna*, in Marchi 1987, 1104).

> Il suo viso di linfatica era ormai come una crosta gialla sempre più grossa: gli occhi rossi, infiammati; e i capelli biondicci e sottilissimi. Aveva un piede un poco storto, e le mani grassoccie ma flosce; come senz'ossa (*Donata*, in Tortora 2009, 327).

> Donata [...] fu presa da una specie di paralisi; e non poté più escire di casa (Ivi, 334).

A questo proposito, con particolare riferimento a *Giovani*, Castellana ha opportunamente parlato di "realismo creaturale", ovvero un tipo di descrizione in cui "la fisiognomica della vittima è tratteggiata con grottesca crudeltà" (Castellana 2014, 60), in cui si fa ricorso alla "tecnica espressionistica dello zoom", all'"ingrandimento perturbante del singolo tratto somatico", al "particolare ripugnante" (Ivi, 45) per rendere soprattutto "le *vittime*, i deboli, i personaggi votati a un destino di morte o di autodistruzione sia materiale che morale" (Ivi, 55).

Anche dal punto di vista delle sequenze temporali si possono enucleare elementi ricorrenti: in un primo momento viene presentata la protagonista e la situazione di stallo in cui si trova; poi si fa balenare un'occasione che potrebbe costituire un punto di svolta, spesso evanescente e volutamente trascurabile: Quintilia offre un bicchiere di latte a una lavandaia, e sente che potrebbe stabilire con lei un rapporto umano; Regina compra un libro; Donata si convince da inconsistenti elementi di essere oggetto di attenzioni sentimentali. Una volta tramontata la possibilità di cambiamento – che comunque, come si vede, è sempre in minore, squallida e miserabile – l'unico destino della donna è la malattia e la morte. Ma, appunto, il fatto che l'evento scatenante sia quasi sempre irrilevante corrisponde a una precisa strategia narrativa. Le loro vite, come quelle di molti protagonisti di Tozzi, sono inscritte in un circolo vizioso in cui la possibilità di un evento che generi un reale cambiamento non è prevista, né prima né dopo. Tanto è vero che, nell'unico caso in cui esso avviene (Mariannuccia si sposa), l'esito porta comunque alla morte. Nell'orizzonte di Tozzi qualsiasi vero sviluppo è interdetto: lo scacco non è una possibilità, ma un destino.

E infatti, guardando più da vicino queste novelle, ci si accorge che il fallimento non è solo subìto, bensì anche segretamente desiderato dalle protagoniste. Non si tratta di fare psicologia del personaggio, ma di restare alla lettera del testo, dove è continuamente suggerito che proprio loro siano le prime a non desiderare alcuno sviluppo. Si notino in questo senso due elementi ricorrenti, ovvero la reiterata dichiarazione di non voler uscire e l'ineffettualità dei propri atti:

> Quando Fiammetta restava sola in casa, le venivano i nervi. Allora andava in cucina e si faceva, con una macchinetta a spirito, il caffè; ma il più delle volte lo lasciava freddare senza né meno empirsene una tazza. [...] Poi voleva cambiarsi, per escire; ma, cavati i panni dall'armadio, li stendeva sul canapè; incrociava le braccia e andava alla finestra. [...] Poi cominciava a girare da una stanza ad un'altra, aprendo e chiudendo gli usci; guardando dentro i cassetti e ripassando dinanzi agli specchi, per vedersi. [...] Allora, sbadigliava dalla noia (*Una figliola*, in Salatto 2018, 278).

Ci si stava così bene, in casa! Non sarebbe escita mai. Dalla mattina alla sera non faceva che pensare alle sue stanze e provvedere per tutto ciò che le ci pareva più bello. [...] Tutti i risparmi li spendeva a quel modo; [...] Quintilia si sentiva così piccola e umile, ora, che specchiandosi la mattina, per pettinarsi, aveva paura di non trovare più i capelli e di mettere le mani come sul vuoto della stanza (*Una donna*, in Marchi 1987, 1100).

Allora pareva che i dolci le dovessero tenere compagnia. Ritiratasi in una casetta di campagna, a pigione, vicino alla parrocchia, per non scomodarsi troppo ad andare tutti i giorni in chiesa, s'era data a questa vita (*La zitella ghiotta*, in Tortora 2009, 435).

Ella non aveva altra ambizione che quella di capire e d'interpretare i suoi sogni da sé. [...] e, dopo aver mangiato, nel riposo del mezzogiorno, sparecchiava lesta lesta; si lavava bene le mani e prendeva il suo libro./ Non andava subito a cercare il suo sogno: c'erano prima tante pagine che la incantavano; specie quelle con le figure (*La vera morte*, in Tortora 2009, 247).

Era difficile che la signora Sderci riescisse a portarla a spasso. Ella rispondeva:
– Non esco; sto bene in casa.
Rispondeva così, e in vece si sentiva morire dalla mattina alla sera. Per lei destarsi era tornare in un'angoscia insensata e livida. [...] Ella voleva restare chiusa nella sua casa, dove ogni cosa aveva un aspetto di lunga fiducia (*Donata*, in Tortora 2009, 327).

È evidente la sovrapposizione tra dimensione del rifugio e della prigione: gli spazi sono privati e angusti, ma non vengono sentiti soltanto come una limitazione, anzi. Essi sono anche l'unico luogo in cui si svolgono le attività compensatorie, per quanto umili e mediocri: la lettura del libro, la collezione di ninnoli, la preparazione dei dolci. D'altro canto, quando la protagonista prova la tentazione di aprirsi verso l'esterno, non solo essa è vissuta come contraddittoria, ma è sempre foriera di disgrazia. Si veda una scena che si ripete, come nel caso di Fiammetta (cit. *supra*) che prepara il vestito per uscire, perché si sente soffocare in casa, e poi non esce, e di Donata che non sa se fa bene a imbellettarsi:

perché si vergognava di essersi data il belletto; e aveva paura che la sua amica volesse metterla in ridicolo. E, salita in casa, stava un pezzetto ferma, senza né meno togliersi i guanti e il cappello, a riflettere se faceva male o no ad adoprare il belletto e le ciprie. Le pareva di far male; e si proponeva di smettere. Ma, la mattina dopo, davanti allo specchio, ripigliava coraggio; e se ne dava anche di più e meglio. [...] Doveva darsi una buona lavata con l'acqua calda? [...] Quasi era per lavarsi da vero; ma, alla fine, guardandosi fissa fissa, cominciava a sorridersi [...]. Poi, scendendo le scale, si dimenticava che aveva il rossetto (*Donata*, in Tortora 2009, 330-331).

Quintilia, dopo la paralisi, non vuole più guardarsi nello specchio, Donata ci si guarda quasi a voler tenere insieme la propria identità inconsistente, Fiammetta passa e ripassa davanti agli specchi "per vedersi": una parte fondamentale del fallimento di queste identità sembra essere, prima di tutto, la mancanza di una sostanza interiore, come se queste donne si definissero per quello che *non* riescono a essere e a fare, e per il loro modo ripetitivo, afinalistico di reagire.

È significativo che le loro vite siano coagulate in un gesto che costituisce un nucleo vuoto: si vestono, si svestono, si truccano, cucinano, guardano alla finestra, sognano l'amore, leggono, fantasticano, arredano la casa – senza che tutto ciò porti mai a niente. Non si potrebbero trovare parole migliori, per descrivere questa situazione di asfittica immobilità, di avvitamento su sé stessi, di stallo senza sbocco, di quelle dedicate da Auerbach all'analisi della scena del pranzo coniugale in *Madame Bovary*:

> Il romanzo è la rappresentazione di un'intera vita umana senza uscita, e il nostro brano ne è un frammento, che però contiene in sé già tutta la storia. In quella scena non accade nulla di straordinario [...]. È un momento qualsiasi di un'ora che ritorna regolarmente [...]. Una disperazione così vaga ben può esservi stata, ma nessuno per l'addietro aveva pensato di prenderla sul serio in un'opera letteraria. Un tragico così privo di forma, se pur tragico può chiamarsi [...]. Non accade nulla, ma il nulla è diventato qualcosa di pesante, di oscuro, di minaccioso (Auerbach 2000, 263).

Se c'è un elemento per cui alcune protagoniste di Tozzi potrebbero essere accostate alla ben più affascinante e complessa Emma sta proprio in questa "disperazione vaga", nel "tragico così privo di forma" di una perenne e indefinita insoddisfazione, nell'incapacità di evadere da una sfera domestica che intrappola, dal tentativo (vano) di renderla almeno in parte abitabile riempiendola di oggetti o di attività che però si rivelano una ben misera compensazione. Non si vuole qui necessariamente suggerire una diretta ripresa del modello di Flaubert da parte di Tozzi, ma è innegabile che nel trattamento di alcuni personaggi ricorrano elementi che rimandano all'opera del romanziere francese. Potrebbe trattarsi di un'ascendenza indiretta[1], ma

1 Non è possibile in questa sede rendere conto della ricezione italiana di Flaubert tra seconda metà dell'Ottocento e primi del Novecento; basti ricordare che influenze flaubertiane sono ampiamente indagate in autori come Verga e Svevo. Per ulteriori approfondimenti rimando, senza alcuna pretesa di esaustività, a studi come quelli di Anglani (2004) e Duyck (2014).

è interessante mettere in luce alcuni aspetti che sino ad oggi non sembrano essere mai stati indagati[2].

Tozzi conosceva le opere Flaubert, dal momento che diversi volumi (compresi *Un coeur simple*, edizione francese del 1909 e *Madame Bovary*, edizione italiana in traduzione di Bideri del 1904, e francese del 1912) sono presenti nella sua biblioteca[3]. Ora, se pensiamo alle nostre novelle, saltano agli occhi alcune ricorrenze: sono tutti personaggi femminili che difficilmente, per condizione sociale, sesso, irrilevanza, avrebbero potuto venire presi sul serio prima di metà Ottocento e prima appunto della svolta costituita da Flaubert. Le loro sono vite tragiche, culminano in una disperazione da cui non c'è scampo, ma è altrettanto evidente che la loro – auerbachianamente – è la tragedia delle esistenze minime, è quella della "vita umana senza uscita", di "un tragico privo di forma", "qualcosa di pesante, di oscuro, di minaccioso". Si vedano *Una figliola* e *Una donna*: Fiammetta e Quintilia, sepolte in una vita che non hanno scelto ma che non sanno come cambiare, insoddisfatte ma anche prone al loro destino, sembrano sorelle in minore di Emma Bovary. Entrambe sentono, pur senza arrivare ancora una volta alla complessità del personaggio flaubertiano, dotato di un lato fascinoso e desiderante a loro del tutto precluso, che un'altra vita avrebbe potuto essere possibile:

> C'era un periodo, prima del suo fidanzamento, che aveva per lei un fascino soprannaturale: dal suo matrimonio in giù, non le importava più di niente, ed era la stessa vita, come ora. Quel periodo, invece, era come la coda della lucertola; che vive anche quando è stata distaccata. Certo, ella aveva vissuto soltanto allora; e tutta l'energia della sua esistenza s'era manifestata allora. Erano ricordi sempre belli, anche se significavano poco. Perché quella differenza da allora a poi? E pure, anche allora, non aveva fatto niente, non le era avvenuto niente; e, se avesse dovuto raccontare, non avrebbe potuto dire altro che viveva con la madre vicino al Colosseo. Ma sentiva che ora viveva soltanto perché aveva vissuto da vero allora. Ora poteva darsi che fosse una specie di aggiunta alla sua vita; un'aggiunta assolutamente inutile. [...] Dal matrimonio ella non aveva fatto che subire la vita. Ma nessuno, all'infuori di lei, avrebbe potuto riconoscere questa differenza; benché, press'a poco, a tutti avvenga lo stesso (*Una donna*, in Marchi 1987, 1103).

2 Il nome di Flaubert non ricorre in modo significativo nello studio bibliografico più completo ad oggi dedicato a Tozzi (Castellana, Salatto, Sarro, 2008).

3 Per l'analisi dei volumi posseduti nella biblioteca dell'autore rimando all'utilissimo studio di Geddes da Filicaia (2001, 128).

Si noti l'insistenza nel brano su termini come "niente" (tre volte), "significavano poco", "inutile, "subire la vita", e la contrapposizione insistita tra un adesso privo di forma e un "allora" (ripetuto cinque volte). Siamo davanti a un doppio movimento che rivela interessanti consonanze flaubertiane: da una parte l'insistenza sulla vacuità dell'esistenza (è appena il caso di ricordare il progetto di "libro sul niente"), ma una vacuità ostile e minacciosa, capace di soffocare un'intera esistenza, proprio come quella che porterà Emma alla morte.

Così come Emma proietta in un futuro sempre rimandato il miraggio di pienezza che insegue e non raggiunge, la sua più umile controfigura tozziana non sa altro che di essere stata felice in un passato che assomiglia a un'allucinazione. In entrambi i casi il cardine è un senso di infinita ed indefinita insoddisfazione. Lo stesso dicasi per Fiammetta, che passa la vita ad attendere: "Quando si accorse che ormai gli anni erano passati, ella conobbe in quale inganno era stata tenuta: fu una rivelazione così brutale, che si ammalò e perse per sempre la salute" (*Una figliola*, in Salatto 2018, 844). Del resto, proprio come Emma, quando la sequela di eventi infausti alla fine presenta il conto, l'ingenuità crolla e porta il personaggio alla morte. Ma anche Donata può essere concepita come una sua controfigura in minore, con il suo eterno scontento per una giovinezza che già irrimediabilmente perduta: "Sentiva che la sua [...] s'era chiusa guastandosi e alterandosi. Ecco perché, giunta a trent'anni, non aveva avuto più voglia di vivere; e s'era tutta avvizzita nella faccia" (*Donata*, in Tortora 2009, 1251). Nel tentativo di risultare piacente si trucca, ma già mentre lo fa è conscia del desiderio contrario, ovvero quello di chiudersi in casa e sparire. Alla fine, avrà la sua storia d'amore, ma grottescamente parodiata: convintasi di essere insidiata, proietta e stravolge il suo desiderio trasformandolo in un'ossessione persecutoria. Come Emma, anche lei resta vittima del proprio desiderio, ed è incapace di articolarlo nel mondo.

Queste sorelle minori (e degradate) di Emma sono, come lei ma senza lo slancio che la caratterizza, intrappolate e private di *agency*[4], e non da un fattore esterno, che pure esiste ma non è mai dirimente. Sono tutte portatrici di un

4 Il concetto di *agency* viene definito da Bandura (1997, 3) come la capacità delle persone di «exercise an influence on what they do. [...] The power of make things happen»; il concetto è strettamente legato a quelli di *self-efficacy, self-esteem, self-concept, motivation* e *personal control*, ovvero la percezione che un individuo ha sulla sua propria capacità di portare a termine un certo tipo di compito o comportamento a partire dalla percezione del controllo che ha sugli eventi, dalla stima nelle sue risorse e dalla motivazione personale alla riuscita.

desiderio che si inceppa trasformandosi in uno strumento di tortura, e proprio in questo la filiazione è più evidente: un desiderio di evasione che è fin da subito votato allo scacco perché chi lo reca non ha strumenti per renderlo reale, e si contenta di velleità che rapidamente si mostrano inefficaci. Così, mi sembra, è possibile rintracciare una consonanza tra questi personaggi e quello di Flaubert in alcuni elementi che riguardano proprio la dimensione del fallimento: 1. insoddisfazione perenne, che si esplica in movimenti ripetitivi e circolari; 2. desiderio di un altrove che non si concretizza mai (benché, c'è da notare, questo desiderio in Flaubert sia girardianamente mediato, mentre in queste specifiche novelle di Tozzi sembra mancare un meccanismo di mediazione, restando il desiderio per lo più inespresso e quasi indefinito); 3. tentativi di evasione che si ritorcono contro chi li attua; 4. tentativi di riempire il vuoto tramite l'acquisto di oggetti (Quintilia), i sogni d'amore (Fiammetta), le fantasie passivo-aggressive (Donata); 5. consegnarsi alla morte come unica via di uscita allo stallo. D'altra parte, sparsi qua e là nel corpus tozziano – soprattutto, ancora una volta, nelle novelle postume – si trovano ulteriori elementi che potrebbero riecheggiare certi passi di *Madame Bovary*.

In *Storia semplice*, Luisa attende invano il suo innamorato, quando a un tratto uno storpio le passa accanto e la guarda, come un presagio funesto. In *Aspasia* un mendicante cieco suona e annuncia la fine di un amore (Tortora 2009, 423). Com'è noto, nell'ultima parte del romanzo di Flaubert appare per tre volte un mendicante cieco, l'ultima delle quali proprio durante l'agonia della protagonista. Citiamo dalla traduzione di Bideri (1904), posseduta da Tozzi: ad un tratto fu udito sulla strada un rumore di zoccoli, col battere cadenzato di un bastone; ed una voce fu intesa, una voce rauca che cantava: [...] Emma si alzò come un cadavere che si galvanizzi; i capelli sciolti, la pupilla fissa, spalancata;/ - Il cieco! esclamò./ [...] Una convulsione la riabbattette sul materasso. Tutti si avvicinarono. Non esisteva più!" (Bideri 1904, 218).

Quando la protagonista di *Storia semplice* si ammala e si mette a letto, la stanza la soffoca e della sua agonia si dice: "Sembrò che le mani volessero afferrare una cosa apparsa. Ed ella surse a sedere sul letto. Allora le amiche la riadagiarono, coprendola" (Tortora 2009, 31). Anche Emma morente muove le mani: "Emma, col mento sul petto, apriva smisuratamente gli occhi e le povere mani tremolanti brancicavano il lenzuolo, con quel gesto spaventevole e dolce degli agonizzanti, che pare vogliano già ricoprirsi del sudario. [...] Ella girò il volto lentamente e parve tutta compresa di gioia nel vedere ad un tratto la

stola violetta" (Bideri 1904, 216-217) e poi, come abbiamo visto, si alza a sedere quando sente cantare il cieco. Poco dopo la sua morte Charles riceve le partecipazioni di nozze di Léon, come in *Storia semplice* l'uomo che ha abbandonato Luisa passa sotto casa di lei, durante l'agonia, a braccetto con la nuova amante.

In *La Marchesa* si dice dell'adultera Matilde che era "[s]acrificata [...] a quel marito che voleva fare l'impiegato e che forse era troppo rozzo per saperla amare" (Tortora 2009, 275). La stessa inquietudine che pervade Emma: "- Ma perché mi sono maritata?/ E si domandava se non avesse potuto, per effetto di altre combinazioni o del caso, imbattersi in un altro uomo" (Bideri 1904, 30). Anche in questo caso, come Charles Bovary, il marito stravede per lei, la scusa sempre e non si accorge dei suoi tradimenti. La donna peraltro sperimenta lo stesso senso di soffocamento di Emma, definito negli stessi termini di una amarezza opprimente e indefinita: "[t]utte le volte che restava sola nelle sue stanze, andato via il marito, la prendeva una tristezza amara; e credeva di essere in una solitudine tale che ogni parete sembrava che sbarrasse per sempre la sua anima".

Si confronti questo passo con quello, celeberrimo, cui anche Auerbach (supra) fa riferimento: "Ma soprattutto nelle ore del pranzo essa non ne poteva più, in quella piccola stanza a pian terreno, con la stufa che fumicava, la porta che cigolava, le pareti che stillavano umido sul pavimento, tutta l'amarezza dell'esistenza le pareva di vedersela servita nel suo piatto, e col fumo del lesso pareva che si levassero dal fondo della sua anima altri soffi di insulsaggini" (Bideri 1904, 42-43). Matilde, proprio come Emma, usa l'adulterio come un tentativo di placare la sensazione di inutilità e soffocamento; solo quando parla con l'amante "non sentiva più quel senso di vuoto. Ella aveva bisogno di continuare nella sua vita quel che le aveva portato la giovinezza" (Tortora 2009, 275).

In *Una giovinetta* troviamo passi come il seguente: "soltanto i ricordi del convitto avevano la possibilità di darle il senso di un'esistenza indipendente e migliore" (Ivi, 295), consonanti con l'esperienza di Emma "in seguito prese a noia la campagna e rimpianse il convento" (Bogliolo 1997, 554). E ancora in *Una giovinetta*: "Le pareva di vivere meschinamente perché non aveva più occasione di manifestare un sentimento violento. Non aveva da confessare un pentimento, non aveva da piangere per nessun dispiacere. Allora pensava [...] alle compagne; e si divertiva a inventare interi romanzi per ognuna di loro" (Tortora 2009, 296).

Lo stesso dicasi per i trasporti mistici della protagonista di *La collegiale*: "Ella, pensando alla vita della Santa, avendola tutta letta in un libro di preghiere, credeva di doverla imitare. Santa Agnese era stata martirizzata proprio alla

sua età!/ E, così, l'indomani della passeggiata, la giovinetta si propose di cominciare digiuni, vigilie, obbedienze cieche" (Tortora 2009, 393), che ancora una volta riprendono da vicino quelli di Emma:

> Lungi dall'annoiarsi in convento, essa si compiaceva della compagnia di quelle buone sorelle, e più che nell'ora di ricreazione trovava il suo diletto nella cappella, bene attenta agli esercizii spirituali, pronta a rispondere alle più difficili domande del Vicario, assopita nell'ambiente tiepido della scuola, nel misticismo della vita monastica, intenta, durante la messa, all'amore dell'Agnello, del Sacro Cuore, del Cristo che portava la croce, cercava di compiere qualche voto, tentò infine di digiunare un giorno intero" (Bideri 1904, 26).

In Tozzi, come in *Madame Bovary*, l'identificazione con una figura mistica serve a pascere il proprio narcisistico desiderio di evasione; si noti anche la mediazione di un libro, che nutre la fantasticheria e suggerisce la possibilità di un altrove sublime rispetto alla grigia realtà quotidiana.

Potrebbe inoltre essere utile anche riflettere sul ricorrere di molte scene alla finestra[5]: com'è noto Emma è sovente rappresentata affacciata[6], in uno spazio per eccellenza liminale tra dentro e fuori; anche le protagoniste di Tozzi spesso lo sono: Fiammetta "voleva cambiarsi, per escire; ma, cavati i panni dall'armadio, li stendeva sul canapè; incrociava le braccia e andava alla finestra" (Salatto 2018, 278); Quintilia guarda dalla finestra le vite degli altri; in *Ersilia e Pia* la protagonista si trova nella consueta situazione di non sapere se uscire oppure no; "si mise a piangere, disperata che le lacrime bagnassero i guanti [...]. Si appoggiò alla finestra, guardando nella strada" (Ivi, p. 307).

---

5 Sul *topos* della finestra, insieme a quello del muro e nella nebbia, come figura dell'ostacolo nella poesia (ma non solo) nella poesia tra Otto e Novecento, si veda Mengaldo (2018). Nel suo saggio Mengaldo prende in considerazione il macro-tema romantico dell'esclusione – subita o volontaria – dell'io, mostrando come esso abbia infinite declinazioni, tra cui anche quelle delle immagini di una soggettività alla finestra, irrimediabilmente esclusa rispetto alle scene che osserva. Questo a sua volta dà forma a una dinamica di opposizione, attiva anche in *Madame Bovary*, tra individuo e società che lo circonda; questa separazione è di volta in volta (sovente insieme) vissuta da chi la sperimenta con un senso di superiorità o di condanna all'esclusione.

6 Si veda Brombert (1989, 67): «L'atteggiamento tipico di Emma è di affacciarsi o di stare vicino a una finestra. [...] Dopo il matrimonio la sua *routine* quotidiana la porta alla finestra ogni mattina. [...] Ma lo spazio-speranza è ancor più uno spazio-disperazione. [...] Una cronica attesa si trasforma necessariamente in una cronica futilità: gli slanci di Emma verso un "altrove" si disintegrano nel grigiore d'uno spazio indifferenziato».

Ma Flaubert è l'inventore anche di un altro grande personaggio femminile, agli antipodi di Emma: la serva Felicita di *Un coeur simple*, residuo di una concezione di sé premoderna, simbolo teneramente ironico di una santità priva egoismo, con la sua devozione agli affetti, ai padroni, alla religione e al pappagallo Lulù. La sua vita è una vita da niente che, ancora una volta, prima di Flaubert non avrebbe mai potuto essere narrata con lo stesso grado di serietà partecipata e di rispetto. Siamo chiamati a identificarci con le trepidazioni e gli affetti di questa serva di provincia, trattata da tutti come una cosa, incapace di mettere il proprio io davanti a quello degli altri. Si rammenterà, una per tutte, la descrizione della sua stanza ingombra di cimeli di una famiglia che non è la sua: la redingote del padrone, il berrettino di pelo della defunta e adorata Virginia. Anche Emma ha dei feticci, ma che significano esattamente l'opposto: non il ricordo tenero di un passato preso a prestito, ma la promessa di un futuro vagheggiato e impossibile. Felicita si accontenta di tutto, mentre Madame Bovary non può accontentarsi di niente.

Se Emma è l'espressione di un io ipertrofico, velleitario, concentrato nel tentativo di evadere dal proprio angusto spazio per librarsi in una sfera superiore, Felicita è colei che per definizione vive solo per gli altri, senza alcuna coscienza dei propri desideri, con un'*agency* limitata alla sola sfera materiale; l'unico suo cedimento all'estetica è il bric-à-brac commovente che mette insieme con le reliquie dei padroni e coi regali del nipote; e infatti il trattamento di queste umili cose è tutto serio e affettuoso, ancorché non privo di ironia (Orlando 2015, 31-33).

Si pensi solo all'identificazione, nella scena finale, tra il pappagallo Lulù e lo Spirito Santo: potrebbe apparire grottesco, e in parte lo è, che una vecchia serva ignorante, in agonia, confonda un animale impagliato con un membro della trinità, ma nel momento in cui leggiamo la scena non siamo chiamati né a deriderla né ad avere pena di lei: sappiamo quanto Felicita sia stata costante ai suoi affetti, sappiamo come, nonostante una vita di privazioni, sia rimasta fedele al suo mondo, da ultimo concentrato nel pappagallo. Quest'ultimo è certo un animale tarlato, ridicolo, che nella realtà non ha niente a che fare col sacro, eppure è il sacro dell'affetto che Felicita gli tributa e che lo nobilita: il sublime trattenuto si coniuga a un'ironia venata di tenerezza, nonché di segreta nostalgia[7].

7 Ancora Brombert (1989, 251-252): «Da questi toni teneri e compassionevoli si deve ricavare in larga misura il significato riposto del racconto: [...]. È vero che dapprima la tenerezza

In quest'ottica, pur con le opportune differenze che segnaleremo tra poco, è possibile provare a leggere anche le vicende di Regina (*La vera morte*) e Mariannuccia (*La zitella ghiotta*). In entrambi i casi si tratta di personaggi umili. Regina è, tra tutte le protagoniste fin qui menzionate, l'unica che debba lavorare per vivere. Mariannuccia vive di una piccola rendita, ma si dedica a un'attività manuale con la preparazione dei dolci. Sono le uniche ad avere rapporti per lo meno cordiali con altri: compiono gesti generosi (l'offerta di un dolce, dei limoni), si prendono cura di un animale (gatto e cane)[8]. Che questi due elementi siano importanti per differenziarle dalle altre, condannate a una vita sterile, è che Quintilia, personaggio intermedio tra le due serie, è tentata dalla duplice azione di farsi regalare un gatto e di fare amicizia con una lavandaia, benché poi entrambi i progetti falliscano.

Mariannuccia e Regina sono innocenti, e proprio questo le conduce alla rovina: l'incrollabile fiducia nel potere divinatorio dei sogni, l'incapacità di opporsi ai divieti del marito. Come Felicita sono umili e devote, e con ogni evidenza sollecitano la simpatia del lettore, ma a differenza della protagonista di Flaubert non riescono a raggiungere alcuna (seppure involontaria) grandezza. Anche in questo caso, elementi sparsi di consonanza si ritrovano anche in altre novelle, com'è il caso della gobba Elena (*Una gobba*) che, bistrattata da tutti e dimenticata dai familiari, riversa tutto il suo amore su un canarino, parente prossimo del pappagallo Lulù:

> Questo canarino era per Elena più che una compagnia; e se lo credeva così affezionato che quando lo guardava era convinta che capisse tutto. [...]/ Finiva sempre di mangiare in piedi

---

appare *in negativo* [...]. Ma Félicité è qualcosa di più di una vittima sottomessa: le sue virtù sono anche virtù positive, a cominciare dalla capacità di amare che rimane inalterabile fino alla fine. [...] A volte la pietosa storia di questa donna semplice si avvicina di molto all'agiografia». E ancora: «il mondo intimo di Félicité rimane chiuso in se stesso, innocente nella generale corrosione causata dal pensiero e dai dubbi. Per questa innocenza [...] Flaubert [...] prova un'immensa nostalgia»

8 Vale la pena ricordare, *e contrario*, che in Tozzi sono frequentissime le scene di maltrattamento di animali, a rimarcare la violenza che pervade i rapporti non solo tra gli esseri umani, ma anche tra questi e gli altri viventi (Maxia 1971). Basti qui menzionare l'episodio dell'uccisione di un cane innocente da parte dei contadini in *Adele* o le tremende scene di uccisione dei rospi in *Bestie*. In entrambi i casi, chi uccide lo fa con un misto di noncuranza e sadismo, mentre la vittima è ancora una volta del tutto privata della possibilità di difendersi, e subisce le torture e poi la morte come fosse già per natura assegnata ad un destino di silenzioso martirio.

vicino alla sua gabbia, dandogli le briciole degli ultimi bocconi di pane. Lo salutava prima di andare a letto e prima di escire di casa; e, quando rientrava, non era contenta finché non aveva sentito la sua voce in quel silenzio così vuoto e melanconico. [...]/ Non aveva chiesto mai niente a nessuno; e le erano morti i genitori a poca distanza l'uno dall'altro [...]. Ed ella riesciva perfino a sorridere; a sorridere a se stessa; per non piangere e per non aver voglia di morire (Tortora 2009, 413-414).

Che si tratti di seguire Emma sulla strada del desiderio frustrato o Felicita quanto a sacrificio e umiltà, sia in Tozzi che in Flaubert non c'è mai un'alternativa possibile, un qualsiasi modo di esistere al di fuori di una vita ripetitiva, limitante, dove il dolore non ha alcun senso di espiazione o rinascita. Sono ovviamente molto diversi gli scopi e ordini di grandezza. Emma ha una potenza di desiderio, un fascino, un'intensità che nessuna delle sue controfigure possiede, e questo per un deliberato intento narrativo di Tozzi: un tratto tipico della poetica del francese è mostrare quanto il secolo sia pieno di fatuità e di *bêtise*, mentre per il senese si tratta piuttosto di una poetica dell'ottundimento. Allo stesso modo, Felicita diventa un personaggio esemplare nella sua sconfinata, e del tutto anti-egoica, bontà: e niente del genere potrebbe mai essere detto delle sue povere epigone, che ancora una volta hanno qualcosa di limitato e minerale.

Se volessimo azzardare un paragone, potremmo pensare che qui sia all'opera un trattamento analogo a quello della prosa dei rospi in *Bestie*, quando Tozzi riprende la poesia *Le Crapaud*, contenuta nella raccolta *La Legende des Siècles* di Hugo. La situazione ha molti tratti che ricordano il modello, ma a partire dalla moltiplicazione del numero (in Hugo il rospo è uno, dotato di un ben definito 'carattere', mentre in Tozzi sono tantissimi e del tutto anonimi), passando per l'immobilità ottusa con cui subiscono le varie torture (molto diversa dai lamenti del povero animale straziato di Hugo), per finire con l'assenza di qualsiasi riparazione consolatoria, è come se il nostro autore avesse fatto subire al suo modello una torsione decisiva (Sturli, 2022). Fatte le debite differenze, anche soltanto a partire dalle rispettive posizioni nella cronologia letteraria, qualcosa di simile può essere accaduto con Flaubert: ci si è ispirati per alcune situazioni, ma tutte portano impresse un marchio che è di Tozzi e solo di Tozzi.

Del resto, è evidente che pur a partire da elementi consonanti c'è un enorme divario di poetica tra i due autori: rispetto alla tradizione del romanzo realista ottocentesco, di cui anche Flaubert fa parte, interessato di volta in volta a "l'esaltazione dell'individualismo", alla "valorizzazione della psicologia indivi-

duale", o "al condizionamento da parte del milieu storico-sociale", in Tozzi "il realismo creaturale respinge [...] la dimensione dell'individualità, della personalità individuale, del self, ritraendo sì la quotidianità, ma in una luce straniante" (Castellana 2014, 42-43). Come a dire che a una sola Emma, e a una sola Felicita, personaggi indimenticabili e ritagliati da una sostanza eccezionale e individuale – come sono eccezionali e individuali le loro vite e le loro passioni – fa riscontro una folla di creature più miti e più vili, con esistenze simili le une alle altre, che dei loro modelli ottocenteschi hanno conservato una lontana impronta, ma come sbiadita e ripetitiva. Il che accentua il senso straniante di vite tutte uguali, tutte uniformi e perdute.

Proprio nelle forme del fallimento le strategie narrative di questi due autori sembrino convergere, seppur portando a risultati diversi: cruciale per entrambi è dipingere la monotonia di un'esistenza che non procede, che si avvita su sé stessa e che però – pur nella sua immobilità – precipita verso lo scacco mediante una serie infinita di micro-eventi: come ha scritto Mengaldo, la cifra è l'"insignificanza e irrazionalità della vita ma emotività di ogni suo singolo passaggio" (Mengaldo 2017, 160). Pur tenendo conto dell'esiguità del corpus preso in esame, potrebbe far riflettere il dato che solo due delle cinque novelle che abbiamo trattato (*Una figliola* e *Una donna*) vengano pubblicate in vita dall'autore; mentre le altre, anche quelle cui abbiamo fatto solo brevemente cenno, ovvero *Ersilia e Pia*, *Una giovinetta*, *Aspasia*, *La marchesa*, *La collegiale*, *Storia semplice* (quest'ultimo titolo potrebbe essere un volontario riferimento al racconto di Flaubert), sono tutte postume. Che Tozzi abbia, in una fase della sua produzione, subìto una certa influenza dalla lettura Flaubert – le novelle che abbiamo citato sono nella maggioranza dei casi databili, secondo Tortora, tra il 1914 e il 1917 – ma che poi abbia preferito non pubblicare i risultati di un processo che riteneva non (ancora) del tutto compiuto? Una questione che al momento non può che restare allo stadio di ipotesi, ma che varrà la pena di porsi in maniera più articolata.

Bibliography

Anglani, Bartolo. 2004. "Verga tra Zola e Flaubert". *Studi Francesi* 142: 33-53.

Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, vol. II.

Bandura, Albert. 1997. *Self-efficacy. The exercise of control*. New York: Freeman and Company.

Bideri, Ferdinando. 1904. *Traduzione dal francese di Madame Bovary di G. Flaubert*. Napoli: Tipografia editrice Bideri.

Bogliolo, Giovanni. 1997. *Gustave Flaubert. Opere. Volume Primo* (1838-1862). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Bogliolo, Giovanni. 2000. *Gustave Flaubert. Opere. Volume Secondo* (1863-1880). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Brombert, Victor. 1989. *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*. Bologna: il Mulino.

Castellana, Riccardo, Paola Salatto, e Antonello Sarro. 2008. *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica* (1901-2007). Pontedera: Bibliografia e Informazione.

Castellana, Riccardo. 2014. "Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di Giovani", in *La punta di diamante di tutta la sua opera. Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, edited by Massimiliano Tortora, 35-70. Perugia: Morlacchi.

Duyck, Mathijs. 2014. "Il Motore Guasto: Perversione Narrativa Di Svevo e Di Flaubert in Una Vita e L'Éducation Sentimentale", in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, edited by Giuseppe Stellardi, Emanuela Tandello Cooper, 45–57. Market Harborough UK: Troubadour Italian Studies, vol. II.

Geddes da Filicaia, Costanza. 2001. *La biblioteca di Federigo Tozzi*. Firenze: Le Lettere.

Luperini, Romano, 1994. *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma-Bari: Laterza, Roma-Bari.

Maxia, Sandro. 1971. *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*. Padova: Liviana.

Marchi, Marco. 1987. *Federigo Tozzi. Opere. Prose, Novelle, Saggi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2017. "Appunti linguistici e formali sulle novelle di Tozzi". In *La tradizione del Novecento*. Quinta serie. Roma: Carocci, 145-162.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2018. "Finestra, muro, nebbia...: figure dell'ostacolo e dell'esclusione". In *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, edited by Sergio Zatti. Pisa: Pacini, 145-162, vol. I.

Orlando, Francesco. 2015. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.

Salatto, Paola. 2018. *Edizione critica di Giovani di Federigo Tozzi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Sturli, Valentina. 2023. *Edizione critica di Bestie di Federigo Tozzi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Sturli, Valentina. 2022. "Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo". In *Federigo Tozzi fuori dall'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*, edited by Alessandro Benucci, Ricardo Castellana, e Ilaria de Seta. Milano: Prospero, 135-150.

Tortora, Massimiliano, 2009. *Edizione critica delle Novelle Postume di Federigo Tozzi*. Pisa: Pacini.

Valentina Sturli is Associate Professor at the University of Pisa (Italy). She works on theory of literature and comparative literatures, with particular reference to the Italian-French field. She is the author of essays on the fantastic in literature and on contemporary intermedial narratives, and of the monographs *Figure dell'invenzione* (Quodlibet, 2020), *Estremi Occidenti (*Mimesis, 2020) and *Professori di desiderio* (Carocci, 2024). She edited the critical edition of *Bestie by Federigo Tozzi* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2023).

statuS Quaestionis
language text culture

RECENSIONI

statuS Quaestionis
language text culture

Elisabetta Abignente and Laura Di Fiore (eds.), *Spies in European Culture. 1815-1914. Representations, Networks, Practices*, London, Bloomsbury, 2025, 199 pp., £ 76.50

Il recente volume curato da Elisabetta Abignente e Laura Di Fiore per i tipi di Bloomsbury è il frutto di una ricerca collettiva e internazionale sulla storia e l'immaginario dello spionaggio nell'Europa dell'Ottocento e del primo Novecento. La ricerca, presentata prima in forma di convegno e poi in questo volume, è esito di un lavoro progettuale nato in seno al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II, che ha coinvolto studiosi italiani e stranieri, provenienti da atenei europei e statunitensi. Si tratta di un lavoro pensato intrinsecamente all'intersezione fra discipline storiche e letterarie. Tra i vari pregi del volume, infatti, è a mio avviso, prima di tutto interessante notare due elementi: l'attenzione della componente più letteraria al problema della periodizzazione e l'attenzione della componente più storica al problema della natura discorsiva delle fonti. Tale aspetto mi sembra uno dei felici esiti del dialogo interdisciplinare.

In particolare, lo studio circoscrive la prospettiva dichiarando esplicitamente due soglie simboliche su cui è utile richiamare l'attenzione: il Congresso di Vienna (1815), come soglia che, dopo le guerre napoleoniche, fonda un nuovo sistema europeo della sicurezza; lo scoppio della Prima guerra mondiale (1914), dopo il quale si aprono prospettive ulteriori. La parabola storica concentrata sul XIX secolo non era stata, in effetti, oggetto di studi complessivi sul funzionamento dello spionaggio e sulle sue possibili ricadute in termini di immaginario. Gli studi su questo tema si erano concentrati soprattutto sul secolo XX. Probabilmente la caratteristica più connotante dell'Ottocento sta proprio nel fatto che esso si presta a pensare il "segreto" sia in termini di centralità nei processi politici degli stati moderni, sia in termini di un suo incipitario ingresso all'interno dei processi culturali, forse avendo come momento apicale – se si presta attenzione al suggerimento di Alessandra Crotti (Ibid.: 83 e ss.) nel suo contributo – l'*affaire* Dreyfus.

La scelta di un arco storico ben circoscritto, comunque, non va da sé. La storia delle idee e dei concetti politici ci ha dimostrato di ragionare, alle volte, per grandi parabole teleologiche. Esse sono spesso direzionate a fondare sulla lunga durata un racconto ideale, al netto di qualche accidente o stortura momentanea, del percorso compiuto dall'Occidente "repubblicano". Contenere la ricerca ragionando sui confini di un sistema culturale preciso implica non solo il fatto di tenersi alla larga da partiti presi, ma anche, implicitamente, di inferire una cesura *ante quem* con le pratiche del segreto della prima modernità e dell'Antico regime. Esse furono caratterizzate da strutture e attori sociali diversi, su cui pure la storiografia si è soffermata, in un legame molto stretto con le pratiche diplomatiche. Allo stesso tempo, si traccia una cesura *post quem*, per la quale è evidentemente soprattutto lo scenario di trasformazione tecnologica aperto dal XX secolo a procurare un cambio di paradigma.

Inoltre, come accennato, il volume ha il pregio di ragionare sulla natura discorsiva delle fonti storiche e sulla necessità di intendere in modo né ingenuamente rigido né pienamente relativistico la diade fatto/finzione. Avviene ad esempio nel contributo di Laura Di Fiore sulla falsificazione dell'identità degli agenti borbonici durante i moti del 1848. Punto di svolta dal punto di vista del controllo delle informazioni nel regno, esso vede l'arruolamento di una serie di agenti con l'intento di controllare i movimenti liberali, nella fase in cui, da una parte, il riconoscimento anagrafico si standardizza, dall'altra, proprio la diffusione del documento di identificazione cartaceo produce nuove strategie di falsificazione. Di Fiore analizza le testimonianze delle spie borboniche da cui è possibile attingere cautamente il procedere delle loro azioni, caratterizzate dall'utilizzo di mosse preventive di copertura, come doppie abitazioni e cifrature dei messaggi, ma soprattutto dal fatto che "while their reports were in principle factual, fiction slipped in from time to time. The reports included rethorical devices to emphasize the information being provided" (173). La pratica dello spionaggio è predisposta a far tendere l'elemento strategico della ricerca di informazioni verso la 'drammatizzazione' e l'elemento retorico del momento della stesura del rapporto verso la 'finzionalizzazione'; fino al fenomeno che vede ex agenti dei servizi passare alla pratica scrittoria di mestiere, quella pubblicistica, e infine appropriarsi della scrittura finzionale come pratica rappresentativa. È anche attraverso questa prospettiva che è possibile inquadrare il processo che porta il segreto a passare dal do-

minio dei fenomeni meramente politici a quello dei fenomeni culturali. Tale processo avviene in una cornice storicamente determinata, cioè quella degli stati moderni alle prese con l'inurbamento massivo, la burocratizzazione del controllo sociale, l'espansione imperialistica, la specializzazione del controllo delle informazioni sul nemico o sulle colonie.

Quello della modulazione del tema dello spionaggio all'interno dello scenario imperiale, in particolare britannico, è un problema su cui si concentra il contributo di Riccardo Capoferro su *The Riddle of the Sands* (1903). Nella lettura di Capoferro, l'opera di Erskine Childers, veicolando lo scenario di una possibile invasione tedesca nelle isole britanniche, fornisce un documento di come "the public/private dialectic typical of the civil society was being transformed in the age of the new imperialism" (Ibid.: 103): nello stereotipo della spia amatoriale, che ogni cittadino può impersonare, tutte le classi dell'Inghilterra minacciata dal nemico possono riconoscersi, in modo tale da appianare le tensioni sociali interne. Il contributo stimola, come in generale fa tutto il volume, riflessioni sul necessario approccio a scritture non canoniche per comprendere la pertinenza storica del tema del segreto durante la fase di consolidamento di un sistema mediatico di massa attraverso la stampa informativa. È il processo che porta il segreto dal dominio politico a essere inglobato nel dominio del consumo culturale.

Come ha mostrato Elisabetta Abignente, studiando *The Scarlet Pimpernel* (1905) di Emma Orczy e *The Secret Agent* (1907) di Joseph Conrad, è il motivo per cui le forme romanzesche che tematizzano lo spionaggio si danno spesso in pubblicazioni episodiche, sono caratterizzate da un forte ibridismo di genere e sono sensibili a ispirare adattamenti intermediali. Esse si muovono tra *romance* e *novel*, ibridano il *crime* con il *feuilleton* facendo largo uso di strategie di *suspense*, ma soprattutto facendo in modo che "the novel's true core and focus, capable of holding the reader's attention, concerns the management of information" (Ibid.: 187) e che tale controllo coinvolga in modo non sempre banale strategie diegetiche del narratore. D'altro canto, si tratta di testi che mobilitano in alcuni casi scenari non necessariamente dozzinali sul piano dell'immaginario. Qui, l'utilizzo del *Witz* e del grottesco fa da complemento stilistico all'interesse per le doppie identità e all'importanza della loro agnizione nell'economia del plot, riverberando inquietudini leggibili alla luce delle trasformazioni epistemologiche novecentesche e della società della sorveglianza. Quella della spia è una funzione che in effetti, so-

prattutto se letta negli esiti della congiuntura storica di *fin de siècle*, è particolarmente duttile a far collidere istanze di senso collettive con istanze di senso soggettive. Infatti, il fenomeno della falsificazione dell'identità che connota la spia fa risuonare la natura perturbante del *Doppelgänger*, prestandosi a descrivere la crisi del soggetto e quindi anche la logica dell'inconscio – come ha mostrato Alain Dewerpe nella sua antropologia storica del *secret d'État* nell'età contemporanea, tra i riferimenti mobilitati all'interno dello studio.

Il segreto diviene un soggetto sensibile a essere narrativizzato e a soddisfare la richiesta di accesso all'*arcanum imperii* sul piano immaginario, nel momento in cui paradossalmente se ne percepisce la "presenza occultata". Ciò avviene, nelle scritture finzionali, attorno alla tipologia del personaggio della spia, che sollecita intrinsecamente nel lettore un'ambivalenza e una reversibilità dell'adesione emotiva, tendendo all'associazione con tipologie sociali collocabili ai confini della comunità, come il *mouchard* che permea ad esempio l'immaginario balzachiano, di cui parla Michela Lo Feudo studiando scritture al confine tra testualità dai tratti pubblicistici e visualità caricaturale (Ibid.: 135 e ss.).

Un altro pregio dello studio è quello di concentrarsi sull'area mediterranea, in una proposta di ribilanciamento della prospettiva storiografica dominante in cui prevale l'attenzione a scenari più nordici e atlantici. Lo ha osservato Francesco Casales nel suo contributo, che offre una ricognizione bibliografica ragionata sugli studi letterari, mentre quello di Robert Justin Goldstein (Ibid.: 15 e ss.) lo fa per gli studi di impostazione più storica. Casales constata, tra le altre cose, anche che l'approccio a questo tipo di narrazioni è ancora frenato da una difficoltà di affrontare la dimensione conflittuale della cosiddetta "paraletteratura" (Ibid.: 36-37). Centrato sul Mediterraneo, a emergere è un processo storico che può essere pensato come processo europeo; soprattutto nel contributo di Christos Aliprantis o in quello di Costantino Paonessa. Focalizzando l'attenzione, ad esempio, su alcune geografie chiave dei porti mediterranei come Venezia, Istanbul e Marsiglia, si possono studiare le pratiche di intelligence nel controllo dei flussi d'ingresso in città durante i focolai rivoluzionari che caratterizzano l'Ottocento. Si mostrano così "types of policing and control more pluralistic than elsewhere, since it encompassed state, semi-state and non-state actors alike", includendo non solo le forze di polizia ordinarie ma anche, ad esempio, il ruolo di mercanti e navigatori (Ibid.: 72). Tali pratiche non possono essere lette se non in relazione all'età dei fenomeni di *massa*, categoria teorica ancora necessaria per

comprendere, ad esempio, le trasformazioni degli ordinamenti dello Stato relative al controllo del rischio cospirativo e sovversivo, come negli apparati informativi italiani in Egitto alla fine dell'Ottocento (Ibid.: 115 e ss.).

La coesistenza tra pratiche formali e informali e il suo divenire oggetto di discorso soprattutto in tempo di guerra, è invece interrogata da Alexandre Dupont (Ibid.: 43 e ss.), nel suo studio sui servizi di intelligence attivi nelle Guerre carliste (1833 – 1876). Il processo studiato complessivamente all'interno del volume vede le pratiche del segreto specializzarsi rispetto a quelle diplomatiche, essere integrate così come elementi strutturanti all'interno del funzionamento dello Stato e prevedere specifiche modalità di reclutamento e di falsificazione dell'identità, proprio mentre lo Stato moderno consolidava definitivamente l'identificazione personale attraverso il potenziamento e la standardizzazione del riconoscimento anagrafico e del controllo delle forze di sicurezza sulla popolazione. Tale discrasia è in un certo senso descritta dalle due curatrici laddove si evidenzia che

intelligence occupied a liminal space between what was clear and what was opaque, given that espionage was an ambivalent element under the rule of law, straddling officialdom and government, the formal and the informal [...]. The complex ethics of secrecy in the public sphere and its justification in terms of 'exeption' or 'emergency' is also reflected in the intractability of defining the crime of espionage (Ibid.: 3).

Agli attori sociali deputati al trattamento delle informazioni e delle azioni soggette a segreto, è propria una natura aporetica: potremmo aggiungere, con Giorgio Agamben, che essi incarnano un soggetto di soglia tra *inclusione esclusiva* ed *esclusione inclusiva*, di 'eccezione' alla legge che della legge presume di conservare il funzionamento. Una ricerca del genere non può che funzionare da innesco per ulteriori affondi critici, proprio per la natura sfuggente delle fonti atte alla ricostruzione di tale problema storiografico. Si tratta, inoltre, di un tema dalla rinnovata attualità, se si pensa, da una parte, a noti casi di persecuzione politica – da parte degli stati che si presentano tradizionalmente come garanti delle libertà individuali – nei confronti di soggetti colpevoli di aver svelato processi illegittimi di approvvigionamento di informazioni; dall'altra, se si pensa al recente processo di parziale declassificazione di documenti soggetti a segreto di Stato e concernenti la parabola

delle democrazie occidentali dal dopoguerra a oggi. Di fronte all'odierna ambiguità e sfuggevolezza dei rapporti tra eventi collettivi e giudizi condivisi sulle cause che li hanno procurati, il volume curato da Abignente e Di Fiore giunge dunque in modo tempestivo, sia dal punto di vista dell'operazione storiografica sia dal punto di vista della scelta di un vettore di senso privilegiato per leggere la complessità della nostra realtà.

NICOLA DE ROSA
Scuola Superiore Meridionale, Napoli

statuS Quaestionis
language text culture

Dorrit Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e con una Postfazione di Gloria Scarfone, Introduzione di Riccardo Castellana, Roma, Carocci, 2025, pp. 333, € 34,00.

Apparso per la prima volta nel 1978 per i tipi della Princeton University Press con il titolo *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, il saggio di Dorrit Cohn (Vienna, 1924 – Durham, NC, 2012), viene finalmente pubblicato, a quasi cinquant'anni di distanza, in una traduzione italiana integrale, grazie al lavoro meticoloso di Gloria Scarfone, che cura l'edizione per Carocci (febbraio 2025). Come indicato nella postfazione, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore* segna l'approdo conclusivo di un percorso già avviato nel 2021, con la traduzione – sempre a cura di Scarfone – dell'ultimo capitolo del saggio nella serie *i minibook* dell'Associazione Sigismondo Malatesta (Pacini). Il volume si apre con una presentazione di Riccardo Castellana, che invita a cogliere in questa edizione non tanto il tardivo recupero, da parte della nostra editoria accademica, di un libro fondamentale, bensì l'occasione per riattivare il dibattito sulle categorie e sugli scopi della narratologia, restituendo al testo il posto che gli spetta: al centro, e non ai margini, della teoria.

Menti Trasparenti rappresenta l'opera prima e insieme il contributo più influente di Dorrit Cohn, narratologa di formazione germanistica, emigrata negli Stati Uniti in gioventù, laureata in Fisica prima di dedicarsi agli studi comparatistici sotto il segno del modernismo di area tedesca e, più nello specifico, di autori come Broch, Mann e Kafka. È proprio grazie a questa impronta intellettuale maturata nel solco della filosofia e della tradizione del romanzo mitteleuropeo che Cohn elabora una fenomenologia del testo alternativa tanto all'astrazione strutturale della narratologia formalista quanto – come nota Castellana – allo "spostamento d'asse" operato dai *Cultural Studies*, che tende a dislocare l'attenzione dalle forme narrative ai contesti istituzionali, sociali e culturali della loro produzione. Del resto, sin dall'*Introduzione*, la studiosa esplicita i propri bersagli polemici – che accompagnano, a mo' di controcan-

to, l'impianto argomentativo: da un lato, gli studi nordamericani sul flusso di coscienza, colpevoli di aver fissato il modello joyciano come evento isolato, disconnettendolo dalla tradizione precedente e trascurandone i dispositivi formali di base; dall'altro, la narratologia di impronta genettiana, accusata di semplificare i problemi letterari riducendoli a una pura questione di linguaggio, e dunque incapace – prosegue la studiosa – di dar conto di "quell'intero regno non verbale della coscienza" (32) e del legame fra discorso e pensiero.

L'oggetto d'indagine di Cohn è così ben delineato: a interessarla è "il singolare potere posseduto dal romanziere in quanto inventore di esseri di cui può rivelare a piacimento la vita interiore" (26), secondo una postura teorica saldamente ancorata a due nomi in particolare – anch'essi, peraltro, poco presenti nel dibattito critico italiano: Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957), in primis, dalla quale Cohn riprende l'idea che solo la finzione narrativa permetta l'accesso empatico all'interiorità dell'Altro nella forma di un Sé conoscibile; in secondo luogo, Franz Karl Stanzel (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955), che propone una tipologia delle situazioni narrative – prima persona (*Ich-Erzählsituation*), personale (*Personale Erzählsituation*), autoriale (*Auktoriale Erzählsituation*) – fondata su un'impostazione teorica radicalmente diversa dalle focalizzazioni genettiane.

A partire da questi riferimenti, Cohn elabora una narratologia della finzione che sposta il baricentro dal linguaggio in sé alla specificità del discorso narrativo come forma di accesso alla soggettività. Il libro si fonda così su una tesi forte: "la coscienza finzionale è la prerogativa specifica della finzione narrativa" (22). Detto in altri termini, l'oggetto della narrativa – almeno di una certa narrativa moderna – è la mente, o meglio, quella realtà interiore che l'inglese distingue nei termini *mind* e *consciousness*, e che la traduzione italiana, con fine consapevolezza interpretativa, rende con l'espressione "vita interiore". Una scelta non neutra, che cerca di tenere insieme le due anime del testo: da un lato la tradizione empirista e lockiana della coscienza come riflessione su di sé, dall'altro il paradigma freudiano dell'inconscio e della rimozione.

Nonostante l'impianto tipologico molto rigoroso, il vero punto di forza dell'analisi di Cohn sta nella capacità di restituire centralità al discorso narrativo senza separarlo dalla sua dimensione storica. L'analisi delle tecniche non è mai fine a sé stessa, ma si misura costantemente con le trasformazioni della forma-romanzo e con i modi in cui la letteratura ha costruito, diacronicamente, dispositivi per rappresentare la coscienza.

Il saggio si struttura dunque in due parti. La prima sezione è dedicata allo studio della coscienza nei contesti di narrazione in terza persona e alle forme con cui il narratore accede al mondo interiore del personaggio. Se ne individuano tre tipologie fondamentali: la *psiconarrazione*, neologismo che designa il discorso del narratore sulla coscienza di un personaggio; il *monologo citato*, che riproduce direttamente il pensiero del personaggio, spesso attraverso segnalatori grafici; e il *monologo narrato*, tecnica ibrida e innovativa che fonde i due modelli precedenti e che indica il discorso mentale di un personaggio sotto forma di discorso del narratore. Nonostante il gusto per la nomenclatura, Cohn precisa che nulla va assunto con eccessiva rigidità: è possibile, infatti, che si verifichi quello che definisce "contagio stilistico", quando, ad esempio, la *psiconarrazione* tende a sfumare verso il *monologo narrato*.

La seconda parte è dedicata alla narrazione della coscienza nei testi in prima persona, sfatando l'idea – ed è qui che si consuma il superamento delle teorie di Hamburger – che l'accesso all'interiorità sia esclusiva della terza persona. "Sotto certi aspetti", osserva Cohn, "il rapporto di un narratore in prima persona con il proprio sé passato è analogo al rapporto di un narratore con il suo protagonista nei romanzi in terza persona" (143), generando dunque un ventaglio di stili e tecniche analoghi alle tipologie individuate nella prima parte.

Ancora una volta, il gesto interpretativo si muove tra due istanze solo in apparenza opposte: l'acutezza ermeneutica e il bisogno di ordinare, nominare, schematizzare. Anche in questa sede, Cohn distingue una serie di categorie ben precise. Anzitutto introduce il concetto di *autonarrazione*, una forma strutturalmente analoga alla *psiconarrazione* che può presentarsi in veste consonante o dissonante a seconda della dialettica che si instaura tra l'io che narra e l'io che viene narrato. In secondo luogo, riconosce nel *monologo autocitato* un dispositivo che, oltre a generare equivoci tra pensieri passati o presenti, tocca un nodo ben più profondo: quello della credibilità, della possibile contraffazione del processo di introspezione memoriale, deliberatamente sfruttato da alcuni romanzieri moderni. Segue il *monologo autonarrato*, "variante di prima persona della terza tecnica di rappresentazione della coscienza nei contesti di terza persona" (162). Si tratta di un espediente di grande forza drammatica, in cui il narratore si identifica con il proprio sé passato, rinuncia al proprio vantaggio temporale per comunicare le preoccupazioni passate verso un futuro sconosciuto e angosciante.

È però nel segmento conclusivo, dedicato al *monologo autonomo*, che l'intelaiatura teorica si salda con esempi letterari di particolare efficacia. Al centro

dell'analisi vi sono quei testi in cui il legame tra linguaggio scritto e orale si fa poroso; testi come *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, segnati da una "postura enfaticamente oratoria" che rilancia uno dei nodi teorici più fertili del saggio: la consapevolezza che "un discorso rivolto al sé non è necessariamente più sincero di un discorso rivolto agli altri" (170).

Dopo aver attraversato una costellazione di esempi letterari, Cohn giunge infine a quello che considera il *locus classicus* del monologo autonomo: la sezione *Penelope* dell'*Ulisse* joyciano. Qui il testo si emancipa formalmente dal resto del romanzo – anche grazie alla sua collocazione conclusiva – e si configura come "un testo finzionale autogenerato, autosufficiente e autocircoscritto" (203). Si tratta, sottolinea la studiosa, dell'unico momento del romanzo in cui "una voce figurale sopprime totalmente la voce narrativa autoriale per la durata di un capitolo intero" (204). Vi è, insomma, una sola mente e una sola voce. Ancora una volta, l'analisi interviene a scardinare un luogo comune critico ben radicato: nella presunta circolarità del discorso di Molly, non vige l'eterno ritorno dell'identico, ma una sottile, coerente progressione temporale prende forma nel flusso della coscienza.

Con *Penelope* si raggiunge così il coronamento di una meditazione sulle zone temporali predilette dai romanzieri moderni che informa tutto il saggio. Ciò che più interessa a Cohn è il modo in cui i romanzieri moderni rompono "la continuità mentale di un periodo" (57): Proust ricorre ad eventi che rallentano il ritmo e dilatano continuamente il tempo del racconto rispetto a quello della storia; Flaubert introduce, in resoconti neutri e pacati, distillati immaginifici che spezzano l'equilibrio stilistico; Stendhal sfrutta il monologo interiore per generare uno scarto ironico tra narratore e protagonista, accentuato da una glossa autoriale che ne esaspera la distanza; mentre con Sartre "le menzogne interiori tendono piuttosto a tradirsi da sole" (89). Manipolato dal romanziere attraverso sintassi frammentarie, fallacie logiche e metafore incongrue, il monologo interiore – ben prima che le teorie di Freud, Bergson e Jung ne offrissero una formalizzazione scientifica – si fa, di volta in volta, spazio di sincerità, strategia di autodifesa, esercizio di malafede, oppure luogo di un'inconscia compulsione alla confessione.

Dunque qual è, oggi, l'eredità critica di *Menti trasparenti*? Se Scarfone individua due meriti principali – la solidità della cornice tipologica e l'accurata ricostruzione di un secolo di romanzo –, se ne potrebbe forse accostare un terzo: il modello di "realismo modernista" che elabora in filigrana. Una formulazione

che dialoga perfettamente con il dibattito critico italiano più recente, specie con la proposta dello stesso Castellana, nella quale il "realismo modernista" si consolida come categoria ermeneutica centrale per analizzare le poetiche della letteratura primo novecentesca.

Per mezzo di un taglio comparatistico di grande finezza, Cohn individua infatti il paradosso che consentirebbe alla finzione narrativa di produrre quella che chiama "aria di realtà" (28): non il dettaglio naturalistico, né l'illusione empirica del mondo esterno, bensì la rappresentazione della psicologia immaginaria di una "figura solitaria in preda a pensieri che non rivelerà mai a nessuno" (28). Questo è il cuore del suo realismo: un realismo mentale, interno, psicologico, fondato sulla possibilità – tutta letteraria – di rendere narrabile l'invisibile, il pensiero destinato a restare taciuto. Un modello che si fonda sull'"interdipendenza di realismo narrativo e *mimesis* della coscienza" (29), e che sposta l'effetto di realtà dal piano del visibile a quello dell'interiorità. È in questa prospettiva che Cohn costruisce, attraverso gli strumenti dell'indagine tipologica, un convincente "ponte stilistico" tra il XIX e il XX secolo.

In definitiva, l'eredità critica di *Menti trasparenti* coincide con la sua scommessa più profonda: pur essendo, in ottica comparatistica, un manuale fondamentale; in una prospettiva più ampia è un invito a credere che entrare nella mente di un personaggio non sia un esercizio estetico, ma un atto di conoscenza e di prossimità – un richiamo alle conseguenze conoscitive della letteratura, per mezzo delle quali diventiamo, almeno per un istante, l'altro di cui leggiamo.

VALENTINA VIGNOTTO
Università degli Studi di Padova

statuS Quaestionis
language text culture

Leslie Stephen, *I romanzi di Benjamin Disraeli*. Con testo a fronte, a cura di Daniele Niedda, Roma, Edizioni Croce, 2023, 120, € 20,00.

Poco nota in Italia, la figura poliedrica di Benjamin Disraeli è degna di attenzione da più punti di vista. Disraeli è stato un politico Tory di grande abilità e in tali vesti anche uno dei grandi architetti dell'impero britannico – fu sua l'idea di incoronare Vittoria Imperatrice delle Indie –, uno dei precursori delle dottrine sioniste, e uno degli autori del connubio (mai del tutto sciolto) tra conservatorismo e impero.

Ma Disraeli fu anche uno scrittore fecondo. Sfornò molti romanzi in cui i generi si mescolano in modo spesso inatteso (satira, romanzo storico, romanzo politico, *romance*, senza dimenticare il sottogenere vittoriano del *silver-fork novel*), e li riempì di suggestioni politiche, che spaziano dalla critica sociale alla fantasia utopica, come si vede in *Tancred*. Le mescolanze e le invenzioni di Disraeli – che oggi paiono bizzarre – non sono facilmente riconducibili agli esempi canonici della narrativa britannica ottocentesca, al senso comune borghese interiorizzato dalla maggior parte dei romanzi di formazione, o al sentimentalismo di grana settecentesca che continuava a essere un tratto distintivo della narrativa britannica.

È proprio quest'ultimo aspetto che viene messo in evidenza da Daniele Niedda nella sua bella edizione dei *Romanzi di Benjamin Disraeli* di Leslie Stephen, un libro che ha il duplice pregio di avvicinarci alla figura e all'opera di Disraeli e a quella di Stephen, tra i maggiori intellettuali del periodo tardo-vittoriano – ricordato di solito solo come il padre di Virginia Woolf, evocato in filigrana in *To the Lighthouse*. Stephen è a sua volta, infatti, una figura che val la pena di indagare a fondo, e per varie ragioni: fu ovviamente un tramite importante tra Woolf e la cultura del Settecento – le sue interpretazioni storiografiche sono ancora oggi rilevanti – ma fu anche un critico letterario dalla vasta erudizione, le molte intuizioni, e un acutissimo senso della storia, in particolare della storia delle forme espressive.

Per introdurci alle idee che Stephen aveva della narrativa di Disraeli, Niedda si sofferma per esempio sulla sua concezione del comico, sottile e piena di sfumature (nonché, possiamo aggiungere, per molti versi condivisibile). Come nota Niedda, da buon conoscitore della cultura settecentesca Stephen riscontrava forti differenze tra la comicità innocua legata al sentimentalismo – e alla cosiddetta cultura della 'sensibility' – e quella più pugnace, caustica e destabilizzante che trovava espressione nelle satire di matrice scribleriana e in particolare nell'opera di Swift.

Stephen demolisce, dunque, l'umorismo sentimentale di autori come Samuel Richardson, Oliver Goldsmith e Henry Mackenzie, e in particolare quello di Sterne, dal suo punto di vista colpevole, scrive Niedda, "di aver prostituito i propri sentimenti al mercato letterario disinteressandosi alla questione morale" (XII). Secondo Stephen "l'umorismo benevolo e il sentimentalismo" (XIII) mettevano in pace la coscienza anziché pungolarla e in questo modo non potevano portare alcun progresso morale né potevano demistificare i preconcetti borghesi e aristocratici.

Ma queste sono solo le premesse. Le teorie del comico di Stephen, sofisticate e controcorrente, vanno più in là: arrivano a demolire figure già allora canoniche della tradizione del romanzo, come Dickens e Austen – al cui culto Stephen guarda con un certo distacco –: se per Stephen gli effetti della comicità di Dickens sono attenuati e in ultima analisi neutralizzati dalla varietà dei suoi registri (un tratto del suo stile molto amato dai lettori), Austen può essere considerata la rappresentante perfetta di un umorismo 'in livrea', di una scrittura blandamente comica che non arriva mai, nonostante tutto, a mettere in dubbio l'ordine naturale delle cose. Secondo Stephen, dunque, la vera comicità non conosce ostacoli, si nutre di indignazione e non si lascia frenare dal decoro.

Nella prospettiva di Niedda, le teorie del comico di Stephen (in parte frutto dei vizi prospettici dell'epoca e legate alla sua particolare posizione) sono la pietra di paragone, esplicita o implicita, su cui si basa la sua valutazione dell'opera di Disraeli, considerato un "modello antisentimentale di scrittura comica" (XX). Nel guardare a Disraeli, Stephen abbozza una piccola teoria dell'interpretazione e del consumo di narrativa: evidenzia infatti che i romanzi di Disraeli richiedono al lettore una soglia di attenzione più alta e una certa apertura. Tra i tratti più elaborati e di non facile decodifica della scrittura di Disraeli c'è proprio il suo uso dell'ironia e dell'ambiguità, cioè – nelle parole di Stephen – la sua capacità di "passare dal serio al faceto in modo impercettibile" (XXIII).

Secondo Stephen, la scrittura di Disraeli è caratterizzata da un intreccio a volte sconcertante di pathos e di comicità maliziosa che non suscita il sorriso ma un "sogghigno" (XXIV). Questi aspetti della scrittura di Disraeli sono però parte di una compagine eterogenea e sfaccettata, una miscela che non garantisce della riuscita estetica. Stephen critica, per esempio, la marcata componente politica dell'opera della seconda stagione creativa di Disraeli.

Un esempio della riuscita dell'umorismo "morale" di Disraeli valorizzato da Stephen si può riscontrare, rileva Niedda, nel secondo libro di *Conings*by, in cui la satira politica, che si esprime in modo mirabile nei dialoghi tra "i galoppini della vecchia guardia Tory, Taper e Tadpole", non fa sconti a nessuno. Il romanzo, del 1844, si ambienta nel 1832, l'anno del Great Reform Bill, cioè nello stesso clima politico di cui George Eliot ha raccontato altre sfumature, un momento cruciale della storia britannica. Ed è sorprendente che uno scrittore capace di bozzetti così sardonici e così acuti, in grado di catturare e smascherare i vizi di una comunità, sia stato sensibile anche a visioni animate da astratti impeti dottrinari e un certo latente irrazionalismo (viziate, come evidenzia Stephen dall'oratoria parlamentare).

Come Niedda mette in luce, insomma, l'eclettismo di Disraeli ha preso le forme più diverse, non sempre apprezzate da Stephen, come la mescolanza di poesia e prosa in *The Wondrous Tale of Alroy,* in cui pure si avverte una componente comica, che risente dell'influenza della commedia della restaurazione. Nelle opere di Disraeli che Stephen considera più riuscite la satira trova invece il giusto equilibrio: è questo il caso di *Henrietta Temple*, che ha molti tratti della commedia romantica – con tanto di duplice matrimonio finale – come pure una satira che si esprime in un personaggio spesso considerato problematico, l'usuraio Levinson, da cui dipendono le sorti di Ferdinand Armine, prodigo personaggio da *Bildungsroman* che in quanto debitore di Levinson finisce in una speciale casa di detenzione. Oggi molti definirebbero Levinson uno stereotipo: in realtà la sua caratterizzazione è un piccolo capolavoro di scrittura comica in cui il retaggio ebraico di Disraeli si declina in modo a un tempo coerente e sorprendente. Come scrive Niedda, "lungi dal tratteggiare uno Shylock redivivo" in Levinson Disraeli offre "un esempio lampante di Witz ebraico, per sua natura eminentemente e paradossalmente auto-delatorio" (XL).

Questo libro ha dunque vari livelli di lettura: funziona, su un piano, come un'introduzione all'opera di Disraeli, utile a scoprire il profilo intellettuale di un personaggio che ha segnato la storia britannica e un ramo eccentrico del-

la produzione romanzesca vittoriana: guardando ai romanzi di Disraeli, che Stephen riassume uno per uno nelle pagine finali, si vede infatti al meglio una miscela di ingredienti che appare eterodossa rispetto al corpus narrativo poi diventato canonico: la satira corrosiva di Disraeli, il suo interesse a volte esplicito a volte visionario per la politica, come pure il suo gusto per digressione filosofica (o esoterica) hanno dato corpo a intrecci narrativi difformi rispetto alla linea principale del romanzo ottocentesco, e ci permettono per questo di vederne gli assi portanti con ancora più chiarezza. Al tempo stesso, grazie all'apparato introduttivo di Daniele Niedda, questo libro ci consente di entrare nel laboratorio teorico e critico di Leslie Stephen, evidenziandone le priorità e i parametri, e – guardando a un vittoriano che sua volta guarda a un altro vittoriano – di scoprire, in poche pagine, più versanti di una stessa cultura.

L'occhio di Niedda si dimostra il più adatto per questo tipo di operazione. Non solo ha al suo attivo lavori sulla narrativa di Disraeli: il suo retroterra è quello di un settecentista e ha lavorato a lungo sulla teoria estetica del lungo Settecento. Una cultura come quella del romanzo britannico, caratterizzata da forti linee di continuità e da una conversazione serrata tra periodi e generazioni che si è snodata fino agli anni del modernismo e oltre, richiede, per essere compresa al meglio, un comparativismo tra periodi, e un profilo di anglista che esca dalla gabbia degli specialismi o possa intrecciare più specialismi. Questo libro sta a testimonianza di quanto un simile profilo – nel mondo anglosassone sempre meno frequente – possa essere utile e produttivo; specialmente se arricchito da un altro importante ruolo: quello di mediatore tra più culture ed epoche. Questo libro ci ricorda infatti, tra l'altro, che la 'strana' narrativa di Disraeli può avere qualcosa da dire anche a noi.

RICCARDO CAPOFERRO
Sapienza Università di Roma

statuS Quaestionis
language text culture

Pasquale Petrucci, *Il piacere della lettura. All'ombra di Marcel Proust e di John Ruskin*, Bologna, il Mulino, 2024, pp. 352, € 35,00

-

-

Della necessità di ogni allievo di superare i propri maestri tratta *Il piacere della lettura* di Pasquale Petrucci, volume dedicato all'indagine e all'approfondimento del rapporto tra due delle personalità artistico-letterarie più rilevanti dell'Europa del XIX secolo, vale a dire Marcel Proust e John Ruskin. Articolato in tre sezioni principali, precedute da un prologo e chiuse da un epilogo, il libro ruota attorno ad alcuni temi centrali che orientano il discorso, funzionali da una parte alla contestualizzazione dell'ambiente artistico-culturale in cui si colloca il lavoro comparatistico, dall'altra alla descrizione della relazione implicitamente dialogica tra i due autori presi in esame.

Dopo un'approfondita ricostruzione della Parigi *fin de siècle*, Petrucci si occupa più nello specifico dell'influsso esercitato sistematicamente dalle arti coeve sull'opera critico-letteraria di Proust, ma soprattutto tenta di inquadrare le numerose linee di intersecazione tra l'architettura del suo pensiero, ricavata a partire dagli scritti critici e dall'opera cattedrale della *Recherche*, e la lezione delle teorie artistiche ruskiniane contenuta in volumi come *Pittori moderni*, *Le sette lampade dell'architettura*, *Turner e i preraffaeliti* e *Le pietre di Venezia*.

Già direttore della rivista del Mulino «Nuova informazione bibliografica», Petrucci ha pubblicato per la stessa casa editrice anche cinque volumi annuali del «Dizionario bibliografico 1967-1971» e, più recentemente, il volume *La competenza bibliografica. La scienza della trasmissione del testo* (2023). A differenza del lavoro precedente – altrettanto ambizioso ma più spiccatamente teorico – quello che qui si recensisce è uno studio *inter artes*, attraverso il quale Petrucci traccia le tappe di un "cammino dalla parte di Proust in direzione di Ruskin, a ritroso" (37). Così, il percorso intrapreso prende avvio dall'ultima delle occasioni editoriali che legò Marcel Proust e John Ruskin, vale a dire la traduzione in francese ad opera del primo di *Sesames and Lilies*, raccolta di saggi pubblicata da Ruskin nel 1865. Il titolo scelto da Petrucci per il volume

riprende l'omonima prefazione scritta dall'autore francese per la traduzione del 1906, dal titolo originale di *Journées de lecture*: si tratta di un testo critico in cui Proust, oltre che esprimere la stima e l'ammirazione che lo legava all'artista scomparso sei anni prima, tanto da averne letto le opere fino ad apprenderle *par cœur*, nondimeno rivelò la postura critica che, in veste di traduttore, egli aveva man mano assunto nei confronti delle posizioni estetiche di Ruskin.

Come anticipato, la prefazione a *Sésame et le Lys* non era che la seconda (e ultima) volta che Proust affrontava l'opera ruskiniana in sede editoriale: a due anni prima risaliva la traduzione di *The Bible of Amiens*, pubblicato dallo scrittore inglese nel 1885, alla quale Proust aveva lavorato servendosi dell'aiuto ricevuto dalla madre Jeanne Weill, nonché da Maria Nordlinger. In questo volume, Ruskin descriveva la cattedrale di Amiens attraverso un'interpretazione di matrice biblica, soffermandosi su elementi ornativi e sculturali che favoriscono una lettura allegorica di quelli che sarebbero stati i successivi richiami proustiani all'architettura gotica. Infatti non è un caso se, poco dopo aver completato l'edizione francese di *Sésame et le Lys*, Proust cominciò a scrivere *Contre-Sainte-Beuve* – testo cui, com'è noto, si fa risalire la stesura germinale della *Recherche* – permettendo dunque di immaginarvi un influsso latente della lezione ruskiniana che Petrucci presenta come una delle forme assunte dalla memoria involontaria rintracciabile internamente al romanzo.

Nonostante il già compiuto allontanamento dall'estetismo misticheggiante di Ruskin espresso nella prefazione *Journées de lecture*, Proust si dimostrò senz'altro erede della lezione dello stimato pittore e autore inglese eleggendo a principi di scrittura alcuni suoi precetti teorici, vale a dire la forza espressiva della pittura, i valori dell'arte e lo studio dell'architettura che emergono da ogni lettura attenta della *Recherche*.

Nel corso del volume, i contatti tra Proust e Ruskin – analizzati anche dai più recenti studi di Yves-Michel Ergal, Jerome Bastianelli e Cynthia Gamble – vengono pragmaticamente fatti risalire agli ambienti che li accomunavano: i musei, le esposizioni artistiche e i salotti mondani. Petrucci riserva non poca attenzione alla descrizione di questi ultimi, in quanto permettono da un lato di contestualizzare il personaggio formatosi attorno al nome di Ruskin e l'apprezzamento della sua opera nel contesto mondano parigino, dall'altro di analizzare la personalità di Proust che proprio in quegli ambienti, frequentati assiduamente, andava formando la propria postura letteraria. In effetti, fu in uno di questi circoli mondani della Parigi *fin de siécle* che egli ebbe modo di conoscere più da

vicino l'opera di Ruskin, soprattutto a partire dal 1897, quando, in seguito alla pubblicazione della monografia ad opera dello stimato storico e critico d'arte Robert La Sizeranne, intitolata *Ruskin et la Religion de la beauté*, s'instaurò un clima di vera e propria idolatria attorno al pittore e scrittore d'oltremanica.

Tuttavia, l'unico loro incontro effettivo di cui si ha testimonianza risalirebbe a una mostra su Rembrandt tenutasi ad Amsterdam poco prima che Ruskin morisse, evento che d'altronde Proust rievoca in un passo di *Contre Sainte-Beuve*:

> Sotto i suoi lunghi capelli bianchi arricciati, dalla voce fioca e dallo sguardo annebbiato, il vecchio s'avanzava. Mi sembrò di riconoscere la figura. Tutto d'un tratto qualcuno a me vicino mi disse il suo nome, peraltro già entrato nella immortalità, ma simile a colui che risuscita dalla morte: Ruskin. Era ai suoi ultimi giorni di vita, e ciononostante era venuto dall'Inghilterra per vedere questi Rembrandt che già venti anni prima gli erano apparsi una cosa essenziale e che per lui erano una realtà da non trascurare, pur se giunto ai suoi ultimi giorni (49).

Tra i salotti letterari e musicali che suggestionarono l'estetica proustiana, Petrucci ricorda quello formatosi attorno alla mecenate Geneviève Straus, la quale, assieme alla contessa Elisabeth Greffuhle, ispirò la figura della duchessa di Guermantes, così come anche Madeleine Lemaire e la figlia Suzette prestarono i tratti alle figure di madame de Villeparisis, madame Verdurin e Gilberte. A introdurlo in gran parte dei salotti della mondanità parigina fu il talentuoso compositore Reynaldo Hahn, una delle frequentazioni più intime di Marcel Proust nonché figura di spicco di quegli ambienti. Tra i personaggi fittizi costruiti attorno a personalità realmente conosciute in tali occasioni, Petrucci evoca ancora Siegfried Bing, il mercante e importatore d'arte cui si accenna ne *La parte di Guermantes*, nonché la figura di Bergotte e del pittore Elstir, ospite del salotto dei Verdurin, cui Proust diede forma attraverso le impressioni raccolte durante questi eventi nonché condensandovi la profonda ammirazione provata per i quadri impressionisti di Monet, Whistler e Manet.

Cosicché, nonostante il sentimento di venerazione verso Ruskin cui il volume di La Sizeranne esortava la mondanità parigina del momento, Proust ebbe modo di interiorizzare la lezione del maestro inglese con il giusto spirito critico, e l'eredità – peraltro mai negata – dei suoi precetti poté sottrarsi dal degenerare in un rapporto di idolatria:

> Proust ammira ed esalta quanto dell'adorazione della Bellezza nella vita di Ruskin ne abbia condizionato l'opera; quantunque avesse ben avvertito che lo scopo della vita, l'intenzione

profonda, segreta e costante, fosse altro. Desiderava evitare che la Bellezza potesse favorire nello spirito dei suoi lettori certe forme di falsa interpretazione; una interpretazione talora così spinta da apparire inevitabile e perniciosa (256).

Il commento di Proust a *Sésame et le Lys* fu dunque anche votato a contrastare quell'immagine sacralizzata cui poteva indurre la lettura di La Sizeranne: essa, per quanto avesse avuto il merito di consacrarlo nell'albo artistico dell'epoca, comportava il rischio di ridurre la figura di Ruskin a poco più di un devoto seguace della religione della bellezza.

"Tutte le arti rientrano nell'universo proustiano" (133), ed è così che architettura, pittura e musica accompagnano meticolosamente lo studio di Petrucci nell'analisi dell'iconografia e del simbolismo elaborati rispettivamente da Proust e Ruskin, anche mediante l'impiego di volumi specializzati nell'approfondimento dell'una e dell'altra arte che possono facilitare il lettore ad orientarsi in pagine piuttosto dense di riferimenti interdisciplinari. D'altronde, i continui rimandi intermediali riflettono la complessità degli scambi restituita dal lavoro di Petrucci: una grande quantità di pagine del volume è infatti dedicata alla ricostruzione del "vasto panorama museale" (53) che nutre l'immaginario proustiano racchiuso nella *Recherche*, un percorso, come anticipato, risalito *à rebours*.

Il rapporto tra storia dell'arte e storia della letteratura come discipline in costante dialogo si riflette nella stessa struttura del libro, che, attraverso l'inserimento di ricche sezioni illustrative, permette di confrontare i continui rimandi ekphrastici proustiani: riproduzioni di quadri, frontespizi, oggetti e manifesti citati nel corso del saggio trovano una propria collocazione nella struttura tripartita del volume man mano che si avanza sulla scia dei testi, consentendo allo studioso di verificare visivamente quanto precedentemente descritto verbalmente. Ed è per questo che, così come "Nel romanzo proustiano ogni dipinto, che di volta in volta viene evocato, in maniera esplicita o indiretta, assume o richiama su di sé una funzione espressiva strettamente correlata alla funzione espositiva del racconto" (136), allo stesso modo le opere di pittori come Rembrandt, Gustave Moreau, Vermeer, Giotto o Tiziano vengono riproposte al lettore del saggio quali attori principali delle interazioni tra l'arte pittorica con quella letteraria che lo studio di Petrucci ambisce a rintracciare con più esattezza possibile nell'equazione Proust-Ruskin.

CATERINA CAIOLA
Università della Calabria

statuS Quaestionis
language text culture

Paolo Tortonese, *L'occhio dell'anima. Storia di una metafora da Platone al Romanticismo*, Roma, Mauvais Livres, 2024, 371 pp., € 25,00.

Al crocevia tra storia delle idee, estetica e comparatistica letteraria, lo studio di Paolo Tortonese – uscito in francese nel 2006 come *L'Oeil de Platon et le regard romantique* e recentemente tradotto in italiano da Laura Tortonese – è un'indagine sul legame paradossale e misterioso tra arte e conoscenza, tra realtà sensibile e spirituale, corpo e anima, poesia e filosofia. Il nucleo dal quale si sviluppa l'intrico di autori e testi trattati – da Platone e Plotino ai Padri della Chiesa, dal romanticismo di Schelling, Coleridge e Joubert alla poesia di Lamartine, Hugo, Wordsworth e al romanzo di Balzac – è la metafora platonica dell'"occhio dell'anima', la cui evoluzione – osservata nel suo progresso fatto di continuità e rotture, immobilismo e dinamismo – permette a Tortonese di ricostruire il percorso, la sopravvivenza e la metamorfosi di una tradizione fondamentale per la formazione del pensiero europeo.

Oltre al Curtius di *Letteratura europea e Medio Evo latino* – in cui agli 'occhi dell'anima' è dedicato un breve accenno che Tortonese sviluppa e amplia – il punto di partenza sono le definizioni di metafora di Pierre Hadot nell'ambito della sua 'topica storica' e di Hans Blumenberg per il quale, in *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, "la metafora si presenta come un residuo, che giunge provvisoriamente a colmare le lacune del linguaggio logico e referenziale" (12). Per Blumenberg le metafore sono dei "nuclei irriducibili, gli elementi primordiali di una lingua filosofica [...] che esprimono un nucleo nevralgico del pensiero" (13). Esse permettono di cogliere e intuire quelle tracce sotterranee che, pur non interamente razionalizzate, costituiscono il tessuto di una cultura collettiva.

Il volume è diviso in quattro parti. La prima, è una ricerca delle origini della metafora nel *Sofista* e nella *Repubblica* di Platone, e il successivo scivolare di questa immagine in ambito estetico con Plotino e Cicerone, cui va di pari passo l'analisi della persistenza di queste espressioni metaforiche nel pensiero romantico (sulla scia della storia delle idee di Cassirer e Panofsky). La seconda segue la riconfigurazione in chiave cristiana delle metafore antiche nelle opere dei Padri

della Chiesa e in particolare di Sant'Agostino, fino a coinvolgere nell'analisi il neoplatonismo fiorentino di Marsilio Ficino. La terza parte segue il diffondersi di tale linguaggio metaforico in Germania (Schelling), Francia (Joubert) e Inghilterra (Coleridge) mentre l'ultima traccia il progressivo materializzarsi e umanizzarsi delle metafore oculari (Hugo, Balzac) che porterà la metafora a psicologizzarsi, lasciando in secondo piano le sue ambizioni metafisiche.

La metafora dell'occhio interiore permette ai romantici di esprimere l'indicibile complessità teorica della loro gnoseologia. L'immagine offre, sul piano espressivo, la risoluzione del nodo teorico tra sensibile e ideale, soggettivo e oggettivo, immanenza e trascendenza: "L'occhio dell'anima è una metafora paradossale: nata nel cuore di una teoria che toglie alla sensibilità ogni valore di conoscenza, fa considerare la vera conoscenza, anti-sensoriale, una vera sensibilità" (20).

Data la frattura tra essere e materia, come possono le immagini sensibili e le creazioni poetiche costituire ad un tempo l'ostacolo e la porta d'accesso alle Idee e alla verità iperuranica?

Il paradosso della "radicale incompatibilità tra conoscenza e visione oculare" (45) nasce, com'è noto, nella *Repubblica*, dove Platone stigmatizza il peccato di imitazione che necessariamente commette l'artista, condannato a prendere a modello non le idee ma gli oggetti. L'arte e la 'mimesis' risultano, così, irrimediabilmente screditate; il solco che le separa da bellezza e verità si amplia con il mito della caverna e con la sua precisa geometria di sguardi incompatibili: o verso l'ombra o verso la luce.

Il riscatto dell'arte e dell'artista si ha con Cicerone e con Plotino. Secondo Cicerone è nella mente dell'artista che risiede la possibilità di puntare lo sguardo verso la realtà superiore. La ragione e l'intelletto contengono l'Idea, realtà immanente e non trascendente all'anima dell'individuo. Plotino, nel *Del Bello* e *Del Bello Intellegibile,* "riabilita l'arte e colloca l'esperienza estetica nel quadro di un'elevazione verso l'Essere" (61). L'autore delle *Enneadi* rende, così, possibile "un'estetica metafisica basando l'immagine sull'Idea" (Ibid.). Visione fisica e visione metafisica sono i gradini successivi di un processo dinamico di purificazione e di avvicinamento all'Essere. Il bello si manifesta nell'anima e diviene spettacolo percepibile ripiegando dentro di sé lo sguardo, attraverso un percorso di reminiscenza: "fissa lo sguardo e guarda: questo soltanto è l'occhio che vede la grande bellezza" (69).

La cronistoria della metafora prosegue in alcuni testi cristiani delle origini, in cui la visione interiore lega ora l'anima non al Bello ma alla luce divina. Così,

espressioni quali *oculi mentis, oculi animae, oculis cordis* entrano nel vocabolario a disposizione della nascente teologia e "il desiderio filosofico di conoscenza si trasforma nel fervore del credente" (79).

Alla base di questo intreccio di tradizioni, cristiana e platonica, vi è l'interiorizzazione di entrambe le ricerche, quella filosofica e quella metafisica. Agostino, nelle *Confessioni*, scopre nella propria interiorità lo spazio più adatto alla rivelazione divina: "Vi entrai e scorsi con l'occhio dell'anima, per quanto torbido fosse, sopra l'occhio medesimo della mia anima, sopra la mia intelligenza, una luce immutabile" (85). Per rivolgere lo sguardo verso l'alto bisogna guardare "al centro del soggetto" (86), abbandonarsi a una "concentrazione riflessiva" (Ibid.) che permette di riconoscere l'alterità assoluta di Dio nella propria identità:

Nel 1802 Schelling, in *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose,* da un lato sembra confermare la separazione tra temporale ed eterno dall'altro apre ad una comunicazione tra i livelli del sensibile e del metafisico. Parla, infatti, di "due tipi d'opere d'arte: l'opera d'arte che, non avendo rapporti con il divino, non è nemmeno bella, e quella che è perfettamente bella e perfettamente vera" (140-141). Il paradosso platonico continua a vivere nella tradizione romantica e la vocazione metafisica dell'arte dipende ora dalla diversa qualità dell'artista che o sceglie di guardare le cose o di farsi "scopritore delle idee" (144) e partecipare dell'infinito. Trovare un'immagine che possa manifestare in pieno l'identità tra rappresentazione mentale e Idea è il cruccio dell'artista romantico, "sempre incapace di ritrovare nella propria opera materiale la forma perfetta che gli era apparsa" (148).

Coleridge, "il più platonico dei romantici inglesi" (156), continua a cercare un compromesso tra materialismo e idealismo, spianando ulteriormente la strada alla soggettivizzazione della metafisica. Mondo sensibile e anima umana sono simboli, specchi in cui si riflettono le Idee: "Davvero la Ragione è molto più vicina ai *Sensi* che all'Intelletto: perché la Ragione [...] è un Aspetto diretto della Verità, una Vista interiore, che ha con l'Intellegibile e lo Spirituale un rapporto paragonabile a quello che hanno i *Sensi* con il Materiale o Fenomenico" (161). La ragione agisce come un *inward eye* che condivide con la sensazione il carattere istantaneo.

Il problema della distanza incolmabile tra sostanza e forma, nonché della comunicazione di questo divario tramite il mezzo 'quasi' sensibile della retorica, è al centro dell'opera di Joubert, per il quale il dualismo tra visione dei sensi e visione intellettuale si risolve con una vittoria di quest'ultima: "Sapere

significa vedere in sé" (185). Dio è visibile al centro dell'Io, immanente all'anima divenuta simultaneamente oggetto e soggetto dello sguardo. Ancora una volta ciò che l'organizzazione teorica pone in due spazi separati viene riaccostato dal linguaggio, da una scrittura capace, per analogia, di intrecciare sensi e intelletto, rappresentazione e realtà. Le parole, realtà corporea e fisica, devono indicare ciò che sembra negarle, la verità spirituale ed eterna. "Sentire Dio" (196) è espressione che sovrappone intuizione e sensazione. La visione dell'infinito è un "tatto interiore" e un "senso intimo" (197) che oltrepassa il ragionamento consapevole, la logica, per cogliere nelle pieghe dell'Io, nel mistero di emozioni nebulose e sentimenti oscuri, una rivelazione che si ignorava di possedere.

L'accostamento tra vista e immaginazione, e il ritorno del compromesso neoplatonico tra piano materiale e ideale, portano a una progressiva valorizzazione del sensibile. In Lamartine, per esempio, la contemplazione del mondo e la visione di Dio sono simultanee, la seconda non può esistere senza la prima. In Hugo l'occhio dell'anima è, ormai, organo interiore e "laicizzato" (228). Dietro lo spettacolo del mondo il poeta veggente intuisce l'aprirsi di un pozzo, di una cavità, di un abisso dove si apre il passaggio verso la dimensione superiore, tanto che in *À un poète aveugle* "La nature ignorée et sainte a de ces gouffres / Où le visionnaire est voisin du réel" (229). Le cose rivelano, come spettri e segni dell'infinito, la loro doppia natura di chiusura e apertura, opacità e trasparenza.

Nel corso dell'Ottocento le tradizioni del misticismo, dell'innatismo, della contaminazione tra idealismo moderno e antico, portano alla scissione dell'Io tra la sua parte razionale e cosciente e quell'abisso, intravisto da Hugo, che si identificherà sempre di più con la parte irrazionale dell'umano, dove vengono vissute le esperienze "del sogno, dell'istinto, dell'ispirazione, della memoria inconscia, della duplice personalità, della follia" (238).

L'occhio interiore conserva e custodisce, mantiene latente e nascosta fino al momento opportuno, l'impronta che le immagini esteriori lasciano sui sensi. Se in Wordsworth lo spettacolo dei narcisi in riva a un lago può essere goduto successivamente in uno stato di meditazione solitaria, in Baudelaire l'alterazione fisiologica favorita dall'effetto di allucinogeni rende l'occhio interiore un organo "in grado di sublimare le sensazioni in esperienze estetiche" (242). Sono entrambi testimoni della sopravvivenza del tema platonico della reminiscenza che nell'Ottocento si lega alla scoperta dell'infanzia, spazio e tempo privilegiato per ricongiungersi al proprio essere più vero. I ricordi dell'infanzia, come in un 'sogno' sublime, dimostrano all'anima la propria natura immortale.

La metafora romantica secolarizza lo schema platonico, trasformandolo in un'opposizione tra due sistemi di visione caratterizzati entrambi da una certa corporalità. *Louis Lambert* di Balzac ruota intorno al problema della seconda vista e le metafore ottiche che assegnano sensibilità all'anima intellettuale sono particolarmente frequenti. Da un lato la scienza con la sua "visione lenta" (258) che procede per deduzione, dall'altro la "visione rapida" (Ibid.), 'speciale' e sintetica della poesia. La fisicità dell'anima si traduce presto in elettricità, in una forza-fluido materiale eppure sottile e invisibile. Con Balzac, "l'occhio dell'anima passa dalla retorica alla scienza, e l'alterità metafisica si addentra nella materia ponderabile" (271). Il legame paradossale tra occhio dell'anima e sensazione acquista un'ambiguità tutta psicologica.

Il mirabile affresco di Paolo Tortonese si era aperto con citazione romanzesca, con la scena dell'accecamento del Maître d'école per mano di Rodolphe nei *Mystères de Paris*. La punizione fisica si traduce ben presto in un "vantaggio morale" (18) che il 'villain' può trarre dalla cecità. *L'occhio dell'anima* presenta, in questo senso, molti punti di contatto con un'altra opera di Tortonese, *La faute au roman. Littérature et morale* (Paris, Vrin, 2023), dedicata interamente al nesso problematico tra estetica e morale nella storia del romanzo. Anche qui l'introspezione, lo sguardo rivolto alla vita interiore del personaggio, gioca un ruolo fondamentale nel tentativo di risalire da un'esperienza particolare e privata del mondo a una conoscenza universale. La letteratura, riprendendo un pensiero di Thomas Pavel, attiva nel lettore un *double look* che si muove sui due piani sfalsati dell'affettività morale e dell'attività cognitiva: uno sguardo punta al particolare mentre l'altro al generale, il primo evidenzia la natura referenziale del testo letterario mentre il secondo la natura inferenziale. Si tratta ancora della possibilità di risalire dalle azioni umane agli ideali.

Spesso il romanzo impone al lettore due emozioni alternative: la simpatia, la partecipazione e l'identificazione affettiva con il mondo interiore del personaggio, oppure la comprensione lucida delle circostanze e del contesto che ne condizionano la condotta. Il romanzo realista moderno oscilla tra i due poli della compassione e della disillusione, cercando o negando un compromesso tra le due prospettive sul mondo: una per la quale la realtà mondana è necessariamente macchiata dal male, l'altra meno pessimista che trova accanto all'analisi uno spazio sempre possibile per l'empatia.

L'occhio dell'anima arriva a penetrare il cuore dell'eroe romanzesco ed è da lì che prosegue la sua ricerca del Bello, del Bene e della Verità. D'altronde, come

ha scritto Waldemar Deonna, l'uomo sembra da sempre nutrire un'autentica ossessione per l'occhio e per i suoi significati reali o simbolici: "è perspicuo il ruolo che esso gioca, non solo nella vita fisica, ma anche nella vita spirituale dell'uomo, nel complesso delle sue credenze, così come il fatto che il suo significato simbolico sia insieme istintivo e universale" (*Il simbolismo dell'occhio*, 4).

RICCARDO ANTONANGELI
"Sapienza" Università di Roma

statuS Quaestionis
language text culture

Paolo Zanotti, *Il Gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*, Milano, Ponte delle Grazie, 2024, 330 pp., €22,00.

Nel capitolo tredici del suo saggio, in un passaggio che sembra dover solo fare da nesso logico, Paolo Zanotti (2005, 132) scrive «qualcosa di magico e sinistro aleggia sul mondo omosessuale». La frase è gnoseologica e delimitata da due segni di punteggiatura forte. Sembra non accettare repliche o postulati logici che ne possano ulteriormente chiarire il significato. Il lettore è chiamato a compiere uno sforzo interpretativo: se da un lato, infatti, riusciamo a rapportarla al senso generale del capitolo, in cui il critico sta cercando di ricostruire il rapporto tra omosessualità e vampirismo, dall'altro, per chi si è addentrato fino oltre la metà di quest'opera, la frase assume una serie di significati paradigmaticamente più ampi che forse costituiscono il punto di partenza per capire davvero il testo.

Zanotti non è omosessuale, lo si comprende chiaramente da come avanza nella trattazione: il suo modo di guardare al mondo gay e alla sua (sub)cultura è quello di un eterosessuale che osserva l'omosessualità come l'oggetto di un'indagine. Vuole soprattutto capire, dando vita a un'appassionante ricerca. Come racconta Matteo Residori nella Postfazione che completa la ristampa del 2024, il trattato, quando fu pubblicato nel 2005, si inserì in un clima sociale post-Duemila in cui anche l'Italia, con tutte le sue remore provinciali e cattoliche, iniziò a parlare di omosessualità. Fu un periodo storico in cui il dibattito pubblico iniziò a dare un corpo a persone in carne e ossa che dichiaravano in prima serata di essere omosessuali. Sempre nel 2005 la Spagna, primo grande paese mediterraneo e cattolico, rendeva legale il matrimonio tra coppie dello stesso sesso. Per il decimo anno (con qualche singhiozzo nel mezzo) il Pride di Roma diventava un evento fisso e Ferzan Ozpetek procedeva a dare un volto e una voce a personaggi queer nella sua stagione cinematografica migliore.

È proprio in questo contesto socioculturale (e in questa prospettiva soggettiva) che, prima di qualsiasi altra interpretazione, va calato *Il Gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*. Il sottotitolo è già rive-

latore del contenuto e della tesi: quella che si vuole condurre è una ricerca sulle origini dell'omosessualità moderna, ovvero rintracciare un punto d'inizio e costruire da lì una storia che arrivi al presente. In altre parole, ciò che cerca di capire Zanotti è soprattutto chi siano i gay e da dove vengano queste persone che ora si stanno ritagliando uno spazio pubblico sulla scena italiana ed europea. A leggere nel 2025 un saggio scritto così si resta straniti: la parola 'gay' con la giustapposizione dell'articolo determinativo maschile e singolare si impasta sulla lingua come fosse una formula strana, un taglio forzoso a una pluralità di voci non eterosessuali che ancora oggi a fatica chiedono il loro spazio pubblico.

Volendo limitarci solo all'orientamento sessuale, l'autore esclude sin dalle prime pagine la bisessualità e si dà solo a qualche incursione sul lesbismo in dei capitoli tematici posti soprattutto nella seconda parte del testo. Eppure, questa sovrarappresentazione dei gay maschi bianchi e cis parte da un'evidenza che l'autore ben sottolinea: ovvero che l'omosessualità femminile è meno documentata e ha quindi avuto meno spazio nella narrativa. Ciò anche perché, imprigionate come sono in una società patriarcale, le donne non hanno potuto sviluppare una subcultura paragonabile a quella degli uomini gay. Per le figlie di Saffo, infatti, radunarsi o darsi a incontri serali con la libertà con cui facevano gli uomini dell'Ottocento e di buona parte del Novecento era estremamente difficile. Si deve inoltre tenere presente che in questi tagli a una pluralità – che solo negli ultimi anni si è resa visibile come moltitudine sotto il termine-ombrello 'queer' – si riflette pienamente il segno del tempo. Accendendo la Tv in quel 2005 sembrava che tutti gli omosessuali fossero uomini bianchi, dei personaggi dello spettacolo e benestanti volti pubblici come Nichi Vendola o Costantino della Gherardesca. D'altro canto, anche il mondo del cinema contribuiva a questa rappresentazione: solo qualche anno prima, nel 2001, avremmo visto un giovane Stefano Accorsi ne *Le Fate Ignoranti* interpretare l'amante di un defunto professionista socialmente affermato.

In questa indagine, a metà tra narrative del passato e ciò che l'autore vede intorno a sé, Zanotti si muove di soppiatto. Con una penna agile e lo stile di un romanziere, si sente attratto dal mondo gay, vede effettivamente nella pelle perfetta di Gabriel in *Zazie dans le metro* e nelle orge del Barone di Charlus de *La Recherche* qualcosa di magico e sinistro. In una scena centrale del film del 2007 *Saturno contro*, Ennio Fantastichini, nei panni di un padre che visita la casa romana dove il figlio omosessuale convive con il compagno, alla domanda «cosa sta cercando?» risponderà: «voglio capire». Capire è ciò che cerca di

fare anche l'autore di questo saggio: indagare un mondo che non gli appartiene, passargli attraverso tra fascinazione e disinvoltura.

L'ipotesi di partenza è piuttosto classica: riprendendo Michel Foucault si dichiara che la costruzione di un orientamento sessuale propriamente omosessuale andrebbe a coincidere con il momento in cui il sistema penale e medico ha iniziato a definire in questo modo un gruppo specifico di individui dotandoli di caratteri riconoscibili e non necessariamente connessi agli atti sessuali. Una certa attenzione, non a caso, è dedicata a come si passi da reati come quelli di sodomia nei vari codici penali prenapoleonici (in cui la divisione tra ruolo attivo e passivo e l'atto sessuale hanno un ruolo fondamentale), ai codici penali inglesi e tedeschi dell'Ottocento in cui l'omosessualità è collegata all'idea di effemminatezza e a un'identità non necessariamente legata al sesso. Emblematico, in questo senso, è ritenuto il primo processo di Oscar Wilde in cui lo scrittore denuncia il padre del suo amante Alfred Douglas dopo che questi gli ha fatto recapitare un biglietto con la frase: «A Oscar Wilde che si atteggia a sodomita». Il verbo 'atteggiarsi' sarebbe, secondo l'autore, rappresentativo di come essere omosessuali sia divenuto a quel punto qualcosa che travalica l'orientamento sessuale per andare a costituire un'identità a tutto tondo. Non basta andare a letto con le persone del proprio sesso per essere gay, ma bisogna assumere degli atteggiamenti che, nell'impeto catalogante della borghesia vittoriana, rendono un individuo facilmente riconoscibile come tale.

La teoria costruzionista di Foucault, pur ponendosi alla base di tutto il saggio, viene contrapposta all'ipotesi essenzialista; ovvero l'idea secondo cui la sessualità è una caratteristica oggettiva delle persone, un tratto interno e immodificabile. Questa seconda tesi non sembra comunque assumere nel testo la centralità del costruzionismo. Anche perché la teoria costruzionista è utilizzata in maniera onnicomprensiva come base, sia per la concettualizzazione dell'idea di orientamento sessuale nell'età moderna, sia di identità e subcultura omosessuale. Il riadattamento che viene fatto delle teorie del filosofo francese ce ne consegnano una versione eterodossa e giustamente adattabile alle fonti documentarie utilizzate. Di fatti, se da una parte l'autore dichiara che è difficile credere a un'origine solo sociale e culturale dell'omosessualità, dall'altra, sostiene che l'affermarsi della modernità borghese è un punto fondamentale, un momento cardine in cui il termine 'omosessuale' si è connotato semanticamente di una serie di significati a cui ancora oggi lo facciamo risalire.

Uno degli elementi di forza del testo resta il modo in cui vengono suffragate le varie ipotesi investigative. L'approccio da critico e da comparatista di Zanotti

è evidente già dall'indice. I capitoli seguono un ordine vagamente cronologico dentro cui si inseriscono degli inserti tematici. Dopo un primo capitolo linguistico e terminologico, infatti, la trattazione prende come punto di partenza Atene, Sodoma e Firenze. Le tre città vengono recuperate come simbolo di alcune tappe dell'archeologia dell'identità gay. Atene è un riferimento al mondo classico e al sistema della pederastia con il suo rigido codice di comportamento; Sodoma è invece rappresentativa del modello veterotestamentario e del modo in cui le comunità giudaiche guardavano all'omoerotismo; e infine si guarda alla Firenze del Rinascimento dove troviamo i primi riferimenti anche ai processi giudiziari contro gli omosessuali.

I capitoli successivi si interessano del Settecento, poi dell'Ottocento, tramite la nascita della figura del dandy e il processo a Oscar Wilde, per approdare al Novecento tramite la figura di Dracula e gli studi di Freud. Dopo la metà del libro prendono vita due sezioni tematiche, una sull'Europa mediterranea d'inizio Novecento, come paradiso sessuale di una serie di ricchi e perseguitati inglesi, e un'altra sul lesbismo, tramite la figura di Maria Antonietta di Francia. Infine, il libro riprende la sua ottica diacronica trovando il punto d'arrivo nei primi anni Duemila di cui il testo, come già detto, è evidentemente figlio. In tutto il saggio l'evoluzione dell'identità omosessuale viene seguita incrociando tre tipi di documentazione: trattati medici, dispacci, resoconti di atti giudiziari e fonti letterarie e narrative. L'utilizzo eterogeneo di testi differenti – che spaziano da dei classici, come *À la recherche du temps perdu*, fino alla serie anime *Lady Oscar* – è motivato dalla convinzione, esplicitamente dichiarata nell'ultimo capitolo, secondo cui la letteratura sia uno strumento utile per comprendere l'immaginario sociale. D'altro canto, a un'idea simile si rifà Remo Ceserani nell'Introduzione alla sua *Guida allo studio della letteratura* in cui si attribuisce alla narrativa la capacità di dirimere e aiutare a comprendere problemi complessi. In questo senso la scoperta dell'omosessualità, l'emersione di un'identità gay nella pruriginosa epoca vittoriana, si configura come un represso da derubricare ai testi letterari da cui Zanotti la può estrarre per ricostruire i contesti sociali e umani. Siamo ancora una volta nell'ambito della critica letteraria.

È interessante notare, inoltre, come nell'ultimo capitolo si torni proprio alla critica tramite una riflessione sull'accezione di letteratura omosessuale. L'autore parte dal presupposto che ci troviamo in una nuova epoca in cui questa letteratura ha esaurito una certa funzione sociale dopo la morte di Paolini, Mishima e Genet. Alla luce di ciò, essere uno scrittore gay oggi comporta una traslazione dei

contenuti per cui l'omosessualità non è più un tema dell'opera che si sta scrivendo, ma il centro di opere esplicitamente identitarie. Il critico paragona queste forme di scrittura a una nuova versione del realismo socialista in cui l'identità ha un'utilità interna solo per la popolazione di lettori gay. Suggerisce, quindi, che l'identità sembra quasi incrociare il concetto di etnia, collocandosi a cavallo tra sfera pubblica e privata. Essa comprenderebbe tanto ciò che si è, quanto ciò che si sceglie consapevolmente di assumere come stile di vita: usi, costumi e valori di un gruppo etnico che si riconosce come tale e che, prima di tutto, si racconta a sé stesso. Fare letteratura omosessuale significa fare una letteratura di autorappresentazione. L'ipotesi con cui si conclude il saggio può essere considerata sostanzialmente efficace. Nel 2025, più che mai, è evidente come la narrativa presenti un nucleo intrinsecamente frammentato. Omosessuali, migranti, afroamericani, donne e ispanici popolano e saturano le forme culturali più disparate attraverso processi di autorappresentazione identitari e intersezionali. Questa eterogeneità, se da un lato disorienta la critica e intimorisce coloro che tradizionalmente hanno detenuto il controllo delle sovrastrutture culturali, dall'altro rende evidente come il 'problema' della cultura identitaria sia, a ben vedere, un falso problema. Se si considera una forma letteraria centrale nella modernità come il romanzo, si può notare come la sua affermazione a partire dall'Ottocento coincida con il bisogno della borghesia di autorappresentarsi in opposizione alla nobiltà dell'*Ancien Régime*. La vera novità del contemporaneo, in parte colta dall'autore del saggio, non risiede tanto quindi nella chiusura identitaria, quanto piuttosto nell'emersione di una pluralità eterogenea di identità dove prima ve ne era una dominante. L'omosessualità non è più un tema del protagonista borghese dei romanzi, non più il frutto proibito da sublimare, ma il centro di una svolta anche formale nelle narrative che non può che passare per una presa di coscienza identitaria. In questo scenario, inoltre, neanche l'identità omosessuale si presenta più oggi come una vera entità monolitica, ma come quella moltitudine contenuta all'interno del termine queer.

In conclusione, *Il Gay* di Paolo Zanotti si rivela un'indagine sull'identità omosessuale come costruzione culturale, in bilico tra fascino e distanza. Pur muovendosi da una prospettiva eterosessuale, l'autore ha il merito di far emergere quanto sia complessa, frammentata (e non naturale) la nostra idea di omosessualità.

DOMENICO CHIRICO
Ricercatore indipendente