

DIEGO MORMORIO

LA FOTOGRAFIA E

"IL DISGUSTO DELLA VITA MODERNA"

Da Gérard de Nerval a Charles Baudelaire

ABSTRACT: The essay analyses the literary reactions to the invention of photography, taking into account the letters and diaries of some of the most important French writers of the 19th century, such as Gérard de Nerval, Maxime Du Camp, Gustave Flaubert, and Charles Baudelaire.

KEYWORDS: Literature, Photography, Nerval, Baudelaire, Du Camp, Flaubert.

Nel 1806, quattro anni dopo la campagna d'Egitto di Napoleone Bonaparte, François-René de Chateaubriand viaggiò attraverso la Grecia, l'Asia Minore, la Palestina e l'Egitto. Nacque da questo viaggio *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, che venne pubblicato nel 1811. Da quel momento, per gli intellettuali francesi il Vicino Oriente divenne un potentissimo luogo di attrazione, nel quale si fondevano fantasie, storia, mitologia, religione, archeologia, letteratura, esotismo. Per chi poteva compierlo, divenne una sorta di pellegrinaggio intellettuale, soprattutto dopo il viaggio di Gérard De Nerval, delle *sue Scènes de la vie orientale* e delle *sue Femmes du Caire*, che precedettero il suo famoso *Voyage en Orient* e seguirono il viaggio in Marocco di Eugène Delacroix. Quest'ultimo diede inizio a un nuovo cammino pittorico, che alimentò il mito dell'Oriente, al quale contribuirono molto anche pittori come Prosper Marilhat e Alexandre-Gabriel Decamp.

Nerval era un personaggio singolarissimo, che Théophile Gautier, suo amico ed ex compagno di scuola, definiva indole rara e delicata, talento fine e discreto, che amava circondarsi di mistero. Era affascinato soprattutto dalle religioni. "Un giorno, in Place Royal [Place des Vosges], in piedi davanti al grande camino di casa Victor Hugo" – racconta l'autore di *Capitan Fracassa* – "Gérard dissertava sul suo argomento preferito, mescolando paradisi e inferni di diversi culti con tanta imparzialità che uno dei presenti disse: 'Ma Gérard, lei è senza religione!' Squadrò dall'alto in basso l'interlocutore, puntandogli addosso i grigi occhi animati da uno strano lampo: 'Non ho religione? Ma ne ho perlomeno diciassette'. Nessuno degli astanti poteva sfoggiare una tale profusione di credenze".

Poeta e scrittore precocissimo quanto raffinato, Nerval nel 1842 aveva già dilapidato la cospicua eredità che gli era venuta dal nonno materno, riducendosi in povertà.

Nei suoi *Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp ne traccia questo ritratto:

A volte nel laboratorio di Théophile Gautier, ho visto un ometto, mezzo calvo, che dormiva coperto da un plaid: era Gérard de Nerval che veniva a riposarsi dopo le sue peregrinazioni notturne. Era noddambulo; la notte vagava per Parigi come un cane che abbia perso il padrone, pronto a rifugiarsi in qualche caserma per dormire su una brandina se lo sorprende la pioggia; umile, un po' curvo, s'illuminava spesso in una risata sonora e non si tirava indietro quando c'era da discutere animatamente; s'intendeva di cabale, di oroscopi, di talismani e conosceva ricette diaboliche, alle quali sembrava credere. La sua reputazione, molto buona nell'ambiente dei letterati e dei poeti, non aveva varcato la soglia dei salotti in cui rimase sconosciuto a lungo; sebbene fosse dotato di uno stile estremamente raffinato e avesse il dono di una rara capacità di osservazione, era irregolare nelle opere come nell'esistenza, posseduto com'era da un dènone che lo trascinava spesso dove non avrebbe voluto avventurarsi. L'originalità che tutti decantavano e le sue stranezze erano dovute a una malattia mentale che volta a volta lo deprimeva e sovraccitava. Per dirla in sintesi, era pazzo, e anche nei momenti di lucidità si mostrava sempre un po' esaltato. (Du Camp 1962, 103).

Nerval viveva di una frenetica attività giornalistica, tentando, con poca fortuna, il successo teatrale, e vivendo episodi del tutto particolari. Nel 1838, ad esempio, dopo la stesura del libretto operistico *Piquillo*, scritto insieme all'amico Alexandre Dumas, raggiunse quest'ultimo in Germania, per attuare il progetto di una ricerca comune intorno alla vita e alla morte dello scrittore e drammaturgo tedesco August von Kotzebue, con lo scopo di realizzare un lavoro teatrale. Ma ognuno dei due aveva in cuor suo altri propositi. Dumas, ormai famosissimo, aveva in programma di servirsi di Nerval per realizzare i suoi ben pagati articoli di viaggio. Ma Gérard lo precedette, e dopo essersi fatto pagare il viaggio dall'amico, pubblicò per proprio conto quanto andava redigendo. Intanto, scriveva la maggior parte della tragedia intitolata *Léo Burckart*.

Tornato a Parigi, per far fronte ai suoi creditori, Nerval fu costretto a scrivere decine e decine di recensioni e a far ricorso a tutti i sostegni possibili. In questa situazione, nel 1841 cominciarono a manifestarsi chiaramente i sintomi della grave schizofrenia che lo avrebbe portato al suicidio. Venne ricoverato una prima volta, dimesso, e quindi di nuovo ricoverato – questa volta nella clinica del famoso psichiatra Esprit Blanche, che diventerà amico del poeta.

Nerval, che pure non amava i climi caldi ed era soprattutto attratto dai boschi e dagli scrittori tedeschi, partì da Parigi in compagnia di un orientalista dilettante, Joseph Fonfride, il 22 dicembre 1842. Viaggiò per un anno attraverso l'Egitto e il Libano, toccando Costantinopoli e Malta,

portando con sé un apparecchio per dagherrotipi, così come aveva fatto Gautier nel suo viaggio in Spagna compiuto in compagnia di Eugène Piot due anni prima.

Ma com'era del tutto prevedibile né Nerval né Fonfride fecero uso dell'apparecchio e, se ne fecero uso, operarono certamente con imperizia, perché erano giunti in Oriente senza alcuna conoscenza della dagherrotipia. Del resto, se all'orientalista dilettante la documentazione fotografica poteva essere utile, non si può dire la stessa cosa per lo scrittore. Cosa mai avrebbe dovuto documentare Nerval? Egli era lì per ragioni che non imponevano o necessitavano di alcuna documentazione. Era lì seguendo una linea onirica. "Durante questo inverno, a Vienna", scriverà nel suo *Viaggio in Oriente*, "ho sempre vissuto in un sogno. È forse la dolce atmosfera dell'Oriente che agisce già nella mia testa e nel mio cuore?". E poi: "Dal mio arrivo al Cairo, continuano a passarmi nella mente tutte le favole delle *Mille e una notte*, e vedo in sogno tutti i demoni e i giganti sciolti dalle catene dopo Salomone" (Nerval 1997, 55).

Lasciando il Cairo dirà: "L'avevo già vista tante volte nei miei sogni giovanili" (ivi, 98).

Nerval, insomma, è lì a rivivere un sogno. Ragione per cui non ha bisogno di fotografie. Nondimeno queste finiscono per entrare nel suo viaggio per vie del tutto secondarie. Dapprima con la comparsa di un fotografo, in un albergo del Cairo: "L'Hotel Domergue si trova in fondo a una stradina cieca nella via principale del quartiere europeo; dopo tutto, è un albergo molto confortevole e ben tenuto. La costruzione racchiude una corte quadrata tirata a calce, coperta da un sottile graticolato su cui si abbarbica una vite; nella galleria superiore, un pittore francese, molto simpatico, benché sordo, e pieno di talento, espertissimo di dagherrotipi, ha fatto il suo studio" (ivi, 205).

Il "pittore dell'Hotel Dormergue" invitò Nerval nel suo atelier per introdurlo alle "meraviglie del dagherrotipo". Ma, dice lo scrittore, "il pittore era duro d'orecchio, al punto che una conversazione con l'interprete sarebbe stata facile e divertente in confronto a una con lui" (Nerval 1997, 99).

In questo modo, lo scrittore perse l'occasione di diventare fotografo. Ma anche se ciò fosse avvenuto, Nerval non avrebbe potuto fotografare l'unico soggetto che nel Vicino Oriente veramente lo affascinava, perfettamente chiarito in un passo del suo *Viaggio*, dove vediamo bene come il suo amore per il mistero s'incontrasse felicemente con la bellezza velata delle donne arabe che la fotografia non poteva svelare:

L'immaginazione trova di che nutrirsi con questo anonimato dei volti femminili, che non si estende però a tutte le loro bellezze. Belle mani ornate di bellezze di anelli talismanici e braccialetti d'argento, a volte braccia di pallido marmo che sfuggono

interamente dalle larghe maniche sollevate fin sopra le spalle, piedi nudi carichi di anelli che sfuggono dalla babbuccia a ogni passo, e di cui risuonano con suono argentino le caviglie, ecco ciò che è permesso ammirare, indovinare, sorprendere, senza che la gente se ne inquieti o che la donna stessa sembri notare. A volte le pieghe ondegianti del velo, quadrettato di bianco e azzurro, che coprono la testa e le spalle, si scompongono un po', e lo squarcio che si apre tra l'abito e la maschera ovale, detta *burqū*, lascia vedere una bella tempia dove i capelli scuri formano riccioli stretti, come nei busti di Cleopatra, con un piccolo e fermo orecchio che lascia dondolare sul collo e sulla guancia zecchini d'oro o qualche piastra lavorata in turchese e filigrana d'argento. Si avverte allora il bisogno d'interrogare gli occhi dell'egiziana velata, e questo è più pericoloso. [...] Il sopracciglio, l'orbita dell'occhio, la palpebra stessa, dietro le ciglia, sono ravvivati dalla tintura, ed è impossibile che una donna riesca a valorizzare meglio quel poco che qui le è consentito far vedere. Io non avevo capito subito il fascino di questo mistero da cui è avvolta la metà più interessante della popolazione orientale; ma quei pochi giorni sono stati sufficienti per insegnarmi come una donna che si sente notata in genere trova mezzo, se è bella, per lasciarsi vedere. Quelle che non lo sono conservano meglio i loro veli, e non si può volergliene. Non è questo il paese dei sogni e dell'illusione? La bruttezza è nascosta come un crimine, e si può sempre intravedere qualcosa di ciò che è forma, grazia, gioventù e bellezza. (ivi, 86).

Queste parole sono la migliore introduzione, se così possiamo dire, al brano inserito nell'ultima parte del *Viaggio*, riguardante la vicenda di un fotografo che s'introduce in casa di una consenziente giovane vedova, che scoperta verrà condannata a 50 bastonate. Una pagina che sembra uscita dalle *Mille e una notte*.

Sette anni dopo il viaggio di Nerval, Maxime Du Camp riuscì a convincere Gustave Flaubert a seguirlo in una *spedizione* che avrebbe toccato Egitto, Nubia, Palestina e Siria, durante la quale, usando la calotipia, avrebbe realizzato una delle più famose documentazioni del primo periodo della fotografia.

Eccentrico non meno di Nerval, ma di un'eccentricità assai diversa, Maxime non era per nulla incline al mistero, ed era assai poco interessato alle idee che Gérard si era fatto dell'Oriente. Ancora nei *Souvenirs*, scrive: "Ciò che Gérard de Nerval mi raccontava dell'Oriente non poteva illuminarmi; mi misi a lavorare per procurarmi nozioni più serie perché si avvicinava l'ora in cui ci saremmo messi in moto" (Du Camp 1962, 223).

Per Du Camp le "nozioni più serie" erano quelle pratiche. Uomo avventuroso e incline al viaggio, compì ogni scelta pensando alla gloria letteraria e al successo delle iniziative che intraprendeva di volta in volta. Nondimeno, fu uno scrittore ricco di qualità, che ha dato il meglio di sé nei *Souvenirs littéraires*, essenziali per molte notizie riguardanti diversi autori del suo tempo, da lui direttamente conosciuti: Dumas, Hugo, Flaubert, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Gautier, Mérimée, Bouilhet,

Fromentin, de Musset... Insomma, i *Souvenirs* sono un illuminante affresco della Francia letteraria del tempo in cui visse Du Camp. Nell'insieme, si può dire che il suo autore sia stato sottovalutato, noto soprattutto in ragione della sua amicizia con il padre di *Madame Bovary* e per le fotografie che realizzò durante il viaggio che fece con quest'ultimo nel vicino Oriente.

Nei *Souvenirs*, Du Camp tratteggia la figura di Flaubert con indiscutibile ammirazione, ma anche senza tralasciare alcuni difetti, cosa che è apparsa a taluni come una volontà di rivalsa, una piccola vendetta nata dalla gelosia per la grandezza letteraria dell'amico. In realtà, egli non dice nulla d'infondato o di esagerato. Certo è, comunque, che qualche cosa fra i due doveva essere successo, perché nel 1880, alla morte di Flaubert, Du Camp non si recò a Rouen a dare l'ultimo saluto all'amico, né mandò un telegramma alla nipote.

In ogni caso, non si può affermare che Du Camp fosse un uomo dal cuore tenero. Basti pensare a quanto scrisse in una lettera del 31 agosto 1892, di Gustave Le Gray, grandissimo fotografo, dal quale aveva appreso l'arte della fotografia: "Spendaccione, ozioso, molto impreciso... se non fosse stato sbadato avrebbe fatto fortuna" (Aubenas 2002, 223).

Nella stessa occasione, Du Camp aggiunse: "Gustave Le Gray provò la sua mano come pittore con un risultato mediocre. Andò a Roma, fu sorpreso con la sua lavandaia, una bella ragazza – e fu obbligato a sposarla, in qualche modo, se non interamente, come Sganarello nel *Matrimonio forzato*" (ivi, 11).

Seguendo le "nozioni più serie", Du Camp – che si trovava a Roma nello stesso periodo in cui, oltre a Le Gray, c'erano il pittore Jean-Léon Gérôme e Henry Le Secq, che come Le Gray e Charles Nègre, prima di diventare fotografi erano stati pittori e allievi di Paul Delaroche – non avrebbe fatto l'errore di sposare una lavandaia. Abituato com'era a vivere nell'agiata compagnia delle donne che potevano aiutarlo a salire la scala della gloria letteraria.

Du Camp amava mescolarsi ai ceti popolari solo quando c'erano di mezzo moti rivoluzionari, così come avvenne nel 1848 e nel 1860. A ventisei anni partecipò ai combattimenti parigini di giugno, riportando una ferita alla gamba. Nel 1860, andò a Palermo per seguire Garibaldi e i suoi Mille fino al Volturmo, lasciandoci poi di questa guerresca esperienza un libro intitolato *Expédition des Deux-Siciles*, che avrebbe meritato maggiore attenzione da parte di quanti si sono occupati della letteratura riguardante il Risorgimento italiano, e che certamente è stato oscurato dal meno interessante *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas.

Con riferimento alla fotografia, in tale libro Du Camp fa un'importante osservazione che riguarda il culto delle immagini:

Passando lentamente in mezzo alle strade [di Palermo] ingombre di folla, scorsi in una bottega, accanto all'immagine della Madonna rischiarata dal lumicino sempre acceso, due ritratti, quello di Garibaldi e quello del re Vittorio Emanuele, illuminati da una lampada che ardeva pienamente, come il cero che brucia giorno e notte davanti al santo dei santi. In seguito dovevo ritrovare a Messina, in tutte le città delle Calabrie e della Basilicata, nella stessa Napoli i medesimi indizi d'una superstizione profonda, giunta per così dire allo stadio di bisogno fondamentale: il ricordo dei lari ad uso della religione cristiana. Quando un uomo compie un'impresa grandiosa, o diventa la meta delle speranze comuni, acquistano una sua immagine, vi accendono davanti una candela, e la pongono affianco al patrono particolare, alla speciale vergine della casa e ne fanno una specie di santo. Il popolo delle Due Sicilie non è né pagano, né cattolico, è semplicemente iconolatra. (Du Camp 1962, 96).

La partenza di Maxime Du Camp e Gustave Flaubert da Marsiglia fu fissata per il 4 novembre 1849. Il 28 ottobre venne preceduta a Parigi da un pranzo d'addio a cinque in una saletta del ristorante I Tre Fratelli Provenzali: Théophile Gautier, Louis de Cormenin, Louis-Hyacinthe Bouilhet, Gustave Flaubert, Maxime Du Camp. Le discussioni girarono intorno all'arte, alla letteratura e alle antichità. "Flaubert, nella sua esaltazione", scrive Du Camp, "voleva scoprire le sorgenti del Nilo, Gautier mi consigliava di farmi musulmano per indossare abiti di seta e andare a baciare la pietra nera della Mecca. Louis de Cormenin aveva un grosso peso nel cuore a vedermi partire e Bouilhet mordicchiava in silenzio la punta del suo sigaro, dopo avermi raccomandato di pensare a lui se avessimo trovato le vestigia di Cleopatra" (ivi, 115).

L'indomani, il terzetto formato da Flaubert, Du Camp e il domestico Sasseti partì da Parigi per Marsiglia, dove giunse quattro giorni dopo. Il 4 novembre "sotto un cielo plumbeo e con cattivo tempo al largo", salì sulla nave Nilo, "che barcollava come un ubriaco e non avanzava per niente" (ivi, 115).

Secondo i ricordi di Du Camp, quelle condizioni climatiche risvegliarono "i timori e le nostalgie" di Flaubert, che, in piedi a babordo, guardava lentamente sparire le coste della Provenza.

La traversata, dato il periodo dell'anno, fu segnata da vento e mare grosso. Ragion per cui, dopo undici giorni, i tre furono ben felici di arrivare ad Alessandria.

Alla partenza da Marsiglia Flaubert, nato il 12 novembre del 1821, aveva 28 anni, e appena tre mesi più di Du Camp, che lui comunque in diverse lettere chiama "il giovane Maxime". Espressione che dice molto del padre di Madame Bovary, ma anche dell'amico. Flaubert veramente giovane non si sentì forse mai, mentre Du Camp, probabilmente, credette di esserlo anche da vecchio.

I due si conobbero nel 1843, nell'anno in cui Flaubert cominciò la stesura di un volume intitolato *L'éducation sentimentale*, che non era *L'éducation* che tutti conosciamo, scritto tra il 1864 e il 1869, ma un libro completamente diverso, pubblicato postumo nel 1910. Come Gustave, Maxime era figlio di un medico, ma diversamente dall'amico, più che ai grandi risultati letterari aspirava alla gloria dei salotti parigini in cui si faceva notte parlando di arte e letteratura. Riconoscendo subito le straordinarie capacità di Flaubert, Du Camp cominciò a coltivare per lui una sconfinata ammirazione, tanto che in una lettera a Louise Colet, l'autore di *Madame Bovary*, nell'agosto del 1846 scriveva: "A Parigi ho ai miei ordini un uomo, devoto fino alla morte, attivo, coraggioso, intelligente, una natura grande ed eroica al volere della mia" (Flaubert 1973, 280).

A modo suo, anche Flaubert, come già è possibile capire da queste parole, aveva un'ottima opinione di Du Camp, accompagnata da un indubitabile affetto, e ciò, durante il viaggio nel Vicino Oriente, gli fece tollerare la "mania" fotografica dell'amico.

Mentre vedeva o sentiva dalla stanza accanto Du Camp maneggiare i suoi prodotti chimici, Flaubert aveva pensieri che lasciavano chiaramente capire come, per usare un'espressione di Savinio, egli non vedesse assolutamente la fotografia come una 'chiave di volta' nella storia dell'umanità.

Pensando al futuro, egli non guardava agli atelier dei fotografi, ma volgeva gli occhi al cielo: pensava ai voli aerei da poco iniziati. Proprio mentre Maxime preparava i prodotti per le sue fotografie, Gustave, infatti, scriveva all'amico Louis Bouilhet: "Non pensi spesso ai palloni aerostatici? L'uomo dell'avvenire avrà forse gioie immense. Viaggerà tra le stelle, con pillole d'aria in tasca. Siamo venuti troppo presto, noialtri, o troppo tardi. Avremo fatto quel che c'è di più difficile e di meno glorioso: la transizione" (Flaubert 1973-1980, I, 201).

Flaubert non vedeva nella fotografia alcuna transizione. Avrebbe finito, anzi, per ironizzare su di essa, inserendola fra le note sulla stupidità umana che vennero pubblicate dopo la sua morte col titolo di *Dictionnaire des idées reçues*, dove la fotografia compare in due brevissime voci: "Dagherrotipo. Sostituirà la pittura. (v. Dagherrotipo)". Frase quest'ultima che rimanda alla battuta attribuita al pittore Paul Delaroche e che certamente egli non ha mai pronunciato ("Da oggi la pittura è morta"). Frase che ormai appartiene ai molti e assolutamente infondati luoghi comuni intorno alla fotografia.

La misura della distanza di Flaubert dalla fotografia si ha però in due lettere a Colet del 1853. In quell'anno Maxime Du Camp venne insignito della "Légion d'honneur" per il suo lavoro fotografico sul Medio Oriente, raccolto nel volume *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, magnificamente stampato nel 1852 da Louis-Désiré Blanquart-Evrard. Il 15 gennaio 1853, Flaubert scrive a

Colet: "Un'ammirevole epoca quando si decorano i fotografi e si esiliano i poeti" (Flaubert 1973-1980, IV, 239). Dal dicembre del 1851, infatti, Victor Hugo era stato costretto all'esilio, dal quale sarebbe tornato soltanto il 5 settembre 1870, dopo la caduta di Napoleone III.

Si potrebbe supporre che la battuta di Flaubert sia stata in parte determinata dal momentaneo raffreddamento dei rapporti con Maxime Du Camp, avvenuto da alcuni mesi. In realtà, c'è assai di più: l'idiosincrasia flaubertiana per l'apparecchio fotografico, così come si evince da quanto scrive alla madre nel corso del suo viaggio nel Vicino Oriente e, soprattutto, da quanto dice a Colet nella lettera del 14 agosto 1853: "Non inviarmi il tuo ritratto fotografico. Io detesto le fotografie nella misura in cui amo gli originali. Non le trovo mai vere. È la fotografia che segue la tua incisione? Io ho l'incisione che è nella mia camera da letto. È una cosa ben fatta, ben disegnata, ben incisa, e che mi basta. Questo procedimento meccanico, applicato a te soprattutto, mi irriterebbe più che farmi piacere. Capisci? Ho da sempre questo sentimento, ecco perché non consentirei mai che si faccia il mio ritratto fotografico. Max l'aveva fatto, ma ero in abito nubiano, in piedi, e visto da molto lontano, in un giardino" (Flaubert 1980, 394).

In realtà, Flaubert si farà fotografare ancora: da Étienne Carjat, da Ferdinand Mulnier e da Paul Nadar. Tuttavia, questa lettera non lascia dubbi: nessuno lo aveva mai fotografato prima di Maxime Du Camp. Ciò smentisce chiaramente chi sostiene che il personaggio rappresentato in un dagherrotipo degli anni Quaranta "scoperto" nel 1979 possa essere Flaubert. Non lo è per questo, ma anche – e forse soprattutto – perché l'uomo che vi è rappresentato per diversi particolari non è riconoscibile come l'autore di *Madame Bovary*, dove l'esercizio della fotografia – nella forma della dagherrotipia – è nominato, ma semplicemente come una moda alla quale si piega anche il signor Bovary, medico incolto e noioso, mentre la moglie che vuole essere *chic* regala all'amante una miniatura.

Per mesi, prima di partire per Alessandria d'Egitto, Du Camp non sognò che "palme, deserti e templi crollati". Tutto questo affascinava lui quanto Flaubert, mentre metteva in agitazione la madre di quest'ultimo, la quale era andata da Du Camp, dicendogli: "Mi dicono che per Gustave è indispensabile passare un anno nei paesi caldi, e che lo stato della sua salute impone questa lunga assenza: mi rassegnò; ma esistono paesi caldi che non sono l'Egitto, la Nubia, la Palestina o l'Asia Minore. Un viaggio così mi sembra molto faticoso, e temo i pericoli che esso comporta. Vengo a chiedervi di rinunciare al vostro progetto e di andare, molto più semplicemente, a stabilirvi a Madera per due anni con Gustave. Il clima è bello, gli gioverà, e io non mi tormenterò". "Le chiesi", dice Du Camp, "se suo figlio fosse a conoscenza di quella sua visita ed ella scosse il capo in segno di diniego. La mia risposta fu

decisa: il viaggio che preparavo faceva parte dei miei studi; completava in un certo senso il mio apprendistato e non vi avrei rinunciato per nulla al mondo. Madame Flaubert rimase interdetta; non insistette più, ma credo che non me l'abbia mai perdonato" (Du Camp 1962, 45).

Du Camp curò i preparativi meticolosamente, raccogliendo una gran quantità di roba, di cui abbiamo un elenco parziale nella lettera che scrisse a Flaubert il 15 ottobre 1849. Il venerdì precedente Maxime aveva spedito a Marsiglia due grandi casse, pesanti 310 chili, all'interno delle quali c'erano quattro paia di stivali, finimenti per cavalli, tre letti, quattro sedie, una grande tenda, una tenda camera-oscuro, un tavolo, una cassetta per gli utensili, una cassetta-farmacia, 15 temperini e 15 paia di forbici, articoli questi ultimi "per piccoli regali".

Fra le cose che Du Camp portò nel Vicino Oriente c'era, naturalmente, anche dell'altro: acqua distillata, una certa quantità di cera vergine, nove chilogrammi di iposolfito e un ferro da stiro. Quest'ultimo non sarebbe servito a stirare vestiti, ma, così come la cera vergine e l'iposolfito, a preparare i negativi fotografici che Du Camp, con l'assistenza del domestico corso Sasseti, avrebbe realizzato.

Previdentemente Maxime si era rivolto anche alle autorità governative: "Volevo che il nostro viaggio fosse facilitato al massimo, e avevo chiesto al governo di affidarci una missione che sarebbe servita da presentazione presso gli agenti diplomatici e commerciali della Francia in Oriente. Gustave Flaubert – come non sorridere al ricordo – fu incaricato dal ministero dell'Agricoltura e del Commercio di raccogliere nei porti e nei caravanserragli i dati che avrebbe ritenuto opportuno comunicare alla Camera di Commercio. Io fui più fortunato e ottenni una missione del ministero della Pubblica Istruzione, dove conoscevo François Génin che dirigeva il settore delle Scienze e Lettere".

La domanda di missione venne ufficialmente presentata da Du Camp all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres l'8 ottobre 1849 e accolta dodici giorni dopo. Il 24 il giovane letterato, divenuto per l'occasione fotografo, ricevette il passaporto speciale e le direttive "scientifiche". Aveva il compito di documentare monumenti e paesaggi.

Il 17 novembre, due giorni dopo l'arrivo in Egitto, Gustave Flaubert scrive una lunghissima lettera alla madre, nella quale leggiamo: "Soliman-Pascià, l'uomo più potente d'Egitto, il vincitore di Nezim, il terrore di Costantinopoli, si trova per caso ad Alessandria invece di essere al Cairo. Ieri gli abbiamo fatto una visita muniti della lettera di Lauvergne. Ci ha ricevuto magnificamente. Ci darà degli ordini per tutti i governatori d'Egitto, e ci offre la sua vettura per andare al Cairo. [...] Per darti un'idea del modo come

viaggiamo: ci danno dei soldati per allontanare la folla quando stiamo fotografando. Spero che sia chic”.

L'avanzata del terzetto sulle strade del Vicino Oriente comincia così in un'atmosfera quasi da kermesse. In ogni luogo in cui Du Camp tira fuori il suo armamentario fotografico i locali accorrono rumorosamente incuriositi.

La parte più delicata del lavoro per l'esecuzione delle fotografie, vale a dire la preparazione dei negativi, Du Camp la svolge comunque di notte, così come testimonia una lettera che Flaubert scrive il primo dicembre (1849) all'amico Bouilhet dal Cairo: “In questo momento la luna brilla sui minareti; tutto è silenzio. Di tanto in tanto abbaiano i cani. Ho innanzi alla finestra, le cui tende sono tirate, la massa nera degli alberi, vista nella luce pallida della notte. Scrivo sopra una quadrata, coperta da un tappeto verde, illuminata da due candele, intingendo la penna in un vasetto di pomata. Sento dietro il tramezzo il giovane Maxime Du Camp che attende alla dosatura dei suoi ingredienti fotografici” (Flaubert 1973-1980, I, 537).

Du Camp sembra arso dalla passione di fotografare. Cinque mesi dopo la partenza da Marsiglia, Flaubert scrive alla madre: “Quanto al parlarti del nostro viaggio, un'altra volta. Ho molto da fare; stiamo per discendere le cateratte, trasportiamo bagagli e noi stessi. Il battello se ne andrà per suo conto e noi a piedi per il nostro. E poi sono troppo in collera per potermi raccogliere. La nostra salute è fiorente, solo Sasseti è un po' incomodato dal clima. Non so come Maxime non ci rimetta la vita colla smania fotografica che dimostra; del resto riesce perfettamente” (Flaubert 1973-1980, I, 163).

Durante il viaggio, Du Camp fu preso da una vera passione per il nuoto, che, secondo quanto pensava Flaubert, lo esponeva al rischio di essere divorato da qualche coccodrillo. Parallelamente andò scemando il furore fotografico, tanto che il 7 ottobre 1850, a meno cioè di un anno dall'arrivo in Egitto, Flaubert scrive alla madre da Rodi: “Abbiamo detto addio alla Siria. Povera Siria! Ora siamo per entrare nell'antichità classica, siamo sul punto di vedere Mileto, Alicarnasso, Efeso, Smirne, Pergamo, Troia e Costantinopoli. Fra qualche giorno avremo percorsa Rodi a dorso di mulo; ci metteremo gli stivaloni e riprenderemo il largo. [...] Ci sono ancora nel Libano persone che adorano i cedri come al tempo dei profeti. L'accozzaglia di vecchie religioni che c'è in Siria è qualcosa di inaudito. Ero proprio nel mio ambiente. Ci sarebbe materia di lavoro per secoli. Maxime ha lasciato gli apparecchi fotografici a Beyruth. Li ha ceduti a un amatore frenetico. In cambio di essi, abbiamo avuto di che farci ciascuno un divano come hanno i re: dieci piedi di stoffa di lana e seta ricamata d'oro. Credo che sarà uno splendore!” (Flaubert 1973-1980, I, 693).

Tornando un po' indietro, risulta qui utile ricordare una lettera di Du Camp a Théophile Gautier, del 31 marzo 1850: “Bongiorno, mio Fortunio, che

vi succede laggiù, voi che avete la sfortuna di non avere, come me, 37 gradi all'ombra? [...] Quando dunque vi deciderete ad impacchettare le vostre cose per passeggiare un po' in queste solitudini nei paesi del sole? Più li percorro e più mi dispiace che voi non li conosciate; voi siete uno di quelli per i quali sono stati creati e penso che non venendo a visitarli manchiate al vostro destino e a tutti i vostri istinti; inoltre questi paesi hanno bisogno di un libro e chi potrà farlo se non siete voi! [...] A proposito del Nilo, ecco che vi navigo su dal 5 febbraio, l'ho risalito fino alla seconda cateratta e adesso lo discendo fino al Cairo, fermandomi e soggiornando dappertutto dove trovo qualcosa da vedere; ciò mi porterà lontano, perché io ho una maniera di procedere che è poco sbrigativa, ma che mi conviene molto; vale a dire, prendo delle fotografie di tutto ciò che mi colpisce" (Gautier 1989, 132).

Nei *Souvenirs Du Camp* dice: "Théophile Gautier rispose: 'Invidio bassamente la vostra fortuna. Vorrei essere con voi anche solo per farvi da domestico o per lucidarvi gli stivali; ho tanta nostalgia dell'Egitto e dell'Asia Minore; ma dato il prezzo cui si vendono le sillabe, so già che non verrò mai'" (Du Camp 1989, 142). Il tono è quello di Gautier, ma nella sua corrispondenza non c'è traccia di questa lettera, nondimeno possiamo esserne certi: Théophile avrebbe veramente voluto essere lì e, standoci, si sarebbe forse anche divertito a dare una mano a Du Camp nella ripresa delle fotografie di cui era appassionato.

Quella da cui era toccato anche Gautier era una passione che, a dieci anni dalla presentazione della dagherrotipia, aveva ormai raggiunto un pubblico abbastanza vasto, anche se il trionfo della fotografia sarebbe arrivato soltanto con la *carte-de-visite*, brevettata nel novembre del 1854 da Adolphe Disdéri (1819-1890): la grande moda dei ritratti a basso costo incollati su un cartoncino di 10 x 6 cm che, per questo formato, richiamavano alla memoria i biglietti da visita.

Gli appassionati di fotografia del primissimo periodo erano in realtà interessati soprattutto alle immagini di luoghi lontani e di "cose sconosciute". A Parigi, capitale della fotografia, il primo a trasformare questo interesse in un affare fu l'ottico Noël-Marie Paymal Lerebours (1807-1873), il quale, già nel dicembre del 1840, mise in vendita, nel suo negozio di Place du Pont-Neuf, i primi dagherrotipi ripresi per suo conto in Italia e in Corsica, dando così inizio al commercio delle immagini fotografiche dei luoghi lontani, esotici e pittoreschi che per lungo tempo sarebbe stata una delle voci fondamentali dell'attività economica originata dalla fotografia.

Con uno spiccato senso degli affari, Lerebours – che sarebbe diventato uno dei maggiori fotografi del primo periodo e avrebbe aperto a Parigi il primo studio ritrattistico – operò in due diversi modi: in un primo momento fornì ad alcuni pittori e scrittori il corredo fotografico completo col compito

di riprendere dagherrotipi delle bellezze paesaggistiche e architettoniche francesi, italiane, spagnole, greche e del Vicino Oriente; in un secondo momento stabilì invece rapporti con diversi dagherrotipisti che operavano in città europee e in America, facendosi inviare da loro le immagini più significative. Si aprì così la via fotografica verso l'esotico e la lontananza.

Tornando a Du Camp. Come abbiamo già accennato, in una lettera dell'agosto 1892, Du Camp arrivò a definire Gustave Le Gray "spendaccione, ozioso, molto impreciso". Questo giudizio venne espresso otto anni dopo la morte del grandissimo fotografo. Ma già nel 1882, trent'anni dopo il viaggio, pubblicando i suoi *Souvenirs littéraires*, Du Camp aveva compiuto un atto di grande ingratitudine non ricordando il ruolo di maestro di Le Gray.

Tornato dal suo viaggio nel Vicino Oriente, Du Camp non aveva potuto tacere il nome di Le Gray – troppo noto quest'ultimo e non ancora affermato il suo. Era, del resto, impossibile tacerlo.

La famosa rivista *La Lumière*, infatti, nell'agosto del 1852 scrisse chiaramente che Du Camp aveva preso "parecchie lezioni" da Gustave Le Gray – esattamente nel settembre e nell'ottobre del 1849.

Sembra che il giovane letterato fosse giunto a lui tramite Léon de Labord (1807-1869) – famoso archeologo, curatore del Louvre, storico dell'arte rinascimentale, membro dell'Académie des inscriptions et belles-lettres, nonché detentore di molti incarichi politici e amministrativi – il quale prendeva lezioni di fotografia da Le Gray forse già da luglio. (Detto incidentalmente: Léon de Labord e Du Camp aprirono la strada a una moda; a partire da loro, Le Gray fu maestro di diversi giovani della "buona società" parigina).

Subito dopo la comparsa delle prime immagini di Du Camp, il pubblico degli appassionati di fotografia cominciò a chiedersi quale metodo avesse usato nel Vicino Oriente. Questa curiosità spinse il giovane letterato a scrivere il 28 agosto 1852 una lettera alla rivista *La Lumière*, nella quale leggiamo:

Dopo la pubblicazione delle mie fotografie, molte persone mi domandano attraverso quale procedimento e con l'aiuto di quali apparecchiature le ho ottenute. Vogliate, vi prego, permettermi di usare il vostro giornale per rispondere una volta per tutte a queste domande.

Ho iniziato nell'ottobre del 1849, dopo aver preso qualche lezione dal signor Gustave Le Gray; ho portato della carta preparata con il metodo da lui usato allora. Questa carta, che dava dei risultati molto belli nelle mani del signor Le Gray, non ne ha dato alcuno nelle mie mani. – È stata inabilità da parte mia? È stato che le preparazioni chimiche risultavano inadeguate alle elevate temperature d'Egitto? – Non lo so. – Le mie prime prove non sono riuscite. Disperavo di riuscire, quando il caso mi fece incontrare al Cairo il signor de Lagrange, che stava recandosi in India, munito di apparecchiature fotografiche. Impiegava il procedimento allora completamente nuovo

del signor Blanquart-Evrard. Egli me lo ha trasmesso e io mi sono deciso a usarlo. Ho sottoposto tutte le carte già preparate da Le Gray a un bagno composto da: albumina (250 grammi) e ioduro di potassio (12 grammi). Da quel momento, le mie immagini sono diventate quelle che voi conoscete. Nondimeno vi dirò che, salvo a Gerusalemme e a Baalbeck, ho sempre operato usando la carta umida. Fissavo i miei negativi in un bagno saturo di iposolfito. (*La Lumiere*, 28 agosto 1852, 144).

Senza addentrarci in questioni puramente tecniche, si può dunque dire che Du Camp attingeva fotograficamente a Blanquart-Evrard e a Gustave Le Gray. Con quali risultati?

Le sue fotografie – alcune più riuscite, altre meno, comunque, tutte dignitose – non presentano particolari accorgimenti formali e non raggiungono alcuna vetta tecnica o estetica. Possiamo dire che si collocano nella media dell'epoca. Nondimeno vennero accolte con un certo entusiasmo, per via del loro valore documentativo. In un articolo comparso su *La Lumière* del 25 maggio 1851 a firma di Louis-Auguste Martin, leggiamo: "Si tratta di una preziosa raccolta di monumenti, di teste che potrà servire a qualche grande opera di storia, di archeologia, e di geografia concernenti questa bella contrada d'Oriente, dove gli eruditi hanno posto la culla del genere umano" (*La Lumiere*, 25 maggio 1851, 63). Nello stesso articolo si annunciava che alcune di quelle fotografie potevano essere viste nello studio del giovane letterato – che, tornato a Parigi, aveva portato i suoi negativi a stampare da Le Gray.

Dopo le prime stampe realizzate da Le Gray nell'aprile del 1851, Du Camp selezionò 125 dei suoi 214 negativi e li mise nelle mani di Blanquart-Evrard, che nel suo stabilimento di Lilla li stampò magnificamente, così come avrebbe fatto due anni dopo con quelle straordinarie di John Beasley Greene, per la realizzazione dell'album *Le Nil – monument, paysages*, e nel 1856 con quelli dell'alsaziano Auguste Salzmann, per il volume *Jérusalem: études et reproduction photographique des monuments de la ville sainte*. Le immagini così ottenute andarono a comporre il volume *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, di cui il governo francese acquistò venti esemplari, uno dei quali, come scrive Blanquart-Evrard nel suo *La photographie ses origines, ses progrès, ses transformations* venne donato alla biblioteca di Lilla.

Nonostante questo successo, o forse a causa di esso, la notorietà di Du Camp nell'ambito degli appassionati di fotografia andò via via scemando. Non è azzardato credere che molti abbiano cominciato a pensare che gli onori tributati al lavoro fotografico di Du Camp fossero eccessivi e in gran parte dovuti alla notorietà del personaggio. Era ormai risaputo che egli aveva abbandonato la fotografia già durante il suo viaggio nel Vicino Oriente. Senza sbagliare, si arrivò a pensare che la fotografia (appresa soltanto nei due mesi precedenti la partenza) gli era essenzialmente servita per avere

delle facilitazioni durante il viaggio: per ottenere tramite le sue conoscenze un incarico dall'Académie des inscriptions et belles-lettres. Allo stesso modo, non era azzardato credere che non erano state le sue qualità fotografiche a fargli avere la "Legione d'onore".

Solo da pochi anni, nell'ambito di nuovi e più sistematici studi di storia della fotografia, si è tornato a parlare delle immagini di Maxime Du Camp. E, cosa che egli non avrebbe potuto immaginare, ciò ha portato alcuni a riscoprire la sua opera letteraria.

Il 28 ottobre 1872, pochi giorni dopo la prematura morte di Théophile Gautier, avvenuta a 61 anni, Gustave Flaubert scrisse alla principessa Matilde: "È morto per il disgusto della vita moderna: il 4 settembre lo ha ucciso" (Flaubert 1980-2007, IV, 597).

In realtà, l'autore de *La morta innamorata* era scomparso il 23 ottobre, ma Flaubert prendeva a riferimento la nascita *de facto* della repubblica del 4 settembre 1870, che faceva seguito alla disfatta delle truppe di Napoleone III ad opera dell'esercito prussiano. È morto, dirà Flaubert nello stesso 28 ottobre in una lettera a Ernest Feydeau, "per lo schifo dell'infezione moderna".

"Mi sarei infuriato – scrive alla principessa Mathilde – se [Gautier] non avesse avuto una sepoltura cattolica, perché il buon Théo in fondo era un cattolico come uno spagnolo del XII secolo". Aggiunge: "Se avessi dovuto fare l'orazione funebre di Théo, avrei detto cosa lo ha fatto morire. Avrei protestato a nome suo contro i Pizzicagnoli e contro le Canaglie. È morto di una lunga collera repressa" (*ibid.*).

Viene con queste righe in superficie tutta l'anima antimoderna di Flaubert, quell'anima che tra i primi dell'Ottocento e intorno alla metà di quel secolo è stata perfettamente incarnata da personaggi come François René de Chateaubriand, Charles Baudelaire e Jules Barbey d'Aurevilly, spesso definiti eroi dell'antimodernità. Un concetto che discende dal 1798, dai risultati della Rivoluzione francese, dal culto del progresso e dall'idea trionfante di democrazia.

Concetto quest'ultimo che appare orrendo agli occhi di Flaubert, come risulta chiaro in una sua lettera a George Sand.

Per quanto possa apparire strano, il disprezzo di Flaubert per la fotografia più che discendere da un'avversione per il mito della tecnica e del progresso, ritengo discenda proprio dal disprezzo della democrazia. Egli, infatti, come s'è visto nella lettera a Bouilhet, non detesta affatto la tecnica: ama addirittura immaginare viaggi fra le stelle, "con pillole d'aria in tasca".

Quello che lo tiene lontano dalla fotografia è il fatto che la consideri un'arte irrisoria, che non richiede nessun lungo tirocinio. Un esercizio che,

come aveva visto col suo amico Maxime Du Camp, è possibile imparare con poche lezioni. Insomma, agli occhi di Flaubert, che nutriva il mito del faticoso lavoro creativo, la fotografia appariva una cosa alla portata di tutti. Un esercizio che poteva essere considerato lo specchio della democrazia, che lui chiamava "la società dei Pizzicagnoli e della Canaglia".

Questo sentimento è già tutto nella frase della già citata lettera a Colet del 15 gennaio 1853. Da questo disprezzo è partito anche Baudelaire per la sua celebre invettiva contro la fotografia, pubblicata su la *Revue française* il 10 giugno 1859:

È sorta in questi deplorabili giorni una nuova industria che ha contribuito non poco a distruggere ciò che di divino restava nello spirito francese. Va da sé che questa folla idolatra esige un ideale degno di sé e conforme alla propria natura. Nella pittura e nella scultura, il Credo attuale della società altolocata, soprattutto in Francia (e credo che nessuno vorrà sostenere il contrario), è il seguente: "Credo nella natura e non credo che nella natura (e vi sono buoni motivi per questo). Credo che l'arte sia e non possa essere se non la riproduzione della natura ... Perciò l'industria che ci desse un risultato identico alla natura sarebbe l'arte assoluta". Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. E allora essa disse fra sé: 'Giacché la fotografia ci dà tutte le garanzie d'esattezza (credono questo, gli insensati!) l'arte è la fotografia' Da quel momento, l'immonda compagnia si precipitò, come un solo Narciso, a contemplare la propria triviale immagine su metallo. Una follia, uno straordinario fanatismo s'impadronì di tutti questi nuovi adoratori del sole. (Baudelaire 1996, 1194).

Un dio vendicatore. Che, per colmare la misura, ha fatto cadere l'invenzione della fotografia su quella che nella poesia *Il viaggio* Baudelaire chiama "un'isola d'orrore in un mare di noia".

Il mito del progresso e della democrazia, generato ad avviso del poeta dalla stupidità umana, viene liquidato in due frasi de *Il mio cuore messo a nudo*. Per esprimere il suo disprezzo per l'idea di democrazia, parla dei gatti: "Perché i democratici non amino i gatti è facile indovinarlo. Il gatto è bello; rivela idee di lusso, di pulizia, di voluttà, ecc.". Ora, mentre non sappiamo se tutti i democratici non amino i gatti, sappiamo che Baudelaire li amava, mentre detestava sentir parlare di democrazia. Del resto, lo scrive sempre ne *Il mio cuore messo a nudo*, sono stati De Maistre e Edgar Poe a "insegnargli a ragionare" (ivi, 1408). L'idea di progresso viene invece così liquidata: "Niente di più assurdo del Progresso, dal momento che l'uomo, come è provato dalla realtà di ogni giorno, è sempre simile e uguale all'uomo, vale a dire dello stato selvaggio. Che cosa sono i pericoli della foresta e della prateria paragonati agli scontri e ai conflitti quotidiani della civilizzazione?" (ivi, 1401).

Del resto, leggendo fra le righe della condanna baudelariana della fotografia, questa stessa mostra che l'uomo "è sempre simile all'uomo", che,

con buona pace di Chateaubriand, non ha lasciato i tempi del paganesimo: "Una follia, uno straordinario fanatismo s'impadronì di tutti questi nuovi adoratori del sole". Una schiera innumerevole che guarda la propria immagine nella lastra metallica del dagherrotipo.

Baudelaire, che, nonostante il parere del tribunale che lo condannò per oscenità, detesta l'osceno. Ed è questa una ragione che gli fa detestare la fotografia, l'abitudine del pubblico di guardare fotografie oscene. "Migliaia di occhi" – scrive nella sua denigrazione – "si chinano sui buchi degli stereoscopi come sugli abbaini dell'infinito. L'amore dell'osceno, naturalmente vivo nel cuore dell'uomo quanto l'amore di sé, non si lasciò sfuggire un'occasione così bella per soddisfarsi. E non si dica che i ragazzi di ritorno dalla scuola fossero i soli a godere di quelle porcherie; esse furono la frenesia della società" (ivi, 1195).

La "nuova industria" fotografica aveva portato con sé una vastissima diffusione delle immagini oscene. Tutte le più grandi capitali d'Europa, e anche alcune delle più piccole, erano letteralmente sommerse da questo genere di fotografie.

Nel 1862, lo storico tedesco Ferdinand Gregorovius (1821-1891), residente in quel periodo a Roma, scriveva: "È orribile la marea di fotografie pornografiche che dilaga in Italia. A sua lode, il governo pontificio ha emesso un editto che proibisce la vendita di tali fotografie a Roma. Questo dovrebbe essere fatto in ogni città" (Gregorovius 1968, 221-222).

Ma questo non bastò a fermare quel commercio, tanto che nel luglio del 1865 venne addirittura arrestato un sacerdote, tale Filippo Bottoni, per aver realizzato e messo in vendita a bassissimo prezzo diverse immagini di questo tipo.

Il tono di Baudelaire non era dunque esagerato: la questione non riguardava affatto soltanto i ragazzi di ritorno dalla scuola.

La condanna della fotografia da parte di Baudelaire sorgeva anche, e sostanzialmente, dal suo mito dell'immaginazione. In Baudelaire, l'immaginazione è legata all'artificio – in quanto prodotto della creatività umana – e quest'ultimo, è a sua volta connesso a una sua precisa avversione per la Natura, la cui origine, per dirla con Sartre, è da cercare nella sua formazione cristiana e nell'influenza esercitata su di lui da Joseph de Maistre.

Per Baudelaire l'immaginazione è il centro di tutto. Scrive:

L'immaginazione è l'analisi, è la sintesi, e tuttavia anche uomini capaci nell'analisi e non negati nel ragionamento riassuntivo, possono mancare d'immaginazione. Essa è questo e il contrario di questo. È la sensibilità, quantunque poi vi siano persone sensibilissime, forse troppo sensibili, che ne sono sprovviste. L'immaginazione invero ha appreso all'uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono e del profumo.

Essa ha creato, al principio del mondo, l'analogia e la metafora. Essa scompone tutta la creazione e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può provare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo. Poiché ha creato il mondo (lo si può affermare anche, credo, in una accezione religiosa), è giusto che lo governi. Che cosa mai si può dire di un guerriero senza immaginazione? Può essere un ottimo soldato, ma se sarà alla testa di un esercito, non farà nessuna conquista. Ciò si può paragonare al caso di un poeta o di un romanziere che togliesse alla facoltà immaginativa la direzione delle altre facoltà per trasferirla, ad esempio, alla conoscenza della lingua o all'osservazione dei fatti. Che dire di un diplomatico senza immaginazione? Può conoscere benissimo la storia dei trattati, e le alleanze nel passato, ma non riuscirà a vedere i trattati e le alleanze implicite nell'avvenire. Di uno scienziato senza immaginazione? Egli può aver imparato tutto ciò che, come materia d'insegnamento, poteva essere appreso, ma non troverà mai le leggi ancora da scoprire. L'immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l'infinito. (Baudelaire 1996, 1199).

Agli occhi di Baudelaire, la fotografia appariva come un'acerrima nemica dell'immaginazione e, come tale, non poteva appartenere all'universo della creatività. Essa poteva semmai aspirare ad essere "l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà": qualcosa come la stampa e la stenografia per la letteratura. Il suo compito era e doveva restare, dice il poeta, soltanto l'ausilio di "chiunque abbia bisogno, nella propria professione, di un'assoluta esattezza materiale". E, aggiungeva: "non le sia concesso di sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario" (ivi, 1196).

Alla base del giudizio di Baudelaire sulla fotografia c'era, per dirla con Giovanni Macchia, che è fra i suoi più grandi studiosi, la posizione leonardesca portata alle estreme conseguenze, l'esaltazione del mondo spirituale del colore come sede incorrotta dell'immaginazione; c'era tutto il suo amore per Eugène Delacroix, e tutta la sua avversione per Horace Vernet e Paul Delaroche; quest'ultimo aveva accolto entusiasticamente la nuova invenzione, e aveva visto diversi dei suoi allievi diventare famosi fotografi – Charles Nègre, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Roger Fenton. Cosa che agli occhi dell'autore de *I Fiori del male* non era altro che la conferma del fatto che la "nuova industria" costituiva "il rifugio dei pittori mancati".

BIBLIOGRAFIA

- AUBENAS, S. (éd.). 2002. *Gustave Le Gray, 1820-1884*. Paris: Gallimard-Bibliothèque Nationale de Paris.
- BAUDELAIRE, C. 1996. *Opere*. A cura di G. Raboni e G. Montesano. Milano: Mondadori.
- DU CAMP, M. 1852. Lettera a "Le Lumière", 28 agosto 1852.
- . 1962. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette.
- . 1978. *Lettres inédites à Gustave Flaubert*. A cura di G. Bonaccorso e R.M. Di Stefano. Messina: Edas.
- FLAUBERT, G. 1973-1980. *Correspondance*. Éd. par J. Bruneau. Paris: Gallimard, 4 vols.
- GAUTIER, T. 1989. *Correspondance générale 1849-1851*. Éd. par C. Lacoste-Veysseyre, sous la dir. de P. Laubriet. Genève: Droz.
- GREGOROVIVUS, F. 1968. *Passeggiate italiane*. Trad. e cura di I. Badino-Chiriotti. Roma: Avanzini e Torraca Editori.
- NERVAL, G. de. 1997 [1851]. *Viaggio in Oriente*. Trad. it. a cura di B. Nacci. Torino: Einaudi.