

ALESSANDRO METLICA

IL “PRESTIGIO” DELLE FAVOLE ANTICHE

Proust e la festa barocca

ABSTRACT: This paper focuses on one of the most famous episodes of Marcel Proust’s *In Search of Lost Time*, that is the great choral scene set at the Opera at the beginning of *The Guermantes Way* (1920). In these pages a link is established between the drama *Phèdre*, played on the stage by the actress Berma, and what takes place over the audience, in the boxes where the blue-blooded world of faubourg Saint-Germain is staged. To define the fascination that both representations wield on him, Proust employs the term “prestige:” a word originally rooted in the field of magic, as witnessed by many Grand-Siècle writers as well as by 17th-century dictionaries. By investigating the word’s etymology, the paper shows the reasons why the ‘prestige’ of the aristocratic condition is put on display through mythology. Indeed, in Marcel’s eyes, the Princess of Guermantes becomes a sea goddess, Diana, and Juno. In this respect, *The Guermantes Way* reproduces, metaphorically, what happened in 16th and 17th-century ballets and festivities, in which those in power played the role of the pagan gods, and wore mythological disguises to embody the most ‘prestigious’ symbolic capital of the West.

KEYWORDS: Marcel Proust; Baroque; Theatre, Festival; Representation; Mythology; Symbolic Capital.

L’episodio di cui intendo trattare è uno dei più memorabili della *Recherche*: la grande scena corale, ambientata all’Opéra di Parigi, che inaugura *Le côté de Guermantes*. In quelle pagine due rappresentazioni hanno simultaneamente luogo, divise da un confine che, di pagina in pagina, si scopre essere sempre più labile. Il primo spettacolo è in atto sul palcoscenico, dove la Berma, l’attrice idolatrata un tempo da Marcel, sta recitando un atto della *Phèdre* di Racine; il secondo si svolge sopra la platea, tra i palchi occupati dall’alta aristocrazia e, in particolare, nella *baignoire* della principessa di Guermantes.

Liberatosi dalle idiosincrasie che covava nei confronti della Berma, e dalle aspettative che gli avevano guastato, qualche anno prima, un’altra messa in scena di *Phèdre* (Proust 1987-1989, I, 437-443), il narratore è ora in grado di apprezzare compiutamente la grandezza della celebre attrice. Allo stesso tempo, però, egli è costretto a riconoscere che la fascinazione smaniosa e febbrile da lui avvertita per l’opera di Racine è svanita o, per meglio dire, ha cambiato oggetto. Infatti quella sensazione di incanto e di attesa, che Marcel, un tempo, cercava ansiosamente sul palcoscenico davanti ai suoi occhi, ora

prende corpo nei palchetti alle sue spalle, dove a mettersi sontuosamente in scena è il *monde*.

Il termine con cui Proust designa tale fascinazione è “*prestige*” (Proust 1987-1989, II: 345; “ma songerie donnait du prestige à tout ce qui pouvait se rattacher à elle”).¹ Parrebbe ovvio accostare questa parola al suo significato attuale, e cioè all’ascendente o all’autorità esercitati da una celebrità o, per l’appunto, da chi occupa un’importante posizione sociale. Se però si esamina la voce del dizionario edito da Émile Littré tra il 1863 e il 1878, si scopre che tale accezione, ancora alla fine dell’Ottocento, è tutt’altro che scontata.

1. Illusion attribuée aux sortilèges.
2. Illusions produites par des moyens naturels. *Les prestiges de la fantasmagorie*.
3. Fig. Illusion produite sur l’esprit par les productions des lettres et des arts. *Les prestiges du théâtre*.

All’attuale significato di “*prestige*” si fa soltanto un breve cenno in coda a questa terza accezione, senza neppure apporvi una numerazione autonoma: “Dans un sens analogue. *Cet homme a du prestige, il exerce une influence qui ressemble à un prestige*” (Littré 1878, *ad vocem*; il corsivo è del testo originale).

Dal lemma curato da Littré si evince che il termine è radicato in una sfera magica e stregonesca che, qualora si spinga più indietro la ricerca lessicografica, appare costituire la sua più autentica prerogativa. È questo, infatti, il solo significato con cui “*prestige*” è adoperato dagli scrittori del Grand Siècle, con cui Proust, come è noto, vanta una dimestichezza di lunga data. Per Corneille e Racine, come del resto per Fontenelle e Voltaire, l’unica accezione possibile della parola è “illusione,” “incanto.” I primi vocabolari delle lingue neolatine, che giungono alle stampe proprio nel corso del XVII secolo, non fanno eccezione. La laconica definizione offerta dal dizionario dell’Académie française, per esempio, è “illusion par sortilège” (*Académie* 1694, *ad vocem*).² Per tutto il Settecento, e per buona parte del secolo successivo, quest’area semantica non conosce sostanziali smottamenti; il che spiega perché la si ritrovi sostanzialmente immutata in Littré. Al più, come attestano quelle pagine, “*prestige*” si presta a indicare diversi generi di illusione: quella propriamente legata alla magia (1), quella dovuta a fenomeni naturali (2) e infine quella prodotta dall’arte, dalla letteratura e, segnatamente, dal teatro (3).

L’italiano “prestigio” ha una storia assai simile. Tra Cinque e Seicento la parola allude a un potere incantatorio che, di prassi, coincide con le insidie diaboliche: in Tasso, per esempio, sono “prestigi” le allucinazioni della selva di Saron (Tasso 2009, 823: “Or ciò che fia? Forse prestigi / son questi o di natura alti prodigi?”; siamo al canto XIII, 30, 7-8).

¹ Per una definizione più ampia del concetto di “prestigio” rimando al bel libro di Barbara Carnevali, in cui la *Recherche* fa peraltro da *fil rouge* (Carnevali 2012). Rispetto a quelle pagine, verso cui tengo a esibire i miei debiti, approfondisco qui la ricerca etimologica e il ruolo della mitologia, che fanno in qualche misura da ponte, mi pare, tra l’utilizzo della parola nel XVII secolo e il suo impiego nella *Recherche*.

² Il dizionario di Antoine Furetière, invece, non riporta il lemma (Furetière 1690).

Sino alla metà del XIX secolo,³ la forbice dei significati espressi dal termine rimane piuttosto ristretta, ed è circoscritta ai campi dell’illusione e della frode; vi rientrano, perciò, i giochi di abilità fatti con le mani, che già i latini chiamavano “*praestigia*” (da cui “giochi di prestigio,” o “prestidigitazione”). Anche alla voce “prestigio” del vocabolario degli Accademici della Crusca, che non subisce variazioni dalla prima (1612) alla quarta edizione (1729-1738), si trova soltanto un rinvio a “prestigiare:” “ingannare con false apparenze la vista altrui. Lat. *oculos praestigiis deludere*. Gr. *φενάκιζεν*” (Crusca 1612, *ad vocem*). L’aderenza all’etimologia latina è di per sé eloquente: “prestigio” è un sinonimo di “inganno” e “raggiro,” in scia a espressioni come “*praestringere oculos*” (o “*aciem animi*”, o “*aciem mentis*”) che valgono “abbagliare,” “offuscare.”

Tra le occulte seduzioni di Antico regime e il prestigio con cui Marcel ammanta la cerchia dei *Guermantes* vi è dunque un legame sotterraneo, un anello di congiunzione che risiede nella forza di attrazione dell’arte, diabolica o letteraria che sia. Si annida talvolta, nell’arte, un magnetismo che avvince e conquista, che cattura gli sguardi e la fantasia, e che seduce il pubblico al pari di un incantesimo, traendolo, letteralmente, a sé. Si tratta dei “*prestiges du théâtre*” cui rimanda Littré, e cioè di quel particolare genere di illusione che si esercita non sugli occhi, ma sull’“*esprit*” di chi assiste alla rappresentazione.

In *Le côté de Guermantes* questa malia, che Marcel si attenderebbe di ritrovare nella recitazione della Berma, scaturisce però dal grande fiore bianco, “à la fois plume et corolle,” che scende, seguendo l’incavo della guancia, dalla fronte della principessa di *Guermantes* (Proust 1987-1989, II, 341). È la ragione per cui la principessa, quando si affaccia dalla sua *baignoire*, appare trasfigurata, nel bianco e nel blu dei suoi abiti, in una “quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaire ou peut-être en Orismane” (Proust 1987-1989, II, 343): una francese vestita all’orientale o addirittura un sultano ottomano, catapultati dalla tragedia di Voltaire (*Zaire*, 1732) nel bel mezzo del faubourg Saint-Germain.

Questo esplicito riferimento alla *pièce* di Voltaire non è casuale, e doppia quello, tanto più evidente, alla *Phèdre* di Racine. D’altronde il fatto stesso che l’episodio sia ambientato a teatro, durante la rappresentazione di una tragedia secentesca, incoraggia a leggere queste pagine come una spettacolosa *mise en abîme*: la *baignoire* è una scena nella scena o, meglio ancora, il luogo in cui l’arte drammatica penetra e trapassa nel mondo. Tornerò diffusamente, più oltre, sul valore “intermedio” di tale spazio, che viene a giocare un ruolo di soglia tra realtà e immaginario; ciò che mi interessa rimarcare qui sono i legami, ampiamente giustificati dal contesto, che il passo di Proust intrattiene con la cultura del Grand Siècle. Si potrebbe anzi dire, da questo punto di vista, che la parola “*prestige*” non sia che uno dei molteplici giochi di specchi atti a rinfrangere sulla parte dei *Guermantes* il capitale simbolico di Antico regime.

³ La generazione nata ai primi dell’Ottocento (quella, per capirci, di Giuseppe Mazzini e Niccolò Tommaseo) è la prima ad adoperare la parola nell’accezione odierna (Battaglia 2002, *ad vocem* “prestigio”).

Certo, non tutti gli scrittori del Seicento si sarebbero abbandonati placidamente, come fa Proust, tra le braccia delle apparenze sensibili. Il gesuita Daniello Bartoli, che pure padroneggiava come pochi le lusinghe della penna, vedeva diabolici “prestigi” in tutte le cose mondane: “pieno di queste prestigiose superficie il mondo: veli di speranze, che prometton gran cose, e non han sotto nulla” (Bartoli 1668, 94). Ma per Emanuele Tesauo, uno dei massimi teorici del barocco, la dote più stupefacente dell’arte consiste proprio nel dare concretezza a ciò che non ne ha: “più trionfa la sua possanza, peroché ancor le cose che non han corpo, con prestigioso incanto di questa salutevol maga, lo prendono” (Tesauo 1670, 28).

L’arte, insomma, assoggetta con il suo fascino, manipola l’immaginazione e la trasforma. Al pari delle innumerevoli Alcine ed Armide che stregano, dai palcoscenici secenteschi, la platea con i loro “prestigi,” la letteratura è una “maga” (come scrive Tesauo) che forgia a suo piacere il mondo. Perciò uno dei più fini interpreti di quella cultura, Jean Rousset, ha eletto l’incantatrice a chiave di volta dell’estetica del XVII secolo. La figura della maga, onnipresente nei balletti, nei drammi per musica, negli intermezzi e nelle feste di corte che punteggiano il vasto campo della teatralità barocca, è la personificazione di quella “meraviglia” che la sensibilità del tempo strenuamente insegue; l’incantatrice fa irrompere sulla scena i temi del sortilegio e della seduzione, e incarna dunque, nel corpo dell’attore o dell’attrice che si presta al ruolo, il potere metamorfico dell’arte (Rousset 1953 e 1968, 190-191).

Ora, all’inizio di *Le côté de Guermantes* la principessa e la duchessa recitano una parte analoga, quasi vestissero, assieme alle loro squisite *toilettes*, i panni di una qualche Circe barocca. Il prestigio che le avvolge assomiglia infatti, per ammissione dello stesso Marcel, a un’aura favolosa e stregonasca: è quanto rende possibile la trasformazione di Oriane in una fata (“fée”), o la sua trasfigurazione, allusa in più di un punto della *Recherche*, in una figura dai contorni leggendari, che Proust modella, a seconda delle occorrenze, sulla Viviana del ciclo arturiano o sulla donna-serpente, Melusina (Miguet-Ollagnier 1982, 95).

Questo travestimento è soltanto uno dei “doppi” della duchessa; non è che una delle declinazioni possibili di quei “doubles” evocati, sempre in margine all’episodio dell’Opéra, a proposito dei riti mortuari dell’antico Egitto (Proust 1987-1989, II, 336). Il fatto è che, in Proust, le “immagini” che l’anima crea per ammansire la vita sono “ogni volta sostituite da una successiva e altrettanto peritura reincarnazione” (Debenedetti 1982, 16). A riprova di ciò, le prime pagine di *Le côté de Guermantes* ruotano attorno a un altro *avatāra*,⁴ attribuibile questa volta alla cugina di Oriane, la principessa di

⁴ Rispetto all’anglicismo *avatar*, affermatosi nel linguaggio del web per indicare l’immagine di un’utenza virtuale, il termine originale *avatāra*, proveniente dal sanscrito, definisce con maggiore pregnanza le molteplici incarnazioni dei Guermantes. In molte teologie hindū, *avatāra* designa le manifestazioni fisiche della divinità, ovvero le forme assunte da Visnu al momento della sua discesa sulla terra; allo stesso modo, i “doubles” della principessa di Guermantes (dalla “grande déesse” a Diana, a Giunone) offrono un corpo tangibile e via via diverso al prestigio nobiliare.

Guermantes. L'allusione va alla “grande déesse” che Proust ritrae adagiata su un canapè rosso corallo, tra i riflessi oscuri e liquidi degli specchi.

Comme une grande déesse qui préside de loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux (Proust 1987-1989, II, 340-341).

La metamorfosi marina concerne, in realtà, l'intero faubourg Saint-Germain. La “grande déesse” sovrintende infatti ai giochi dei suoi accoliti, mutati, a loro volta, in una schiera di tritoni e di nereidi.

Mais, dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles. Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avancait, leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux (Proust 1987-1989, II, 339-340).

L'allontanamento del reale verso il tempo fluttuante del mito è una delle cifre della *Recherche*. Come tale, questo “prestigio” dell'arte, reso possibile dai poteri incantatori della letteratura, non riguarda certo i soli Guermantes, e si attaglia pure agli eroi della cronaca nera o alle voci al telefono delle centraliniste (Proust 1987-1989, II, 434-435). Sappiamo, del resto, che persino con le sue amicizie Proust si comportava “come tra i pastori d'Arcadia,” inventando per loro nomi fittizi e lignaggi omerici, risalenti magari a Telemaco o a Calipso (Macchia 1979, 60).

Tuttavia mi sembra che nell'episodio dell'Opéra il mito assolve a un compito diverso. Al momento di ritrarre il faubourg Saint-Germain, la prosa di Proust sfoggia un surplus estetico, come emerge dai giochi di luce, dalle trasparenze, dai neri brillanti e profondi con cui sono dipinte le alcove in chiaroscuro dei palchi. Le risorse dello stile non sono però sufficienti a dar conto dello scarto tra platea e *baignoires*; non bastano a rendere tangibile la “frontière” tra il “séjour des mortels” e il “sombre et transparent royaume” delle “déesses des eaux.” Soltanto il mito, rovesciando sui Guermantes le insegne del proprio prestigio, è in grado di trasfigurare compiutamente il mondo aristocratico del XX secolo. Tritoni e nereidi irrompono allora sulla scena, sostituendosi ai loro alter ego novecenteschi: le teste si fanno ciottoli lisciati dall'onda, alghe i capelli, e dischi di quarzo gli immancabili monocli.

En deçà, au contraire, de la limite de leur domaine, les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l’abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche (Proust 1987-1989, II, 340).

Gli antichi dei si ergono a garanti di una realtà seconda, distinta da quella del narratore e più alta. La vita eterea che, nelle fantasticherie di Marcel, si conduce tra i palchi dell’Opéra non può che appartenere alle “radieuses filles de la mer” della tradizione classica; le sagome degli “hommes que j’aurais le plus aimé être” — che sono poi, banalmente, i membri del Jockey Club — non possono che seguire il profilo di qualche semidio greco (“ces semi-dieux du Jockey-Club”).

Le ragioni di questa trasformazione, però, non sono così piane come potrebbero apparire, specie perché l’iconologia, nell’accezione rigorosa di Erwin Panofsky, ha poco a che fare con un simile impiego della mitologia. Infatti i “monstres marins et sacrés flottant au fond de l’ancre” (Proust 1987-1989, II, 352) non condensano in sé, per via allegorica, qualche elemento di spicco della vita aristocratica, né forniscono all’episodio una chiave di lettura precisa. Ne fanno fede gli *avatāra*, differenti e contraddittori, che sono via via chiamate a incarnare la principessa e la duchessa di Guermantes: dapprima evocate come nereidi, le cugine assumono poi l’identità di Diana (“passait la princesse de Guermantes, belle et légère comme Diane, laissait traîner derrière elle un manteau incomparable”), di Giunone e di Minerva.

Les plumes qui descendaient du front de la princesse et le corsage éblouissant et pailleté de sa cousine semblaient avoir une signification, être pour chacune des deux femmes un attribut qui n’était qu’à elle et dont j’aurais voulu connaître la signification : l’oiseau de paradis me semblait inséparable de l’une, comme le paon de Junon ; je ne pensais pas qu’aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l’autre plus que l’égide étincelante et frangée de Minerve (Proust 1987-1989, II, 357).

Il copricapo alla moda della principessa, che ricorda, per le piume che ne discendono, “l’oiseau de paradis,” riconduce al pavone di Giunone; “le corsage pailleté” della duchessa, che ha segnalato, poco prima, la sua luminosa apparizione nella penombra della *baignoire*, riporta all’egida di Minerva. E tuttavia i due attributi non ci dicono nulla né dell’inimitabile *esprit* delle cugine né, tanto meno, del loro prestigio. La “signification” ardentemente bramata dal narratore rimane inespressa: né il pavone né l’egida chiariscono in cosa risieda il potere di fascinazione della nobiltà, perché gli attributi di Giunone e di Minerva, al pari del “manteau incomparable” di Diana o degli ornamenti acquatici di tritoni e nereidi, non rinviano a un qualche decalogo delle virtù aristocratiche. Al contrario, i riferimenti allegorici dispiegati in queste pagine appaiono largamente convenzionali, così che, se da un lato essi attestano indubitabilmente la metamorfosi dei Guermantes in divinità pagane, dall’altro non ci svelano il motivo di tale trasformazione.

Perché dunque il mito si accampa al centro del testo, se non ha nulla da dire? Che valore hanno le sagome degli antichi dei, se apparentemente, agli occhi di Marcel, esse risultano intercambiabili come preziosi pezzi di arredamento?

Se il mito non spiega né giustifica il prestigio, è perché il prestigio non ha bisogno di giustificazioni. Non è un concetto che vada spiegato; è semmai un dogma da impreziosire solennemente, approntando i paramenti della celebrazione. La prolungata metafora marina che innerva questo passaggio della *Recherche* mira, perciò, a sostenere una sorta di rituale. Il mito, in altre parole, non fornisce un insieme di attributi più o meno lusinghieri, che diano conto della condizione privilegiata dell'élite signorile; le favole antiche si configurano piuttosto come l'unico correlativo oggettivo di tale condizione, in virtù dell'inimitabile “prestigio” che l'antichità greco-latina possiede nella tradizione occidentale. Vestendo i panni degli dei pagani, il faubourg Saint-Germain si appropria fisicamente, per così dire sulla propria pelle, di questo capitale simbolico.

Beninteso, i Guermantes non sono i primi ad assumere le sembianze degli antichi dei. Sin dai primordi dell'Europa moderna, la mitologia ha pervaso la rappresentazione del potere, laico o sacrale che fosse, e la cultura pagana è stata saccheggiata da re, papi e imperatori desiderosi di legittimare la propria autorità. Non ho la pretesa, qui, di tracciare una storia di questo connubio, neppure per cenni; ciò che mi preme sottolineare è che la trasformazione descritta per via metaforica da Proust si apparenta, in modo sorprendentemente stretto, a quella allestita sui palcoscenici di Antico regime. Nelle cerimonie, nelle feste e negli spettacoli che scandiscono la vita delle corti tra Cinque e Seicento, infatti, “l'antico” diventa letteralmente “un abito da cerimonia, che ha la sua ragione rituale, che conferisce nobiltà al gesto, che caratterizza un gruppo o un cetto sociale” (Argan 1962, 334). Non si tratta, in questo caso, di una semplice metafora, ma di un'allegoria portata concretamente in scena: i cortigiani vestono i panni degli antichi dei, ne trafugano l'identità, e adempiono, sotto queste “prestigiose” spoglie, al rito del potere.

Il valore performativo di un simile rituale emerge con la massima evidenza da quelle che Aby Warburg chiama “forme intermedie.” Con tale espressione, adoperata, in italiano, nel celebre saggio sugli intermezzi della *Pellegrina* del 1589 (Warburg 1895), Warburg si riferisce alla festa teatrale del tardo Rinascimento italiano. La festa, nella lettura di Warburg, non è mai circoscritta al palcoscenico, e costituisce, al contrario, la soglia attraverso cui l'arte si fa vita e la vita si fa arte. La rappresentazione, infatti, non si limita a promuovere un disegno politico o dinastico, ma coincide con una reinterpretazione del reale, ed è perciò capace di riorientare i destini individuali e collettivi (Michaud 1998, 162). La festa, in altre parole, è un peculiare rito di passaggio, con cui la corte instaura se stessa nel mondo.

I termini evocati in queste righe — da “soglia” (*Schwelle*) a *rite de passage* — riconducono inevitabilmente a un altro grande paradigma della critica novecentesca, quello varato da Walter Benjamin. In scia a quanto formulato, in particolare, nel *Passagen-Werk* (Benjamin 2000, 555), la festa di Antico regime può essere senz'altro accostata all'esperienza della soglia, in quanto zona di transito, costituzionalmente ibrida, retta da

una simbologia in perpetuo mutamento. D'altra parte, la temporalità della festa corrisponde alla *Jetztzeit* benjaminiana, e cioè all'“attimo in cui il passato carico di novità attraversa in un istante il presente cronologico per sovvertirlo” (Lazzarini 2016, 53). Certo, non vi sarà bisogno di ribadire che, nell'orizzonte della propaganda barocca, ogni potenzialità distruttiva è preclusa, poiché il discorso imbastito dal potere mira viceversa alla conservazione sociale. Ciò nonostante, la festa barocca vanta, in qualità di “forma intermedia,” i medesimi caratteri di ambiguità, performatività e discontinuità che Benjamin attribuisce all'esperienza della soglia.

Ora, tale definizione si attaglia anche alla *baaignoire* della principessa: un luogo ambivalente, in bilico tra mitologia antica e realtà sociale, all'interno del quale le identità dei presenti non possono che riuscire indefinite, sospese come sono sull'orlo della metamorfosi. Il prestigio è il frutto di questa amalgama di immaginario e potere, grazie a cui i Guermantes si appropriano appieno, senza mediazioni né compromessi, del capitale simbolico delle favole antiche.

Il processo è del tutto analogo, per l'appunto, a quello che caratterizza le “forme intermedie” della tradizione medievale e rinascimentale, dai tornei alle pantomime, dalle moresche alle *momeries*, e segnatamente, qualora si circoscriva il discorso alla Francia del Grand Siècle, al balletto di corte. Questa tipologia spettacolare, che consta di diversi quadri (*entrées*) scanditi, secondo partizioni tutt'altro che rigide, da arie vocali, da versi declamati e da pezzi ballati, si afferma oltralpe sull'ultimo crinale del Cinquecento, per divenire poi, almeno sino ai primi anni del regno di Luigi XIV, una delle modalità privilegiate della propaganda reale.⁵ Il significato rituale dei balletti, che solitamente sono messi in scena, non a caso, durante il carnevale, passa per i travestimenti dei danzatori e, a maggior ragione, per quelli indossati dal re, i cui passi sulla scena costituiscono, il più delle volte, il baricentro della rappresentazione. I costumi del sovrano fanno da catalizzatore per la storia recente di Francia; danzando sul palcoscenico la propria vicenda politica, il re dà corpo — dà un corpo, metamorfico e fastoso — al potere regio (Franko 1993 e 1996).

Questi travestimenti attingono invariabilmente alla tradizione delle favole antiche. Si prenda ad esempio lo spettacolo che inaugura il genere del balletto, il *Balet comique de la Royne*, danzato nell'autunno del 1581 in occasione delle nozze tra il duca di Joyeuse e Margherita di Lorena. Nel mezzo della rappresentazione una splendida fontana, collocata su un carro trionfale, è trainata nella sala del Petit-Bourbon. Ai lati del carro, tritoni e sirene cantano versi in onore del re, accompagnandosi con lire, liuti, arpe e flauti. Teti e Glauco, seduti a cassetta, reggono le redini di tre grandi cavalli marini, mentre sotto la fontana, accomodate su seggi d'oro, siedono delle naiadi magnificamente vestite e acconciate. Sono la regina Luisa, la principessa di Lorena, le duchesse di Guisa, di Nevers, di Joyeuse e di Aumale, che al suono dei violini lasciano i loro posti per darsi alle danze (Rousset 1956, 236-238, Bolduc 2016, 99-134).

⁵ Per maggiori informazioni al riguardo, oltre che per una bibliografia di massima, si veda Metlica 2020, 216-226.

Qui le figure degli antichi dei non si sovrappongono soltanto, ma si fondono con quelle dei sovrani e dei notabili della loro corte. Non si tratta, infatti, di leggere in controtuce il significato di un apparato allegorico: la ninfa che danza sulla scena non rappresenta, ma è la regina di Francia. I due corpi della monarchia, quello naturale e quello politico, si trovano così eccezionalmente riuniti (Kantorowicz 1957, Careri 2003, 67).

Sempre nel quadro delle celebrazioni nuziali del 1581, al *Balet comique de la Roynne* fece seguito una parata nautica sulla Senna. Anche questo corteo, approntato con la massima magnificenza, rimodellava i connotati dei sovrani, degli sposi e dei loro invitati su quelli degli dei marini di ascendenza classica. Come riporta il gesuita Claude-François Ménéstrier, infatti, per onorare gli sposi il cardinale di Borbone

fit faire sur la riviere de la Seine un gran Bac accomodé en forme de char de Triumphe sur lequel le Roi, la Reine, les Princes, les Princesses, & les nouveaux mariez devoient passer du Louvre au Pré aux Clercs. Ce char étoit tiré par des chevaux Marins faits de plusieurs batteaux dans lesquels étoient cachez des rameurs. Il étoit precedé de Tritons, de Sirenes, de Tortuës, de Dauphins, de Balenes, & de monstres Marins chargés de Musiciens, de joueurs d'instrumens, & de feux d'artifice ; & de semblables machines de poissons & de monstres Marins suivoient ce char (Ménéstrier 1681, 176).

Vero è che qualunque fenomeno conserva uno spessore mediale, irriducibile all'astrazione che lo esprime (Derrida 1967). Come ha insegnato Louis Marin, in ogni rappresentazione è contemporaneamente in atto un valore transitivo (“trasparente,” nella terminologia di Marin), che fa presente il soggetto nella mente di chi guarda, e un valore riflessivo (“opaco”) con cui la rappresentazione presenta e legittima sé stessa, grazie all'effetto di intensificazione e di ripetizione garantito dalla propria materialità (Marin 1981, 7-22). In questo caso, tuttavia, la distanza tra voce ideale e consistenza sensibile si approssima allo zero. La regina Luisa è riconoscibile dietro la sontuosa acconciatura di naiade, e il suo costume possiede senz'altro una propria simbologia; ma per chi assista al balletto — o per chi ne scorra la relazione riccamente illustrata: la “festa di carta” che rimette lo spettacolo in scena, o per così dire “in testo,” a beneficio del lettore (Bolduc 2016, 9-37) — l'autorità regia, seppur grandiosa, non è qualcosa che si dia a monte della rappresentazione. Quell'autorità, infatti, non si esercita se non all'interno e attraverso la rappresentazione stessa, giacché prende forma, in modo immediato e tangibile, negli *avatāra* mitologici della coppia reale.

Lo stupefatto Marcel, mentre assiste al rito del potere nobiliare dalle poltrone della borghesia, è avvinto da un incantesimo simile. Benché sul teatro magnifico della Senna, nel 1581, il “prestigio” non avvenga, come in *Le côté de Guermantes*, grazie ai poteri della letteratura, neppure la corte di Enrico III, con il suo seguito di tritoni, sirene e mostri marini, esiste davvero al di fuori dell'arte. La festa non celebra il potere del re, ma lo forgia nel fuoco della rappresentazione. “A mask tells us more than a face” (Wilde 2007, 107): se il potere si traveste, è solo per rivelarsi in maniera più esplicita. Per questo Enrico III e i suoi cortigiani si tramutano in divinità marine, e osservano benigne di là dai flutti, come le nobildonne di Proust oltre le balaustre dei palchi, la folla adorante dei mortali.

BIBLIOGRAFIA

- Académie. 1694. *Le dictionnaire de l'Académie françoise*. Parigi: Jean Baptiste Coignard.
- ARGAN, C.G. 1962. “Il barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi.” In *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*. Roma: Accademia dei Lincei. 329-336.
- BARTOLI, D. 1668. *L'uomo al punto, cioè l'uomo in punto di morte*. Milano: Lodovico Monza.
- BATTAGLIA, S. 2002. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- BENJAMIN, W. 2000. *I “passages” di Parigi. Opere complete*. Vol. IX. Torino: Einaudi.
- BOLDUC, B. 2016. *La fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques*. Parigi: Garnier.
- CARERI, G. 2003. “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire.” *L'Homme* 165: 41-76.
- CARNEVALLI, B. 2012. *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna: il Mulino.
- Crusca. 1612. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia: Giovanni Alberti.
- DEBENEDETTI, G. 1982. *Rileggere Proust*. Milano: Mondadori.
- DERRIDA, J. 1967. *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Parigi: Presses universitaires de France.
- FRANKO, M. 1993. *Danse as Text: Ideologies of the Baroque Body*. New York: Cambridge University Press.
- 1996. “The King Cross-Dressed: Power and Force in Royal Ballets.” In S.E. Melzer, K. Norberg (eds.). *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France*, 64-84. Berkeley: University of California Press.
- FURETIÈRE, A. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*. L'Aia: Arnout e Reinier Leers.
- KANTOROWICZ, E.H. 1957. *The King's Two Bodies: A Study in Medioeval Political Theology*. Princeton: University Press.
- LAZZARINI, A. 2016. “Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia.” *Intersezioni* 36/1: 49-69.
- LITTRÉ, E. 1878. *Dictionnaire de la langue française*. Parigi: Hachette.
- MACCHIA, G. 1979. *L'angelo della notte*. Milano: Rizzoli.
- MARIN, L. 1981. *Le portrait du roi*. Parigi: Editions de Minuit.
- MÉNESTRIER, C-F. 1681. *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Parigi: René Guignard.
- METLICA, A. 2020. *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna: il Mulino.
- MICHAUD, P-A. 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Parigi: Macula.
- MIGUET-OLLAGNIER, M. 1982. *La mythologie de Marcel Proust*. Parigi: Les Belles Lettres.
- PANOFSKY, E. 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- PROUST, M. 1987-1989. *À la recherche du temps perdu*, ed. J-Y. Tadié. Parigi: Gallimard.
- ROUSSET, J. 1953. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Parigi: José Corti.
- 1956. “L'eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580-1640).” In J. Jacquot (ed.). *Les fêtes de la Renaissance*, 235-245. Parigi: Cnrs.
- 1968. *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au 17^e siècle*. Parigi: José Corti.
- TASSO, T. 2009. *Gerusalemme liberata*, ed. F. Tomasi. Milano: Rizzoli.
- TESAURO, E. 1670. *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*. Torino: Bartolomeo Zavatta.
- WARBURG, A. 1895. “I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri.” *Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze*. 23: 133-146.

WILDE, O. 2007. “Pen, Pencil, and Poison: A Study in Green.” In Id. *The Complete works*, 107, ed. J. Guy. Oxford: University Press.

