

simo «razionalmente attivo», e dall'altro, determinismo oggettivo. Ci offre un modo per comprendere che la Duncan non era né un «genio» che inventava nuove pratiche dal nulla, né una funzione passiva del suo contesto culturale. Certo, le scelte e le strategie della Duncan vennero delimitate dalle istituzioni e dalle pratiche del suo tempo, ma furono comunque delle scelte. Il concetto di *habitus* di Bourdieu accoppia scelte interiori e condizioni esterne in una dinamica reciprocamente condizionante e – ciò che è più importante – generativa. Egli colloca l'artista come occupante una posizione relazionale, potenzialmente modificabile, in un campo parimenti mutevole. Allora noi possiamo riconoscere le strutture e le pratiche sociali attraverso le quali la Duncan ha negoziato la sua arte pur riconoscendo anche il suo operato. E, viceversa, possiamo riconoscere il suo operato e dare anche credito alle strutture sociali che hanno dato luogo a quell'agire.

Un approccio del genere alla danza come pratica sociale potrebbe spingere l'ambito degli studi sulla prima *modern dance* americana al di là del suo fuoco puntato su singole figure e sulle loro opere, e facilitare la ricerca su qualche questione più ampia e poco investigata, come: Perché la danza moderna è stata fondata da donne? Era o non era una pratica sovversiva? Quali sono state le origini e gli effetti della sua particolare disposizione corporea (*hexis*) in altri campi? Che tipo di appoggio ha avuto dalle Università? Come si è diffusa geograficamente? Quali erano i significati della sua fase «americana», negli anni Trenta? Come e perché si è istituzionalizzata? In che senso il balletto e la danza moderna erano in lotta per il predominio? La lotta personale di Isadora Duncan per la distinzione è soltanto l'inizio, piuttosto che la fine, di una ricerca sulla produzione culturale della danza moderna in America*.

Traduzione di Carlotta Capanelli

* Questo saggio è apparso per la prima volta in «American Studies», 35, n. 1, primavera 1994 ed è stato premiato con lo Stone-Suderman Prize come miglior contributo di «American Studies» per il 1994.

FRANÇOIS DELSARTE: FRAMMENTI DA UN INSEGNAMENTO

1. François Delsarte o l'ipotetica biografia di un uomo manoscritto

Dire che François Delsarte non pubblicò nulla è, se non falso, quantomeno inesatto. Nel corso della sua esistenza Delsarte pubblicò, e ripetutamente. Ma cosa diede realmente alle stampe? Sicuramente molta, moltissima musica; dalle melodie di propria composizione alle riduzioni per pianoforte, dalle partiture per orchestra agli esercizi di canto e alla raccolta di opere di compositori del passato, l'attività editoriale di Delsarte fu, da questo punto di vista, piuttosto intensa.

Per quanto riguarda invece la pubblicazione degli scritti teorici, la produzione delsartiana, com'è noto, è scarsa e disomogenea. Le sole «parole» che Delsarte fece pubblicare vanno cercate nei vari *Avertissements*, nelle *Préfaces* o nei *Discours préliminaires* posti ad introduzione delle differenti raccolte di esercizi canori e di spartiti editi alla sua epoca¹. Sembrerebbe che per Delsarte la scrittura avesse senso solo come premessa ad un atto pratico (gli esercizi, il canto) o come giustificazione delle proprie

¹ Cfr.: a) il *Discours préliminaire*, la *Préface* e l'*Avertissement*, in *Préliminaires à la Méthode philosophique du chant* (Paris, à compte d'auteur, 1833); b) le poche righe esplicative l'articolazione e le finalità degli *Archives du Chant* (Paris, Choudens, 1855); c) l'*Avertissement* posto ad introduzione di un *Recueil d'airs, à 1, 2 ou, 3 voix égales à l'usage des Petits Frères de Marie* (Paris, Librairie Catholique, 1856); d) l'*Avertissement*, posto ad introduzione dei *Six Vocalises par F. Delsarte* (Paris, chez l'auteur, 1862). Per quanto riguarda il testo della conferenza dal titolo *Esthétique Appliquée, Des Sources de l'Art* (Paris, Victor Masson et Fils, 1866) pubblicato anch'esso, quindi, all'epoca di Delsarte, va precisato che esso non fu pensato per essere dato alle stampe; Delsarte in quell'occasione fece sapere di acconsentire alla pubblicazione del testo solo se si fosse specificato trattarsi di un'improvvisazione, un accordo che, a quanto sembra, non fu poi rispettato dagli editori. Per la questione relativa alla pubblicazione del testo della conferenza, cfr. E. Randi, *François Delsarte: le leggi del teatro*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 275.

scelte editoriali. Come motivare la peculiarità dell'atteggiamento delsartiano nei confronti della scrittura?

Illuminante è, a questo proposito, un documento in cui lo stesso Delsarte sembra suggerire la risposta a tale quesito.

Sto preparando in questo momento un libro, singolare per più di un motivo, la cui forma non sarà meno bizzarra del suo contenuto [...].

Il titolo di questo libro sarà «I miei Episodi Rivelatori, o la storia di un'idea perseguita da quarant'anni».

Sarà mio compito collegare e condensare in un unico componimento narrativo tutte le circostanze della mia vita che ebbero come logica conseguenza le numerose scoperte che mi è stato concesso di sfruttare, scoperte che le mie occupazioni giornaliere non mi lasciarono né il tempo né la possibilità di esprimere in un unico insieme [...]².

Verosimilmente elaborato e scritto tra il 1869 e il 1871, il testo degli *Episodes Révélateurs*, costituisce forse l'unico tentativo intrapreso da Delsarte di consegnare alle stampe gli esiti delle proprie ricerche. Ma il destino rese quest'opera incompiuta: per la sopravvenuta morte del suo autore, infatti, lo scritto s'interrompe al settimo capitolo. E Delsarte rimarrà per sempre un «uomo-manoscritto».

Ciò che a noi interessa qui sottolineare però, è il fatto che nel documento in questione Delsarte dice di non aver mai potuto scrivere un libro in cui riunire le «circostanze» della propria vita alle conseguenti «scoperte», a causa delle proprie occupazioni quotidiane. Il tempo consacrato alle attività, ma anche il carattere di quest'ultime avrebbero dunque impedito a Delsarte di scrivere in modo organico ed unitario.

Dio, autore delle società, ci crea e ci istruisce con il Suo verbo, ma sicuramente non scrive, fa³.

Risulta necessario, a questo punto, chiedersi in cosa consistettero le «occupazioni» che impedirono a Delsarte di mettere per iscritto gli esiti delle proprie ricerche.

Da un certo punto di vista potremmo dire che Delsarte fu un eclettico e che la molteplicità delle attività intraprese e degli interessi coltivati ne costituisce un'inconfutabile prova. Allo stesso

² F. Delsarte, *Extract from the Last Letter to the King of Hanover*, in *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, 1882. La traduzione in italiano ci è stata gentilmente concessa da E. Casini Ropa.

³ F. Delsarte, estratto dal manoscritto intitolato *Monsieurs, Nous devons d'abord rendre grâce à Dieu* (1850 ca.), in E. Randi, *François Delsarte*, cit., p. 186.

tempo però, tale molteplicità rispose, se così si può dire, ad un comune denominatore: Delsarte fu un instancabile ricercatore che utilizzò tutti i mezzi a lui accessibili per verificare senza sosta le proprie ipotesi.

In entrambi i casi comunque, la varietà delle occupazioni delsartiane resta un dato di fatto e merita quantomeno una rapida rassegna.

Potremmo iniziare questo breve *excursus* suddividendo le attività delsartiane in base alla loro assiduità in termini cronologici:

a) Attività continuative.

Nel corso di tutta l'esistenza Delsarte si preoccupò di indagare l'espressività umana in tutte le sue forme e manifestazioni.

Da un punto di vista pratico Delsarte ne studiò i meccanismi attraverso l'osservazione diretta dei mezzi espressivi utilizzati dall'uomo nella quotidianità; sperimentando in modo autodidattico le proprie capacità espressive (pratica dell'*allenamento*) o, ancora, servendosi dell'*attività pedagogica* (o, come la chiamava lui, *application comparée*)⁴ per l'applicazione dei principi dedotti pragmaticamente e, in un secondo tempo, teoricamente.

Da un punto di vista «teorico» Delsarte fu un perseverante studioso che frequentò un'incredibile quantità di discipline: musica, canto, oratoria, arti plastiche, fisiologia, fisionomia, anatomia, psicologia, religione, filosofia ed estetica.

Gli esiti di questi due differenti, ma complementari percorsi di ricerca, vengono spesso fissati su carta attraverso *schizzi, disegni, grafici e diagrammi*.

b) Attività discontinue o estemporanee.

Durante un periodo di circa cinque anni Delsarte lavorò in qualità di *comédien* presso tre teatri parigini⁵. Successivamente egli si esibì pubblicamente in veste di *cantante, oratore ed attore* nell'ambito di concerti (tra cui i famosi *Concerts Historiques*), di *soirées musicales* e durante le sue stesse lezioni.

A partire dagli anni Sessanta, mentre viene ingaggiato in più di un'occasione come conferenziere, è anche membro di numerose giurie di concorsi musicali per gli *Orphéons* (società corali maschili).

Restando in ambito musicale: Delsarte compone diversi pezzi lirici (tra cui le *Stances à l'Éternité* e il *Jugement Dernier*, per ci-

⁴ In *Mémoire adressé à l'Académie des sciences*, Delsarte definisce «*application comparée*» il proprio «professorato»; cfr. A. Porte, *François Delsarte. Une anthologie*, Paris, IPMC, 1992, pp. 155-156.

⁵ Tra il 1830 ed il 1835 Delsarte fu scritturato dall'*Opéra Comique*, successivamente dall'*Ambigu Comique* e infine dal teatro dei *Variétés*.

tare i più conosciuti); trascrive numerose opere musicali del passato (soprattutto di epoca medievale e sei-settecentesca) raccolte negli *Archives du Chant*; cura l'edizione dei propri esercizi canori e di alcune melodie da lui stesso composte o di trascrizioni per pianoforte ad opera della moglie (come i *Ballets et pantomimes transcrits pour le piano tirés des Operas de Gluck*); dirige alcune messe; infine inventa e brevetta un apparecchio per l'intonazione del pianoforte (il *guide-accord*).

[...] grâce à Dieu, j'ai pu, dans ce temps où la fureur d'écrire pousse tant de gens à se faire imprimer; – car, aujourd'hui, qui n'a pas au moins publié son livre? – j'ai pu me glorifier d'avoir consacré à la science et à l'art trente-cinq années de veilles, couronnées par d'importantes découvertes, sans qu'une ligne de moi ait été, de mon consentement, livrée à la publicité⁶.

Ad esclusione degli ultimissimi anni di vita, Delsarte non volle né riuscì mai a sopportare le «briglie» di una teoria formulata e divulgata definitivamente nella fissità di una pagina stampata.

A ben guardare però, è l'atto stesso dello scrivere ad essere al centro di una polemica che Delsarte ripropone quasi ossessivamente nei propri scritti, nelle conferenze e nelle lezioni da lui tenute. Così, l'avversione di Delsarte non si dimostrò soltanto nei confronti della scrittura «gutemberghiana», ma si indirizzò anche contro la scrittura *tout-court*:

Que sont donc les Ecritures dans la société? Rien que l'expression de faits préexistants. Rien que d'accidentel et de postérieur: Il faut vie intérieure aux sociétés, et l'écriture, c'est la lettre morte. Car la faiblesse et la fragilité d'une constitution sont précisément en raison directe de la multiplicité des articles écrits⁷.

Per Delsarte dunque, la scrittura è «lettera morta». C'è, in queste parole, una rivendicazione implicita, ma inequivocabile alla luce del pensiero delsartiano, dell'oralità come livello privilegiato per la trasmissione del sapere. Al di là delle conclusioni estreme cui Delsarte perverrà partendo da tale convinzione, non dobbiamo qui dimenticare che la maggior parte dei documenti fondamentali per la conoscenza dello stesso pensiero delsartiano proviene da contesti legati all'oralità per eccellenza come, ad

⁶ F. Delsarte, *Esthétique Appliquée. Des Sources de l'Art*, in Bataille, Privat-Deschanel, Feval, Delsarte, *Conférences de l'Association Philotechnique. Année 1865*, Paris, Victor Masson et Fils, 1866, p. 126.

⁷ *Ibidem*, p. 52.

esempio, le lezioni e le conferenze, le quali costituirono, per l'appunto, gli ambiti preferiti dal maestro francese per la trasmissione del proprio insegnamento.

Ciononostante la questione della scrittura sembra avere radici ancor più profonde, rintracciabili nello statuto stesso del *logos*. In base all'estetica delsartiana infatti, tra i vari linguaggi espressivi, quello articolato (o filosofico) è considerato il più «debole», in quanto «successivo», non immediato:

Combien faut-il écrire de choses pour exprimer un sentiment? Vous n'y parviendrez pas avec un volume... Un seul geste le dit⁸.

Tuttavia, oltre ai numerosi scritti delsartiani (per lo più incompiuti) attualmente accessibili, sappiamo che Delsarte in più di un'occasione tentò l'elaborazione scritta di trattati d'armonia, saggi filosofici, metodi di canto e altro ancora⁹.

Come giustificare allora il fatto che l'estetologo francese, malgrado le proprie convinzioni, scrisse ugualmente?

La tipologia dei manoscritti delsartiani appare, in questo senso, estremamente significativa:

Oltre agli scritti logograficamente strutturati, [...] Delsarte elabora diagrammi – in cui l'aspetto visivo è predominante – dove sono inseriti solo pochi vocaboli. Spesso i diagrammi sono sorretti dal colore, che può essere impiegato per scrivere qualche parola o per riempire alcuni spazi. [...] Delsarte tenderebbe ad introdurre componenti corporee ed animiche, così bilanciando l'astrattezza della scrittura¹⁰.

L'adozione di una modalità di scrittura personalissima ed autografa permette a Delsarte di restituire a tale attività la propria matrice vitale, corporea, emotiva e creativa evitando così l'asetticità freddamente geometrica, astratta ed intellettualistica della pagina gutemberghiana. La scrittura diviene così un segno espressivo, una danza colorata di parole e silenzi tracciata sullo sfondo bianco del pensiero. Si reintegra alla vita. Anche a costo di divenire di difficile comprensione.

Allo stesso modo, gli scritti «teorici» delsartiani si configurano come un processo parallelo e complementare alla ricerca. L'atto dello scrivere diviene interminabile perché perennemente *in fieri*.

⁸ F. Delsarte, *Esthétique appliquée. Quatrième conférence* (1859), in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 93.

⁹ Cfr. F. Marie, *Revue Musicale*, in «La Patrie», n. 169, 18 juin 1857.

¹⁰ E. Randi, *Delsarte e la questione ermeneutica*, in «Il Castello di Elsinore», n. 12, 1991, p. 74.

Allora anche l'incompiutezza degli scritti delsartiani assume un carattere non casuale: accompagna il divenire del pensiero, si fa premessa e complemento del fatto reale, riflette ritmicamente la discontinuità creativa di ogni processo di ricerca...

L'écriture décèle donc notre extrême faiblesse. Elle n'est donc que le produit de la nécessité¹¹.

La scrittura delsartiana assume spesso i caratteri di un atto estremo, inevitabile, necessario. Si fa denuncia polemica o appello sofferto nei confronti di un'epoca per lo più impassibile di fronte alle richieste di riconoscimento di un uomo che, instancabilmente, consacrò la propria esistenza al «progresso» delle arti. Il silenzio della parola scritta si rompe e la voce di Delsarte risuona nel lettore: non è più «lettera morta»; diventa viva esclamazione.

Di fronte all'astrattezza delle teorie si deve, quand'è possibile, cercare di svelare la «pratica» che ne ha consentito la formulazione. Nel caso di Delsarte ciò è potuto avvenire grazie alle numerosissime attività che hanno percorso, più o meno assiduamente, tutta la sua esistenza.

Partendo dall'avversione delsartiana nei confronti della scrittura e dall'implicita e conseguente scelta di non scrivere – un libro – siamo giunti a sospettare che in realtà un libro Delsarte lo avesse «scritto» e tramandato, avvalendosi, però, di canali diversi dalla pagina scritta.

I offer you a *work superior* even to those sciences which have been described to you [...]. I propose that you should contemplate yourselves!

Nothing is so unfamiliar to man as himself. I will [...] show you the marvels which God himself has placed within you, in the transluminous obscurities of your being¹².

Tra tutte le occupazioni più o meno continuative, l'insegnamento fu forse l'attività alla quale Delsarte si dedicò con maggior devozione. L'assiduità e la perseveranza che ne contraddistinsero l'impegno conferirono all'insegnamento delsartiano un certo carattere di vocazione.

¹¹ F. Delsarte, *L'écriture décèle* (1865 ca.), in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 52.

¹² *What I propose*, in *Delsarte System of Oratory*, cit., p. 448 (il corsivo è nostro). Si tratta verosimilmente della trascrizione di una conferenza tenuta da Delsarte a noi ignota.

Analizzando gli scritti autografi, le testimonianze dei contemporanei e le memorie o gli appunti di alcuni allievi, appare piuttosto evidente che la metodologia e la tipologia delle lezioni del pedagogo francese fu varia ed estremamente articolata. Sulla scorta dei documenti a noi accessibili siamo giunti ad individuare cinque «categorie» di lezioni: *séances* private (individuali e collettive); sedute «speciali» (le esoteriche *séances* della Famiglia Trinitaria); *performances* pubbliche e private; cicli di conferenze; discorsi pubblici occasionali¹³.

Considerando l'ancor lacunoso stato delle conoscenze relative alle prime due categorie d'insegnamento, orienteremo d'ora innanzi la nostra ricerca al fine di esplorare le modalità e le caratteristiche che contraddistinsero quelle forme dell'attività pedagogica di Delsarte evincibili dai documenti cui abbiamo avuto accesso.

Si tratta comunque di una classificazione fittizia, fatta a posteriori, ovvero sulla base di una serie di dati forniti da un insieme di materiale: delsartiano e non. Quando Delsarte parla del suo «professorato» non opera alcuna distinzione di sorta; ne fa un racconto, come a dire che il proprio insegnamento, pur nelle differenti tipologie abbia seguito un unico, coerente proposito. Le diverse forme del suo insegnamento sono esistite parallelamente al corso stesso della vita, parallelamente agli sviluppi delle sue ricerche. Per Delsarte questo è un tutt'uno e per accorgersene è sufficiente rileggerne gli scritti.

2. *Biografia di un corpo senza voce*

Si vous ne pouvez vaincre votre défaut, faites-le aimer¹⁴.

Un des concerts les plus intéressants de la saison sera celui donné par M. Delsarte, le 12 avril, dans ses salons. Voici le programme qui fixera l'attention de tous les vrais amateurs de musique. M. Delsarte chantera: 1. le Songe d'Iphigénie, de Gluck; 2. la scène de la Révolte

¹³ La Famiglia Trinitaria fu una sorta di confraternita fondata da Delsarte intorno al 1839 insieme all'amico Raymond Brucker (1800-1875). Di questa sorta di setta si sa tuttora poco. Certo è, tuttavia, che tra gli obiettivi fondamentali della Famiglia c'era quello di «[...] trasportare i principi del cattolicesimo nella sfera dell'insegnamento speciale, tradurne gli assiomi dal punto di vista fisiologico [...]». Cfr. l'estratto dal *Règlement de la Famille Trinitaire* tradotto e pubblicato in E. Randi, *François Delsarte*, cit., p. 133.

¹⁴ Frammento da un manoscritto non datato di Delsarte in A. Arnaud, *François Delsarte. Ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1882, p. 223.

de Fernand-Cortez, de Spontini; 3. le Chant des saints de Gounod; 4. l'air de Castor et Pollux, de Rameau; 5. une Gavotte tendre du Prologue, même opéra, de Rameau; 6. l'air Ah! quel tourment, de Roland, de Lully; 7. Stances de Malherbe, de Reber; 8. air de Fernand-Cortez, de Spontini; 9. grand air d'Alceste, de Gluck. On trouve des billets au prix de 15 fr. chez M. Delsarte, 8, rue Coquenard¹⁵.

Ecco un esempio del repertorio su cui Delsarte amava esibirsi nell'ambito delle *soirées musicales* da lui organizzate nella propria abitazione o presso salotti privati (come quello, ad esempio, di Bertin, il direttore del circolo culturale dei *Débats*, di cui Delsarte, insieme ad Ingres, a Reber e altri, fece parte almeno dal 1841)¹⁶. Nonostante il carattere esclusivo dei concerti «privati» e la sporadicità dei concerti pubblici – uno o due l'anno, al massimo – Delsarte conquista in breve tempo la reputazione di «interprete eccezionale di Gluck». Al punto che tra il 1846 ed il 1847 viene invitato a tenere un concerto persino alla corte del re Louis-Philippe:

Il y a, dans un coin obscur d'une des rues les plus désertes de Paris, un artiste pauvre comme Job, qui sait Gluck par coeur, qui le chante comme ne l'ont jamais chanté ni les sopranistes italiens, ni Legros, ni Rousseau, ni même Adolphe Nourrit [...], mais comme le chantait Garat; cet artiste s'appelle Delsarte. – Eh! bien, dit le Roi, qu'on aille prier M. Delsarte de me faire entendre cette musique, la joie de ma jeunesse. Qu'on lui demande, puisqu'il n'est pas riche, de vouloir bien fixer son prix. Ce prix je l'accepte¹⁷.

Al di là dell'enorme successo che il concerto di Delsarte riscosse in tale occasione, c'è un particolare di questo episodio che, per banale che sia, rivela in maniera piuttosto eloquente in che modo Delsarte concepisse le proprie esibizioni.

¹⁵ Estratto da: *Nouvelles*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 24 mars 1844. Per semplicità, d'ora in poi sostituiamo al nome della rivista in questione l'abbreviazione «RGMP».

¹⁶ Louis-Marie-Arnaud Bertin (1801-1854), figlio del più famoso Louis François (1766-1841), succedette al padre nella direzione del giornale dei «Débats» e dell'omonimo circolo. Fu un amante del teatro e sempre circondato da artisti di ogni sorta.

Dominique Ingres (1780-1867), il pittore di stampo classico in polemica con il romanticismo.

Napoléon-Henri Reber (1807-1880), compositore francese, autore di musica sinfonica, da camera e di alcune opere teatrali.

Per i concerti di Delsarte dai Bertin, cfr. E. Delacroix, *Journal*, I et II, Paris, Plon, 1932.

¹⁷ Estratto da: *Nouvelles de France*, in «Indépendance belge», n. 74, 14 mars 1860.

La proposition royale est portée à Delsarte qui, du moment qu'on lui parle de chanter Gluck, accepte sans hésiter.

Restait la question délicate, la question du prix [...]. Delsarte l'entend et il s'indigne. «Je ne chante pas par ordre, dit-il, mais je chante quand cela me plaît, ou quand la nécessité veut. Alors on vient chez moi, et ce jour-là, je souffre qu'on paie pour m'entendre chanter. Mais personne, pas même un roi, ne me fera venir chez lui chanter pour de l'argent»¹⁸.

Uscendo da corte comunque, sembra che Delsarte abbia confessato di essere stato, contro la propria volontà, ugualmente pagato.

Mito o diceria, questo aneddoto deve pur avere qualcosa di vero e la sporadicità con cui Delsarte si esibiva ne è forse una prova.

Decidere quando e come «offrire» se stesso davanti ad un pubblico, è qualcosa di nettamente diverso dall'esibirsi in quelle «vane rappresentazioni dove l'uomo non ha nulla da guadagnare e l'artista tutto da perdere». L'arte, per Delsarte, non può isterirsi nella *routine* di un mestiere. L'arte è un processo di ricerca, e come tale segue i ritmi di «crescita» dell'artista stesso. L'arte, infine, è qualcosa di troppo elevato per essere banalmente mercificata. L'artista può venderci, ma non lasciarsi comprare...

Di tutte le attività intraprese dall'eccentrico Delsarte nel corso della propria esistenza, le *performances* costituiscono forse l'elemento che più ha colpito la sua contemporaneità.

Ma in cosa consistevano tali *performances*?

Va detto, in primo luogo, che il loro carattere variò a seconda delle occasioni. Così, ad esibirsi potevano essere il solo Delsarte, i suoi soli allievi, gli allievi ed il maestro oppure il maestro ed artisti professionalmente affermati (per lo più ex-allievi, comunque).

A variare è inoltre il tipo di luogo: oltre all'ambito «esclusivo» dei saloni privati, le *performances* delsartiane possono frequentare anche sale pubbliche (in modo particolare la *Salle Herz*).

Ciò che, comunque, sembra costituire gradualmente il carattere fondamentale ed invariabile di queste esibizioni è il loro intento pedagogico.

Già all'epoca dei primi corsi tenuti da Delsarte di fronte ad un uditorio d'*élite*, infatti, il maestro sembra impostare le proprie lezioni cercando di unire alla *teoria* dei principi esposti la *pratica* delle applicazioni lirico-recitative. Vediamone un esempio:

¹⁸ *Ibidem*.

Dans les rôles, del Sarte [sic] se transformait selon le personnage qu'il mettait en scène. On le félicitait de ressusciter pour notre siècle Achille, Agamemnon, tels qu'Homère en avait conçu les types [...]. Si Delsarte était compris, dans cette partie de sa méthode qui s'adresse spécialement aux oreilles et aux yeux, il n'en était pas de même de la théorie qui avait préparé ces démonstrations saisissantes¹⁹.

Pur eccellendo nelle interpretazioni degli eroi omerici, Delsarte sembra lasciare perplessi gli spettatori privilegiati di queste prime, solitarie, *performances*: «l'impianto teorico» proposto da Delsarte non convinceva né il suo pubblico di letterati, di «gente di mondo» e di amanti dell'arte, né i suoi stessi allievi. Così, spesso, al termine di queste *séances*, si intavolavano delle vere e proprie discussioni in cui si rimproverava a Delsarte di mischiare l'enunciazione dei principi dell'arte con le proprie convinzioni misticheggianti.

Tuttavia la fisionomia teorico-pratica dei corsi rimase un tratto caratteristico della pedagogia delsartiana. Angélique Arnaud racconta, ad esempio, che da un imprecisato momento la «scuola Delsarte» fu organizzata in «corsi del mattino» (lezioni particolari e corsi teorici) e «corsi serali» (lezioni di carattere teorico-pratico)²⁰. Davanti ad un pubblico sempre rigorosamente selezionato, le *séances* della sera sembrano aver acquistato una struttura predefinita e quasi ritualizzata. Ce lo fa pensare un'altra testimonianza della biografia di Delsarte, dove con minuzia di particolari viene descritta una sorta di «lezione-tipo». Ma come vedremo tra breve, il racconto dell'Arnaud mette in evidenza un secondo importante aspetto: l'elemento spettacolare delle *performances* non sembra più pertenerne alla sola esibizione attoriale di Delsarte, ma alla totalità della lezione. Al punto che saremmo tentati di paragonare queste *soirées* a delle *conferenze-spettacolo*. Così, se la testimonianza alla quale ci riferiremo può realmente restituire un esempio verosimile di una lezione tipica data da Delsarte, ci è parso interessante interrompere la narrazione in modo da mette-

¹⁹ Cfr. A. Arnaud, *François Delsarte*, cit., pp. 25-26. Angélique Arnaud (1797-1884) può essere considerata come l'allieva-biografa di Delsarte; come Delsarte, fu una sostenitrice delle dottrine sansimoniste. A lui dedicò ben due scritti: una *brochure* dal titolo *Delsarte, ses cours, sa méthode* (Paris, Dentu, 1859) e il più organico e corposo scritto del 1882.

²⁰ «École Delsarte» era il modo con cui gli allievi definivano i corsi dati dal maestro, ivi inclusi i cicli di lezioni di *Esthétique Appliquée*, tenuti con una certa regolarità da Delsarte tra gli anni '50-'60. Questi ultimi, non tenendosi nell'abitazione di Delsarte, ma ad esempio al *Salon du Cercle des Sociétés Savantes*, cominciarono a rivolgersi ad un pubblico più vasto.

re in rilievo la struttura spettacolare delle *séances* in questione. Vediamo:

Dès huit heures et demie la réunion est à peu près au complet. Un mouvement se fait dans la pièce voisine: «... Il vient... c'est lui!...» murmure-t-on de toutes parts.

1. Ingresso

Le maître entre aussitôt, suivi de son école. Presque au même instant une jeune femme se glisse vers le piano. Elle doit accompagner le chant: elle entre furtivement, timidement, comme si elle n'était pas la dame du lieu. Elle est belle, mais elle ne veut pas qu'on s'en aperçoive; elle a beaucoup de talent, mais elle le dissimule sous un jeu calme et sévère [...].

Delsarte se place près du piano; son regard attentif parcourt l'assemblée; il échange avec quelques assistants un sourire, un geste amical, qui sont toujours fort enviés.

2. Prologo

A ce moment il est grave, sérieux, et comme pénétré de sa responsabilité devant un auditoire qui écoute religieusement ses paroles.

Le professeur commence par développer quelque point de son système; il donne la loi des poses ou du geste; les raisons de l'accent, du rythme ou de tel autre détail se rattachant à la synthèse qu'il a conçue.

3. Atto I

Il interroge les élèves.

4. Atto II

Les premiers accords du piano servent de transition à l'enseignement pratique. Les élèves chantent en scène. Le maître écoute avec cette attention concentrée qui lui est particulière; l'expression de son visage fait comprendre à l'avance la nature des observations qu'il va faire. — Il signale les fautes, il donne quelques exemples.

5. Atto III

Peu à peu, cependant, son génie dramatique l'entraîne. Il semble qu'Achille saisisse ses armes ou Agamemnon son sceptre. L'élève est écarté, del Sarte prend le rôle.

C'est alors qu'on peut voir l'artiste dans tous ses avantages. Là, vêtu de son vaste paletot sans forme qui se drape par l'effet du geste, le cou délivré de la cravate [...]; et s'accordant plus d'espace que dans les concerts [...] là, seulement, del Sarte est lui tout entier.

Le piano reprend le prélude, et avant que l'artiste ait dit un seul mot, il est transfiguré. S'il chante l'opéra sérieux, l'ovale du visage s'allonge, les lignes prennent plus de fixité, les joues s'amointrissent, le front s'illumine et le regard s'inspire; la pâleur des émotions profondes se répand sur ses traits; les proportions un peu fortes de la taille se

dissimulent sous la fermeté de l'attitude et la précision juvénile du geste [...].

*Delsarte reste toujours maître de lui, quelque passionné qu'il se montre*²¹.

6. Esodo

Souvent, à son cours, lorsque toutes les âmes restent suspendues à ses accents, il s'interrompt brusquement, et remet le rôle à l'élève. Alors, comme si la baguette d'une fée l'eût touché, tous les attributs du personnage qui vivait en lui s'évanouissent. Son visage, sa taille, son maintien reprennent leur manière d'être normale. L'artiste a disparu, et le professeur reprend tranquillement sa place, sans paraître s'apercevoir que l'auditoire – encore ébranlé par les émotions qu'il vient d'éprouver – lui reproche cette trop prompte métamorphose²².

Da un punto di vista «spettacolare» la lezione di Delsarte sembra seguire un'organizzazione precisa, che abbiamo cercato di evidenziare, non senza una certa ironia, sovrapponendovi la suddivisione classica del dramma greco. Tuttavia tale suddivisione ci ha permesso di individuare alcuni punti, a nostro avviso, non trascurabili:

1. Quasi fosse un sacerdote, Delsarte entra solennemente seguito dai propri «ministri» (gli allievi e la moglie pianista), scruta l'uditorio e saluta con discrezione alcuni presenti.

2. Tutto compreso, il maestro esordisce illustrando teoricamente i punti del proprio «sistema» (leggi del gesto, accentuazione, ritmo) che, in un secondo tempo, andranno dimostrati praticamente.

3. Dal «monologo» iniziale, Delsarte passa al «dialogo» e interroga i propri allievi.

4. I primi accordi del piano sembrano segnare, simbolicamente, un cambio di scena: si passa all'insegnamento pratico; mentre gli allievi cantano, Delsarte commenta mimicamente le esercitazioni. In seguito passa alle correzioni e dà qualche esempio²³.

5. Gli esempi dati introducono la metamorfosi di Delsarte. Allora il professore dal paltò informe si trasfigura, letteralmente, divenendo un tutt'uno con il personaggio interpretato. Tuttavia, anche negli *exploit* di maggiore intensità emotiva, l'azione scenica di Delsarte sembra essere controllata, precisa e cosciente.

²¹ Il corsivo è nostro.

²² A. Arnaud, *François Delsarte*, cit., pp. 95-100.

²³ Altrove, Angélique Arnaud racconta che una delle peculiarità di Delsarte era quella di correggere gli allievi imitandone i difetti: «[...] Il exagère même afin que l'élève se voyant reflété, comme par un miroir grossissant, comprenne mieux son insuffisance ou son exagération». Cfr. *ibidem*, p. 101.

6. Tale autocontrollo viene sottolineato dalla singolare capacità di tornare d'un tratto e inaspettatamente nelle proprie vesti. Nuovo cambio-scena e finale a sorpresa: Delsarte s'interrompe e «ridiventa» professore.

Da un punto di vista pedagogico, si possono individuare due livelli distinti: se, infatti, da un lato la lezione di Delsarte poteva costituire, per i propri discepoli (gli allievi più stretti che lo accompagnavano in scena), un addestramento al lavoro dell'attore-cantante davanti ad un pubblico; dall'altro lato essa rappresentava per gli spettatori una sorta di *dimostrazione di lavoro*²⁴.

Delsarte trova così una formula spettacolare e didattica che gli permette ad un tempo di enunciare i principi del proprio «sistema», visualizzarne le applicazioni nei discepoli, dare un esempio conclusivo. Diversamente dalle prime esibizioni delsartiane dunque, l'introduzione degli allievi nelle *performances* sembra mettere in evidenza non più il solo binomio teorico-pratico, ma anche e, soprattutto, il fondamentale momento di passaggio costituito dal processo d'apprendimento. Tuttavia abbiamo ragione di credere che in un'era teatralmente caratterizzata dal culto per il «prodotto-spettacolo» confezionato con quanto di più sorprendente potessero offrire le ultime conquiste tecnologiche, la fede delsartiana nella ricerca, nel *processo* che si contrappone alla febbrile sete di «risultati» doveva risultare quantomeno anacronistica, agli occhi dei contemporanei²⁵.

Circa dal 1847 però, e cioè a partire dal momento in cui Delsarte comincia ad avere una certa popolarità, le *performances* delsartiane acquistano un carattere meno elitario. Pur continuando le lezioni e le *conferenze-spettacolo* nella cerchia ristretta della propria «scuola», infatti, le esibizioni alla Sala Herz sembrano rivolgersi ad un pubblico più vasto²⁶.

²⁴ Pensiamo in modo particolare alle dimostrazioni di lavoro presentate dagli attori e dai danzatori nell'ambito delle varie sessioni dell'ISTA, fondata da Eugenio Barba.

²⁵ Val la pena di sottolineare che Delsarte dimostrò sempre una certa ostilità nei confronti del «progresso». Si può vedere, in tal senso, un manoscritto delsartiano in cui è stilata, da un lato, una lista di oggetti e concetti «di cattivo gusto», dall'altro lato una lista con gli oggetti e i concetti atti a «sostituire» i primi. Così si può trovare, ad esempio, che al posto della «meccanica», Delsarte vorrebbe «l'uomo»; al posto della «macchina a vapore», il «cavallo» e, ancora, al posto della «carta», la «parola»... Il manoscritto in questione è riprodotto nell'antologia di A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 221. Per le considerazioni sul teatro dell'Ottocento cfr. J.-J. Roubine, *La grande magie*, in *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.

²⁶ La *Salle Herz* fu, all'epoca di Delsarte, una sala da concerto particolar-

Iniziamo con un esempio di *performance* ove ad esibirsi sono i soli allievi di Delsarte:

[...] nous signalerons la méthode de chant de François Delsarte comme rationnelle, logique, excellente. Cet habile professeur a donné, il y a quelques jours, dans la salle Herz, une matinée de musique vocale en faveur et au bénéfice de l'association de la Ruche populaire, institution philanthropique; et dans cette séance on a pu apprécier l'excellente éducation vocale que M. Delsarte donne à ses élèves, M. Delsarte, qui, lorsqu'il chante lui-même est orateur, comme nous l'avons entendu nommer par M. de Lamartine [...].

Ce n'est pas seulement sur la franche émission de sa voix, l'égalité des sons, l'excellente prononciation des paroles que nous féliciterons mademoiselle Jenny Laurent, autre élève de M. Delsarte [...]. Sa voix, sans être fort étendue, est vibrante, expressive, son accent est poétique et tout empreint de sensibilité; elle s'identifie avec ce qu'elle dit et chante. Des paroles bien faites, une mélodie simple et touchante, une harmonie distinguée et peu ambitieuse passant par un organe sonore qui chante l'élégie désolée avec la voix de l'âme, offrent un ensemble rare au temps du déluge des romances insignifiantes et presque toutes jetées dans le même moule que nous voyons éclore et mourir chaque jour²⁷.

Val la pena di notare come, apparentemente, anche in allievi non particolarmente dotati («sa voix, sans être fort étendue»), l'insegnamento delsartiano riuscisse ad ottenere in egual misura un controllo del mezzo vocale e un'efficacia espressiva non trascurabili. Sembra inoltre che proprio l'*handicap* vocale sia stato un tratto che significativamente accomunava il maestro francese a molti dei suoi discepoli²⁸.

mente ricercata dagli artisti per la sua bellezza. Cfr. F.J. Fetis, *Biographie Universelle des Musiciens*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1881.

²⁷ H. Blanchard, *Silves musicales*, in «RGMP», 6 juin 1847.

²⁸ Iniziato sin dall'infanzia alla carriera artistica di cantante lirico, Delsarte racconta che, grazie alle sue precoci ed «eccezionali» doti di tenore, fu ammesso all'*Ecole royale de musique et de déclamation* a soli quattordici anni di età, un anno prima cioè di aver compiuto l'età idonea per l'ammissione. Già dopo un anno però la voce del giovane François cominciò a dare i primi, gravi segni di cedimento: «[...] sous l'influence meurtrière d'un enseignement contradictoire et souvent inintelligent, j'avais vu disparaître cette voix sur laquelle j'avais fondé de si belles espérances». Proprio a causa del deterioramento dell'organo vocale, all'età di soli diciott'anni Delsarte verrà espulso dal conservatorio. Tuttavia, anche se rifiutato dall'*Ecole* e condannato da drastiche e sconcertanti diagnosi mediche, Delsarte decide di ricominciare da zero e di curare autonomamente la propria voce. Mettendo a punto una speciale tecnica (chiamata *émission italienne* o *voix sombrée*) che consisteva in un particolare controllo della mobilità della laringe nell'atto della fonazione, Delsarte riuscì a ri-

Vediamo un altro esempio. Questa volta, oltre agli allievi, si esibisce anche il Maestro:

Mme Vartel et M. Delsarte ont donné dimanche passé une matinée de bonne musique vocale et instrumentale. Il s'agissait, pour la première d'un écho, d'une réminiscence de ces intéressantes séances de musique de chambre qui ont eu lieu la saison passée dans la Salle Sax; et, pour le second, de nous faire entendre quelques-uns de ses élèves de chant. On sait que Delsarte est un des meilleurs démonstrateurs de cette partie de la tragédie lyrique. Il enseigne le maintien, le geste, le regard et jusqu'aux émotions que doivent éprouver un amant, un guerrier, un tyran bourrelé de remords. Heureux les auditeurs qui assistent à une séance comme celle de dimanche dans laquelle Delsarte, poussé, moitié par sa fantaisie, moitié par les prières réitérées d'une partie des auditeurs artistes, a joint l'exemple aux préceptes! L'organe voilé de Delsarte, sa voix tout-à-fait exceptionnelle, si c'est une voix, tient du baryton, du concordant et du ténor, par les sons de tête. Au moment où l'on croit cette voix faible, cassée, prête à s'éteindre, il en surgit des intonations profondément tragiques et pleines d'énergie. C'est que Delsarte chante avant tout avec une âme éminemment dramatique et musicale; c'est que Delsarte est un professeur-virtuose d'une expérience consommée dans l'art du chant [...]²⁹.

Delsarte fece di necessità virtù. Riuscì a dimostrare concretamente che è possibile costruire la propria forza a partire dalle proprie debolezze. E, questo, crediamo sia stato uno dei meriti principali dell'insegnamento delsartiano. Allora anche la fragilità della sua voce che, nonostante la guarigione, fu perennemente ai limiti dell'udibilità, diventa una fertile risorsa: dove non arriva il canto, sopperisce l'emozione, dove la voce non può più dire, a parlare è il gesto³⁰.

prendere a cantare. Di più, si può dire che proprio con la conquista di questo metodo di auto-guarigione, Delsarte sentì di doversi consacrare all'insegnamento: «Le professorat, d'ailleurs, depuis de la conquête du moyen auquel je davais la guérison, était devenu pour moi comme una mission obligatoire». Per la questione relativa al deterioramento dell'organo vocale, si veda in modo particolare lo scritto di Delsarte stesso intitolato *Mémoire adressé à l'Académie des Sciences* riprodotto in A. Porte, *François Delsarte*, cit. Le citazioni qui riportate sono alle pagine 157 e 173.

²⁹ H. Blanchard, *Auditions Musicales*, in «RGMP», 30 septembre 1849.

³⁰ È doveroso includere nel nostro discorso sulla fragilità della voce di Delsarte anche la testimonianza di un «anti-delsartiano» per eccellenza: Camille Saint-Saëns (1835-1921); il noto compositore e pianista racconta di aver accompagnato Delsarte in più d'un concerto: «Il arrivait prétextant de maux de gorge épouvantables, destinés à justifier l'extinction chronique de sa voix: et sans voix, par une sorte de magie, il faisait frissonner aux accents d'Orphée ou d'Iphigénie. Je l'accompagnait souvent et il me demandait toujours le *pianissimo*».

Delsarte, pour nous servir du vieux mot, est un maître à chanter exceptionnel; il prouve, par la théorie et la pratique, que ce qu'on nomme communément une belle voix n'est pas la première condition, le seul élément de l'art du chant. L'oeil, le regard, le geste, toute le système physiologique, la pantomime enfin, en forment les parties les plus essentielles³¹.

L'eccezionalità di Delsarte stette forse anche nell'aver tentato con tutte le sue forze (e le sue debolezze) di incarnare il proprio pensiero, di dimostrare «i precetti con gli esempi», di riconciliare teoria e prassi.

Dai primi anni '50 Delsarte si esibisce in una serie di *Concerts Historiques* o concerti retrospettivi, da lui stesso concepiti al fine di promuovere e diffondere le opere di tutti quei compositori che come Gluck, Lully, Rameau e altri erano caduti nell'oblio. Va anche detto qui, per inciso, che le pagine di quegli stessi compositori saranno – nel 1855 – raccolte e pubblicate dallo stesso Delsarte nei tre monumentali volumi che compongono gli *Archives du Chant*³².

Ces séances d'art chronologique, de musique rétrospective et datée sur le programme ne sont pas nouvelles, ce qui ne les empêche pas d'être toujours intéressantes.

Delsarte est un artiste chanteur-orateur dans toute la large signification de ces deux qualités. Faire voir à son auditoire tout ce qu'il y a de vrai, de naïf, dans les oeuvres de nos vieux maîtres français, mais surtout ce que Gluck renferme de grand, de passionné, de tragique, de religieux, de beau, d'idéal enfin, c'est recommencer Talma et continuer Rachel interprétant, comme on doit le faire, Corneille et Racine³³.

Allo scopo didattico insito nelle esibizioni delsartiane, dunque, si aggiunge quello divulgativo dei *Concerts Historiques*. In questo contesto, un classico dei suoi «cavalli di battaglia» fu la scena di Clitemnestra dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck. Delsarte sembra, ancora una volta, scomparire dietro il proprio personaggio, esibendosi persino in ruoli femminili:

Le monologue du deuxième acte de l'Armide de Gluck, le finale du même opéra, mais surtout la grande scène de Clytemnestre dans l'Iphi-

mo». Cfr. C. Saint-Saëns, *L'école buissonnière*, Paris, Pierre Lafitte et C.ie, 1913, p. 246.

³¹ H. Blanchard, *François Delsarte*, in «RGMP», 1 juin 1856.

³² Cfr. F. Delsarte, *Archives du chant recueillies et publiées par François Delsarte*, Paris, Choudens, 1855.

³³ H. Blanchard, *Concert historique donné par François Delsarte*, in «RGMP», 24 avril 1853.

génie en Aulide du même compositeur, a offert à Delsarte de montrer tout ce qu'il y a de voix d'âme, de passion, de poésie, dans le talent de cet habile professeur. Les affres, les épouvantements de cette mère désespérée en se voyant arracher sa fille pour lui plonger un couteau dans le coeur: son apostrophe à Juppiter faite avec une telle conviction de la puissance et de la justice du maître des dieux, qu'on est porté par le triple prestige de la poésie, de la musique et de l'amour maternel à partager sa croyance. Delsarte peint tout cela en grand artiste, en tragédien consommé dans l'art de bien dire et de bien chanter: aussi en a-t-il été payé par une triple salve d'enthousiastes applaudissements³⁴.

Altre testimonianze restituiscono un'immagine delle interpretazioni delsartiane più definita nei particolari: quella di un uomo robusto, di gradevole aspetto che – sempre senza cravatta e fluttuante in una *redingote* troppo larga – riusciva a far dimenticare allo spettatore le sue fattezze naturali, trasfigurandosi e sottomettendo il proprio io alle esigenze del personaggio incarnato, maschile o femminile che fosse. E tutto ciò senza ricorrere ad alcun «artificio» spettacolare:

Senza teatro, senza scenografia, senza costume, dietro un pianoforte e due candele, evocava tutti gli eroi, tutte le eroine di Gluck e di Rameau con un tale fascino e una tale autorità, che erano essi stessi a stare davanti agli occhi, a vedersi, ad ascoltarsi³⁵.

L'essenzialità di queste *performances* non può non indurci ad immaginare che tutta l'attenzione dello spettatore fosse obbligatoriamente spinta a focalizzarsi sulla figura dell'attore. Il sapiente corpo di Delsarte, pur camuffato dentro un'informe *redingote*, riusciva a condurre l'immaginazione degli astanti creando l'illusione dell'ambiente o del costume propri al personaggio interpretato.

Ai ruoli tragici, Delsarte seppe affiancare quelli comici. Intorno al 1858, sempre nell'ambito dei suoi *Concerts Historiques*, il Maestro introduce nel programma anche delle letture «drammatizzate» di alcune fiabe di La Fontaine. Una recensione:

Un autre concert dramatique a eu lieu dans la salle Herz mardi 11 mai. Delsarte donne là sa séance annuelle, cette séance exceptionnelle

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Estratto dal necrologio che Adolphe Guérault (1810-1872) scrisse in occasione della scomparsa dell'amico Delsarte, tradotto e pubblicato da E. Randi, *François Delsarte*, cit., p. 137. Mancando le indicazioni emerografiche atte al reperimento dell'articolo, ne abbiamo riportato direttamente la traduzione in italiano.

dans laquelle il se montre toujours acteur-chanteur par le regard, le geste et la diction musicale. Par exemple, il personifie et complète, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'humanité des animaux des fables de la Fontaine par sa déclamation pittoresque, vraie et d'un excellent comique. Est-il rien de plus touchant de la manière dont il récite musicalement la romance de Joseph? Il en fait une élégie pleine de larmes. [...] L'habile interprète du chant rétrospectif s'est montré, comme toujours, tragédien lyrique, noble et dramatique au plus haut degré³⁶.

L'introduzione delle fiabe di La Fontaine costituisce una scelta ben precisa nel contesto pedagogico delsartiano. Come vedremo meglio in seguito, infatti, da un certo punto in poi, Delsarte si serve di questi racconti – morali per eccellenza – anche nell'ambito, parallelo e propedeutico, delle proprie lezioni di «estetica applicata».

I primissimi anni Sessanta segnano la fine dei concerti e delle esibizioni propriamente dette. Dopo gli *exploits* attoriali e lirici degli anni Cinquanta Delsarte comincia a dare i primi segni di stanchezza:

Delsarte [...] a recité plusieurs fables de la Fontaine. Certes, en fait de déclamation, Delsarte en sait plus long que nous, pourtant, en constatant les applaudissements qui l'ont accueilli, nous pouvons constater aussi que dans sa diction on ne retrouvait peut-être pas assez l'admirable et inimitable naïveté du poète:

Son art de plaire et de n'y penser pas³⁷.

L'età matura sembra avergli tolto quella *naïveté* che cela la tecnica, l'esperienza consumata, la maestria di un'arte che fa apparire semplice ciò che semplice non è. Ma Delsarte si ferma in tempo e conclude le proprie apparizioni sceniche «in bellezza»:

Un auditoire nombreux, élégant et connaisseur s'était rendu mardi dans la salle Herz pour recevoir les adieux de F. Delsarte, qui chantait pour la dernière fois en public. [...] Delsarte possède l'instinct des nuances délicates qui conviennent à chaque maître; il traduit aussi bien les poétiques superstitions du paganisme que les sublimes vérités du christianisme. [...] Est-il besoin de dire qu'on a beaucoup fêté l'éminent professeur, et que les bravos les plus enthousiastes n'ont cessé de l'accueillir avant et après chaque morceau?³⁸

³⁶ *Auditions Musicales*, in «RGMP», 16 mai 1858. I ruoli comici erano, comunque, studiati ed interpretati da Delsarte anche nell'ambito «privato» della «scuola». Cfr. A. Arnaud, *François Delsarte*, cit., p. 98.

³⁷ A. Botte, *Auditions Musicales*, in «RGMP», 3 mars 1861.

³⁸ A. Botte, *Auditions Musicales*, in «RGMP», 20 avril 1862.

Ma il giorno dell'ultimo concerto di Delsarte è, significativamente, anche quello del debutto ufficiale della figlia Marie, all'epoca quattordicenne:

Mlle Delsarte, qui, elle, faisait ses débuts, est une charmante et toute gracieuse jeune fille. Sa voix, un peu frêle, est très fraîche et très sympathique. Trois petites pièces [...] ont été dites par la jolie cantatrice avec infiniment de justesse, de naïveté et d'esprit³⁹.

L'insegnamento si fa tradizione e Delsarte passa così il testimone ai propri eredi. Nello stesso periodo troviamo un altro figlio di Delsarte alle prese con l'eredità paterna: nel 1863, nell'ambito di un concerto dato dalla Wartel (che, come abbiamo visto, accompagnava spesso Delsarte al pianoforte) l'allora diciannovenne Xavier recita, sulle orme del padre, le favole di La Fontaine:

M. Xavier Delsarte a dit avec esprit et verve deux fables de la Fontaine; c'est le digne élève de son père⁴⁰.

3. *Biografia di una voce senza corpo*

Delsarte, «uomo-manoscritto», cantante «senza voce», non può essere letto né sentito. Va ascoltato.

Oltre alla scrittura autografa sensatamente disordinata, incompleta e difficilmente decifrabile, ai colorati ed ermetici diagrammi, ai numerosi schizzi e disegni, alle effimere impronte lasciate dai gesti di un corpo nascosto in una palandrana, le tracce di Delsarte si perdono in un'altra dimensione «labile», ma estremamente significativa: l'oralità⁴¹.

³⁹ *Ibidem*. Va qui detto per inciso che Marie Delsarte, dopo la morte del padre, si recherà negli Stati Uniti dove terrà una serie di conferenze sull'insegnamento paterno e in cui esprimerà la propria indignazione nel constatare quanto il delsartismo americano lo avesse «storpiato» (cfr. *Mme Geraldine in America*, in *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, 1893, pp. 533-565) Sempre dopo la morte di Delsarte, sembra che anche il figlio Gustave si sia messo ad insegnare secondo i principi dettati dal padre: Henrietta Hovey, che fece conoscere Delsarte a Ted Shawn, fu, a quanto pare, sua allieva (cfr. N. Chalfa Ruyter, *Reformers and Visionaires. The Americanisation of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1978).

⁴⁰ *Chronique Départementale*, in «RGMP», 5 mai 1863.

⁴¹ Al di là del «vivo» disordine che caratterizzò la scrittura delsartiana, sembra che l'estetologo francese evitasse di far leggere i propri scritti per i frequenti errori ortografici in cui incappava. All'interno di una busta contenente una lettera scritta a Mackaye, ad esempio, si può leggere: «S'il te plaît

Come abbiamo già avuto modo di notare, l'oralità sembra, in un certo senso, irrompere nella scrittura dello stesso Delsarte: i toni, i modi, i segni di interpunzione e di esclamazione recano in sé le forme espressive adottate nel linguaggio parlato⁴².

Spesso, poi, Delsarte sembra scrivere immaginando di dialogare con un ipotetico uditorio, lasciando presumere reazioni ed obiezioni. Il «pubblico» diviene così l'interlocutore privilegiato a cui il maestro francese rivolge, prima che al lettore, le proprie affermazioni. Non si tratta però di dialoghi platonici: come in un monologo, Delsarte si sdoppia e si moltiplica, ma non perde la propria identità:

de donner lecture de quelques passages de mes lettres, fais-le. Mais ne laisse jamais lire à personne, car elles pullulent de fautes qui me déshonoreraient aux yeux de gens moins intelligents que toi. Je ne sais pas mettre un mot d'orthographe. Je n'ai jamais caché cette infirmité aux hommes supérieurs, qui ne m'en estiment pas moins. Mais je n'ai jamais voulu m'exposer à en rougir aux yeux des hommes vulgaires». Cfr. A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 24.

⁴² Va a questo proposito ricordato che Delsarte fu per tutta la sua esistenza estremamente sensibile alla problematica – di carattere essenzialmente attoriale – della riproducibilità di un atto espressivo, fosse esso una frase pronunciata con un'intenzione ed una intonazione particolari oppure un gesto corporeo significativo. In tal senso Delsarte affrontò la questione cercando pionieristicamente di strutturare un sistema di notazione che permettesse di codificare le diverse sfumature espressive di un testo, di un movimento o di una semplice emissione vocale. Si vedano a tal riguardo: i testi delle conferenze delsartiane riportati nella già citata antologia di A. Porte; il *Medallion of Inflections*, una rappresentazione schematica ove le diverse inflessioni vocali sono simboleggiate da linee geometriche racchiuse all'interno di un cerchio, (cfr. *Delsarte System of Oratory*, cit., 1893); gli scritti di alcuni allievi diretti di Delsarte, come quelli di A. Pages o di J. Steele Mackaye (compilatori di numerosi appunti presi direttamente dalle lezioni di Delsarte) editi nel già citato testo di E. Randi (1993), dell'abate Delaumosne (*Pratique de l'Art Oratoire de Delsarte*, Paris, J. Albanel, 1874) o, ancora, di A. Giraudet (*Mimique, physiologie et gestes. Méthode Pratique d'après le Système de François Delsarte*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895). Sull'importanza che la stratificazione dei significati rivestì nelle riflessioni e nelle osservazioni di Delsarte, ci sembra particolarmente significativo ricordare un passo tratto dagli appunti che Adolphe Pagès prese nel corso delle lezioni di *Esthétique Appliquée*. Delsarte annota a fianco del manoscritto: «Il mio cinese. Come riprodurre un discorso», e racconta di aver scoperto con grande stupore che nella lingua cinese uno stesso lemma, se pronunciato con inflessioni vocali differenti, può assumere fino a seicentotantacinque significati diversi. Da ciò Delsarte conclude che: «da un certo punto di vista siamo superiori ai cinesi perché abbiamo seicentotantacinque inflessioni particolari per la stessa parola, ciò che ci permette di rendere seicentotantacinque idee con una sola parola; ma siamo molto inferiori a loro perché non siamo consapevoli, come loro, del valore delle inflessioni. Occorre inventare una scrittura per le inflessioni ed io me ne sono occupato». (La citazione è tratta da E. Randi, *François Delsarte*, cit., nota 48, p. 207.)

Que de choses déplorables ne signalerais-je pas à ce sujet, si par respect pour vous je ne craignais de soulever ici même les murmures des susceptibilités blessées!

Mais, dira-t-on, en littérature, la tradition a des données certaines sur l'esprit de l'auteur. L'esprit de l'auteur? ah oui, parlons-en!⁴³

È, tuttavia, possibile che tali scritti venissero usati da Delsarte come schemi o note per le proprie conferenze. È il caso dei manoscritti dal titolo *Monsieurs, Nous devons d'abord rendre grâce à Dieu* (del 1850) e *L'écriture décèle* (del 1865 circa), dove la calligrafia delsartiana e il tono da «conferenziera» – più che da scrittore – lasciano supporre che Delsarte fosse solito preparare i propri discorsi curando persino le formule esortative nei confronti del pubblico:

Signori,

dobbiamo anzitutto rendere grazie a Dio per la vostra grande affluenza e per la vostra perseveranza nel seguire questo insegnamento religioso. Ne avete tutti sentito il bisogno, tutti voi ne avete capito l'importanza [...]»⁴⁴.

Alla luce della diffidenza delsartiana nei confronti della scrittura, tale atteggiamento non deve dunque stupire. Anzi: Delsarte giungerà a sostenere l'oralità come unico livello possibile per la trasmissione proficua di un insegnamento purché, però, esista una profonda intesa tra maestro e allievo.

[...] en dehors d'une action directe et semblable à celle qu'un maître cherche, souvent en vain, à exercer sur son élève, déclarons, une fois pour toutes, que l'esprit de l'auteur est absolument intrasmisibile et qu'il y a impertinence à s'en déclarer possesseur. Aussi n'est-ce pas là le souci d'un véritable artiste»⁴⁵.

Dunque, sembra dire Delsarte, al di fuori della stretta ed impenetrabile relazione esistente tra individui aventi una forte affinità intellettuale, non è possibile cogliere l'essenza di un insegnamento.

Tuttavia la maggior parte dei documenti attraverso cui è attualmente possibile avvicinarsi al pensiero delsartiano, proviene da contesti legati all'oralità. Pensiamo ai vari testi dei corsi di

⁴³ F. Delsarte, *5ème Point. Préliminaires de l'histoire de mes Découvertes* (fine anni Sessanta), in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 202.

⁴⁴ Da un estratto del manoscritto *Monsieurs, Nous Devons d'abord rendre grâce à Dieu*, edito in lingua italiana nell'antologia di E. Randi alla p. 186.

⁴⁵ F. Delsarte, *5ème Point*, cit., p. 204.

Esthétique Appliquée (1859, 1865), alla *Conférence à l'École de Médecine* (1863) o alle *Soirées littéraires de l'Athénée* (tra 1864 e 1865): più che di testi, si tratta di trascrizioni da lezioni o da conferenze, a volte rivedute e corrette dallo stesso Delsarte o da un *Comité Redacteur*, ma dove, va da sé, non è Delsarte a scrivere; a scrivere sono gli allievi mentre il maestro parla.

Ma se l'interpretazione di un testo può essere trasmessa solo da persona a persona, in un *continuum* pedagogico dato dall'*azione diretta* del maestro sull'allievo, come rapportarsi alla lettura delle conferenze?

Ci è impossibile stabilire in che misura l'insegnamento del-sartiano sia passato attraverso le conferenze o con quanta «fedeltà» gli allievi ne abbiano registrato i discorsi.

Possiamo comunque affermare, con una certa sicurezza, che mentre i cicli di conferenze continuative degli anni Cinquanta-Sessanta erano rivolti principalmente ad un pubblico numeroso ma selezionato (musicisti, pittori, oratori, ma anche letterati e *femmes élégantes*), a partire dagli anni Sessanta Delsarte comincia – o forse è chiamato – a tenere una serie di discorsi occasionali aperti a tutti gli interessati.

Giova però ricordare che conferenze e discorsi costituiscono solo una parte della metodologia didattica adottata dal pedagogo francese: accanto ad esse vi furono, come abbiamo visto, le lezioni private, le sedute della Famiglia Trinitaria e le *performances*. Di fronte alla molteplicità delle tipologie pedagogiche adottate, ci risulta difficile stabilire con fermezza quale fosse il contesto eletto da Delsarte per la trasmissione della sua, più profonda, sapienza.

Pertanto siamo portati a pensare che il fiore di ogni insegnamento debba sbocciare più in una relazione diretta, intima e continuativa tra maestro e discepolo che in quella dispersiva tra un professore e una platea di allievi o sedicenti allievi. L'insegnamento profondo lavora nei pochi che resistono, in chi arriva al «secondo fiato»...

Comunque sia, la differenza sostanziale tra i cicli di conferenze e i discorsi, sta proprio nella struttura: i primi si articolano in numerosi incontri «a tema» ognuno dei quali sviluppa un aspetto delle teorie di Delsarte per poi essere approfondito nelle lezioni successive, mentre i discorsi occasionali condensano in un unico incontro la *summa* del suo pensiero. In particolare, i corsi dell'anno 1859 presentano una struttura particolarmente elaborata: Delsarte articola il suo corso di *Esthétique Appliquée* in nove conferenze teoriche (e il nove, come vedremo, non costituisce un numero casuale) e nove *séances* pratiche (propedeutiche e paral-

lele alle prime). Tuttavia lo stato ancora troppo lacunoso dei documenti a nostra disposizione non ci permette di formulare un'ipotesi esauriente sulla fisionomia dei corsi di *Esthétique*: dalle *affiches* e dalle trascrizioni relative alle conferenze apprendiamo come le *séances* teoriche vertessero sull'arte dell'oratore, del pittore e del musicista, mentre i *Cours pratiques* fossero incentrati sull'arte oratoria, l'arte del canto e l'arte mimica.

Les mercredis sont destinés à l'exposition de l'art de l'orateur, du peintre et du musicien; les samedis aux cours pratiques de l'art oratoire, de l'art du chant et de l'art mimique, résumés chacun en trois leçons⁴⁶.

Ciononostante, il tono e le significative interruzioni del discorso riscontrabili nelle trascrizioni degli allievi suggeriscono l'idea secondo cui anche nell'ambito teorico delle conferenze Delsarte si servisse di esemplificazioni dimostrative da lui stesso eseguite.

Cominciamo con il dare un corpo alla voce del Delsarte conferenziere.

Il faut le voir, sur son estrade de professeur, se donner le champ libre comme métaphysicien, comme poète, comme observateur profond, comme physiologiste ingénieux, comme charmant causeur, plein de finesse et d'abandon, enfin comme mime incomparable. [...] M. Delsarte paraît au moment fixé; il dépose sur son bureau un papier sur lequel il croit avoir tracé d'avance l'ordre désiré qu'il va développer dans la séance. Il croit, ai-je dit, car M. Delsarte, comme tous les vrais artistes convaincus et passionnés, ne se connaît pas lui-même; il s'imagine que le penseur qui rêve dans le silence de son cabinet est le même homme que l'orateur qui disserte devant une assemblée. [...]

Il commence timidement, lentement, avec précaution; il perore pendant quelques minutes; il jette les yeux sur son papier comme l'acrobate sur son balancier, pour se maintenir en équilibre.

Soudain une idée lui traverse l'esprit, il se frappa le front, et le voilà parti; en deux phrases, il est à cent lieues de son sujet; son sujet, il ne l'a sans doute pas perdu de vue, mais, pour en resaisir le fil, que de détours lui faudra-t-il prendre!

Son programme est bouleversé. Adieu papier, les notes, et ce cercle étroit de déductions dans lequel il avait prétendu emprisonner sa pensée! Mille traits imprévus, mille saillies se mêlent à ses démonstrations savantes! Ses expressions, tardives tout à l'heure, deviennent hardies et lumineuses! Mais voilà que, effrayé de sa propre audace, il veut revenir à son point de départ; il y revient, pour échapper une seconde fois à lui-même. Quelle verve intarissable et quelles boutades inattendues!⁴⁷

⁴⁶ J. D'Ortigue, *Faits Divers*, in «Journal des Débats», 10 mai 1859.

⁴⁷ *Ibidem*.

Diversamente dalle *performances* dei corsi pratici, le conferenze «teoriche» degli ultimi anni sembrano recare un carattere meno definito. La loro struttura appare aperta e Delsarte sembra improvvisare sulla *partitura* costituita dagli appunti pro-memoria. Tuttavia, se la sola testimonianza qui riportata può, da un lato, aiutare a restituire una fisionomia verosimile dei discorsi pubblici di Delsarte, dall'altro lato, l'elemento fortemente suggestivo della descrizione non deve trarci in inganno: non possiamo definire la tipologia delle conferenze delsartiane basandoci solamente su di un articolo di giornale. Possiamo però prendere l'avvio dal già citato documento ed esaminare, per quanto possibile, gli aspetti principali che caratterizzarono le conferenze di Delsarte.

Va innanzitutto precisato che le conferenze debbono essere considerate, in termini cronologici, come l'ultima forma pedagogica adottata da Delsarte. Abbandonate le sale da concerto nel 1862, il pedagogo francese tiene, tra il 1863 ed il 1865, almeno tre conferenze (tre sono infatti le trascrizioni a noi accessibili) dedicate all'esposizione delle proprie «dottrine scientifiche» e della propria filosofia dell'arte:

[...] bon nombre de personnes présentes [...] sont très persuadées qu'elles vont m'entendre déclamer, ou chanter!

Il n'en sera rien, Messieurs. Je ne chanterai pas, et je ne déclamerai pas, parce que j'ai moins à coeur de vous faire voir ce que je puis, que de vous communiquer ce que je sais⁴⁸.

Seguendo la medesima prospettiva d'analisi utilizzata per le altre forme pedagogiche però, non ci occuperemo tanto di approfondire il livello teorico quanto, piuttosto, di esplorarne le modalità strutturali e pragmatiche.

Per procedere, ci è sembrato interessante individuare alcuni punti di vista attraverso cui analizzare le peculiarità delle conferenze delsartiane: l'improvvisazione; i *tópoi* ricorrenti e le applicazioni pedagogiche utilizzate. Cominciamo dal primo punto.

È interessante notare come l'improvvisazione costituisca un elemento fondamentale e, allo stesso tempo, contraddittorio delle conferenze delsartiane. Fondamentale perché Delsarte, pur partendo dalla lettura dei propri appunti, spesso sembra dimenticarsene lasciando scorrere liberamente le associazioni d'idee del momento o perdendosi nei toni enfatici di molte sue asserzioni. Contraddittorio in quanto Delsarte, pur servendosi ampiamente

⁴⁸ F. Delsarte, *Esthétique Appliquée*, cit., pp. 89-90.

dell'improvvisazione, sente puntualmente il dovere di giustificare l'adozione:

Je n'appellerai pas votre indulgence sur les incorrections d'une parole improvisée. Je puis, à la rigueur, me passer de votre indulgence⁴⁹.

Questo però non vuol dire che Delsarte limitasse le proprie improvvisazioni ai brevi momenti di passaggio tra un argomento e l'altro:

Je me suis proposé une chose inouïe, c'est de redire ce que j'ai dit, et, ma foi, je prévoyais presque ce qui m'arrive. Il m'est absolument impossible de me servir des notes et de ma mémoire. Si je dois reparaitre un jour devant vous, après ce qui m'arrive, j'improviserai absolument.

Oh oui! je suis fort embarrassé, les notes m'ont toujours porté malheur. Je ne puis pas m'en servir⁵⁰.

Qui Delsarte è perentorio: pur preparando i suoi discorsi attraverso l'elaborazione di una «partitura» logica, di fronte al pubblico qualcosa gli impedisce di servirsene. Più che dialettica tra libertà – l'improvvisazione – e regola – le note – l'orazione delsartiana sembra ribellarsi ad ogni sorta di limitazione, reclamando la necessità di un'assoluta «libertà» espressiva. Ma c'è di più. Delsarte, non va dimenticato, non è solo l'attore-oratore del discorso: ne è anche, e soprattutto, l'autore.

Et puis, il faut, que je vous exprime la cause véritable de cet embarras, c'est la première fois que je parle assis. [...] moi j'ai besoin de mes jambes pour penser. Je suis paralysé, voilà ce qui cause mon embarras⁵¹.

L'importanza dell'unità corpo-mente si ripresenta puntualmente come un elemento essenziale non solo della teoria, ma anche della pratica delsartiana. Il disagio e lo spaesamento provati da Delsarte nel momento in cui si ritrova costretto a parlare seduto sembrano bloccare l'insieme delle sue facoltà: rinunciare alla mobilità fisica significa determinare l'infermità mentale: e Delsarte non può che pensare insieme, attraverso e all'interno del suo stesso corpo.

Ad ogni modo, l'immobilità a cui Delsarte fu condannato nel

⁴⁹ F. Delsarte, *Conférence à l'école de Médecine* (1863), in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 237.

⁵⁰ F. Delsarte, *Soirées littéraires de l'Athénée. Les Sources de l'Art* (1864-65), in *Ibidem*, p. 222.

⁵¹ *Ibidem*.

corso delle *Soirées littéraires de l'Athénée* costituisce, per quanto ci è dato sapere, un'eccezione (*c'est la première fois que je parle assis*): ragione per cui possiamo dedurre che nelle altre conferenze Delsarte solesse stare in piedi davanti al pubblico dando così libero sfogo all'improvvisazione e all'espressività dell'attore-oratore.

[...] je m'aperçois que l'heure s'avance, et qu'entraîné par la richesse de mon sujet, j'ai laissé mon improvisation prendre des proportions inattendues; cependant je n'ai fait autre chose que de déblayer le terrain et préparer la voie de l'exposé plus complet que je vous réservais, et, au moment d'aborder le point culminant de ma thèse, le temps inexorable m'avertit que votre attention soutenue et bienveillante, après avoir été si longtemps mon aimable complice, doit enfin commencer à se trouver fatiguée⁵².

Benché Delsarte sembri sottolineare la centralità del ruolo dell'improvvisazione nell'ambito dei propri discorsi, confrontando le diverse trascrizioni delle conferenze ci si trova spesso di fronte a delle ripetizioni significative; al di là delle idee teoriche che si ripropongono più o meno allo stesso modo, anche gli espedienti retorici si presentano attraverso formulazioni ricorrenti. Vediamo, ad esempio, un motto di spirito usato da Delsarte in almeno due conferenze, su cui il pubblico, invariabilmente, ride; Delsarte parla, significativamente, dell'invecchiamento del corpo:

Tout est donc plus ou moins décevant pour l'homme en ce monde. [...] Son corps s'use, vieillit; il assiste jour par jour, et sans y pouvoir porter remède, à sa propre désorganisation; [...] se sens même dont il a si souvent caressé les appétits, et auxquels il a tant sacrifié, comme des serveurs infidèles le trahissent à leur tour, et, pour me servir d'une expression trop familière aujourd'hui, *ils entrent en grève* (on rit), et cette grève-là, Messieurs, on ne s'en relève pas⁵³.

È poi singolare notare come Delsarte senta quasi ossessivamente l'esigenza di sottolineare il peso della propria esperienza al fine di avvalorare le proprie asserzioni. A conferma di ciò, in numerose occasioni si possono trovare frasi del tipo: «J'ai, Messieurs, consacré quarante années de veilles à la recherche de ces principes».

L'esempio biografico e l'aneddoto assumono nelle *Conférences*, come negli *Episodes Révélateurs*, un rilievo non indifferente: avallando esemplificativamente la credibilità delle teorie, restitui-

⁵² F. Delsarte, *Esthétique Appliquée*, cit., p. 127.

⁵³ *Ibidem*, p. 97. Il corsivo è nostro. Cfr. le affinità con il testo della conferenza all'Athénée, in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 220.

sce «fisicità» e concretezza a ciò che appartiene al metafisico. Allora, la vita di tutti i giorni, ma soprattutto il corpo non più giovane del narratore, diviene il veicolo indispensabile per rendere visibile ciò che non si può vedere, si fa irrefutabile prova della validità dei pensieri.

Potremmo continuare la nostra rassegna e prendere in considerazione gli altri, significativi *tópoi* dei discorsi delsartiani (le varie scuse al pubblico per la propria «prolissità», per la «labilità» della propria memoria, le sintomatiche e ripetitive interruzioni a causa di piccoli malori, la paura di perdere il filo del discorso, ecc.), ma ciò richiederebbe una trattazione a parte.

Quel che più ci interessava individuare qui, è che la presenza degli elementi ricorrenti può in qualche modo dimostrare che, nonostante Delsarte non riuscisse a servirsi delle proprie note, le conferenze erano guidate da una buona dose di improvvisazione, ma anche da una serie di automatismi ripetitivi e, proprio per questo, estremamente rivelatori: rivelatori del disagio provato da Delsarte in un contesto dove, un po' per la difficoltà di tradurre verbalmente le proprie riflessioni teoriche, un po' per le *défaillances* di un uomo visibilmente invecchiato, sembra sentirsi comunque sprecato nei panni di mero conferenziere.

Quelques années avant sa mort del Sartre [sic] remplaça les concerts par des conférences [...]. Il suppléait aussi le chant par la récitation des fables choisies de La Fontaine. Il n'était pas moins parfait dans ce genre que dans l'interprétation des rôles importants de la tragédie et des grands poèmes lyriques [...]. Au lieu des poses nobles ou terribles, le geste se bornait à quelques mouvements de l'avant-bras ou de la main; des doigts, quand les intentions étaient plus subtiles, plus raffinées... Cependant, il y avait toujours grand plaisir à l'entendre. C'était del Sartre restreint, et non pas amoindri⁵⁴.

Ciononostante, anche nel contesto teorico delle conferenze, il non più giovane e meno brillante Delsarte riesce a ritagliarsi uno spazio dove continuare ad esibirsi. La recitazione delle favole di La Fontaine diviene così, in ogni conferenza, il momento dedicato all'analisi pratica: un elemento da sempre essenziale nella pedagogia delsartiana.

Per concludere, cercheremo dunque di restituire un'immagine vivente di queste ultime, «ristrette», esibizioni delsartiane. A tale scopo, però, la prolissità delle trascrizioni delle conferenze si presta solo in parte. Ci sembra quindi più interessante riportare, a titolo esemplificativo, un estratto da uno scritto che, pur non

⁵⁴ A. Arnaud, *François Delsarte*, cit., pp. 235-36.

costituendo il testo di una conferenza, ne rappresenta, forse, la preparazione scritta: grazie alla forza dei segni di interpunzione, all'espressività dei segni grafici e alla *verve* delle considerazioni del maestro, l'interpretazione delsartiana di una scena di *Le chêne et le roseau* diviene quasi visibile:

[...]Il ajoute:

Je plie et je ne romps pas.

Attrape!

Quel insolent petit monsieur!

Est-il permis d'inventer quelque chose de plus personnel et de plus grossier que cette apostrophe; mais voyez comme la haine se dessine sous ce qui suit et avec quelle impudeur elle s'exprime finalement!

Vous avez jusqu'ici

Contre leurs coups épouvantables

Résisté sans courber le dos,

Mais attendons la fin.

Avec quelle joie féroce cette dernière phrase appelle l'extermination: attendons la fin! Ne vous semble-t-il pas ici entendre le rire strident du roseau se frottant les mains à l'approche d'une catastrophe souhaitée?⁵⁵

Ai tempi dell'ultima conferenza delsartiana alla *Sorbonne* (1865), le intuizioni si sono ormai fatte leggi e la realtà religiosamente e misticamente sentita coincide con quella scientificamente osservata⁵⁶. Da imparziale osservatore quale Delsarte sembra volersi proporre, l'esposizione delle leggi ricavate si articola in un perpetuo scambio tra il livello – astratto – dei Principi generali e quello – concreto – dei casi osservati.

Anche quando Delsarte non si mette in causa in prima persona, dunque, lascia trapelare l'elemento biografico, rintracciabile nel rimando a realtà «oggettive» da *lui* osservate.

Biografia della scienza? Troppo pochi gli elementi a nostra disposizione per poter rispondere. Tuttavia, stando ai *credo* delsartiani in materia religiosa, si può forse parlare di una biografia che si vorrebbe scienza e che scienza può diventare solo con un *atto di fede*.

Ma un *atto di fede*, forse è proprio Delsarte a chiedercelo:

Il en est de même avec l'écriture qui ne sait ce qu'il faut dire à un homme, ni ce qu'il faut cacher à un autre. Si l'on vient à l'attaquer ou

⁵⁵ F. Delsarte, *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes*, cit., p. 209.

⁵⁶ Che la conferenza organizzata dall'Association Philotechnique nel 1865 si sia tenuta alla Sorbonne e sia stata l'ultima in termini cronologici, lo apprendiamo dalla Arnaud (*François Delsarte*, cit., p. 241).

à l'insulter sans raison, elle ne peut pas se défendre; car son père n'est jamais là pour la soutenir. De manière que celui qui s' imagine pouvoir établir par l'écriture seule une doctrine claire et durable est un grand sot⁵⁷.

Ma se «l'interpretazione di un testo può essere trasmessa solo tra persona e persona, e a patto che esista una profonda consonanza intellettuale», basterà un atto di fede a penetrare il pensiero di Delsarte? O forse conta più che esso *lavori* dentro di noi rischiando l'anonimato?

⁵⁷ F. Delsarte, *L'écriture décèle* (1865 ca.), in A. Porte, *François Delsarte*, cit., p. 52.