

Sandra Pietrini

RACCONTARE IL DRAMMA:
GUÉRIN INTERPRETA LA «FEDRA»
DI RACINE

Un tableau exposé est [...] une pièce représentée sur le théâtre; chacun a le droit d'en porter son jugement.

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France.*

Il rapporto fra teatro e pittura è stato oggetto di vari studi, che hanno indagato le interazioni fra le due arti soprattutto in relazione all'iconografia d'attore. Un versante tuttora poco esplorato dell'immaginario teatrale sono tuttavia i dipinti che raffigurano una scena drammatica senza riferirsi a una rappresentazione realmente avvenuta o a un determinato attore. Com'è noto, la relazione fra teatro e arti figurative si fa particolarmente cogente fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, allorché la pittura degli affetti diviene l'ambizione principale di entrambe le forme artistiche, determinando la scelta degli effetti, ovvero dei gesti, delle attitudini e delle pose dei personaggi.

Fra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo, un punto fondamentale di svolta nella ricezione dei prodotti artistici fu l'apertura a Parigi dei primi saloni espositivi, che diverranno importanti centri di discussione e confronto culturale. Già a partire dalla prima metà del Settecento, l'Académie Royale de Peinture et Sculpture aveva aperto al grande pubblico alcuni saloni, che ospitavano dipinti dei più rinomati artisti dell'epoca, ed era iniziata la pratica, fino ad allora del tutto sporadica, di esposizioni gratuite¹. I visitatori delle gallerie non furono quindi più ristretti a una cerchia socialmente privilegiata e acculturata, che poteva permettersi di acquistare i dipinti, e si cominciò a sviluppare un diverso rapporto con l'opera, che aveva più a che vedere con la fruizione di uno spettacolo che con quella di un oggetto contemplato privatamente. Ai *Salons* di inizio Ottocento si recavano gli stessi borghesi che pagavano un biglietto per affollare le platee delle grandi sale ufficiali, come la Comédie Française, e dei teatri dei Boulevard, dove si commuovevano nell'assistere ai drammi

¹ Sullo sviluppo di una dimensione pubblica nella fruizione della pittura francese prima della Rivoluzione, vedi Thomas Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.



Fig. 1. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (Paris, Musée du Louvre).

a forti tinte allora in voga. Del resto, non è un caso se i critici e gli scrittori dell'epoca, come Stendhal, impiegano quasi sempre il termine *spectateur* per riferirsi ai visitatori delle esposizioni. Le cronache riportano descrizioni di donne svenute durante le rappresentazioni sceniche, e anche alle esposizioni di dipinti la commozione e le lacrime erano piuttosto frequenti². A teatro, il culmine delle manifestazioni emotive estreme da parte del pubblico fu raggiunto con il *mélo*³. Diversamente da quel che si può pensare, nel corso dell'Ottocento si tenderà progressivamente a piangere sempre meno in pubblico, privilegiando un maggiore controllo delle emozioni. I pittori continueranno però a proporre scene toccanti, che ai nostri occhi

² Mehdi Korchane, *La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800: Guérin et son public*, in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Acte du Colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, Paris, Musée de la Musique, 2002, pp. 122-130.

³ Un esempio significativo è il dipinto di Louis-Léopold Boilly del 1820, *L'effet du mélodrame* (Versailles, Musée Lambinet), in cui una donna sviene in un palco, sorretta da altri spettatori.

sembrano spesso affettate e melodrammatiche, o artificiosamente patetiche. In una parola, teatrali.

Le interazioni fra teatro e pittura

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si sviluppò contemporaneamente in tutte le arti una tendenza alla rappresentazione degli affetti, che assunse ben presto una connotazione da molti definita «teatrale». Questa tendenza, che durante il Romanticismo prenderà la strada di un'effusione sentimentale a carattere patetico, emerse già con i grandi pittori neoclassici come Jacques-Louis David. Con un linguaggio compositivo improntato alla nobile grandiosità consona agli eroi antichi, David mette in scena episodi drammatici della storia romana, come *Le serment des Horaces* (1785), creando un equilibrio fra compostezza tragica e patetismo drammatico (fig. 1).

Utilizzando la storia per ricavarne un *exemplum virtutis*, David intende suscitare commozione e ammirazione nell'osservatore con la raffigurazione dell'amore per la patria dei tre giovani fratelli. Proprio quell'anno, Engel aveva dato alle stampe il secondo volume del suo trattato sull'espressività, le *Ideen zu einer Mimik*, destinato ad avere un'enorme influenza sulle successive teorie della recitazione⁴. L'espressione propria dell'ammirazione, osserva Engel rinviando anche ai disegni di Charles Le Brun⁵, consiste «nel voler comprendere in noi un oggetto grande, quasi riempiente tutta la capacità di nostra contemplativa»⁶. È evidente che nel dipinto degli Orazi non si tratta di raffigurare uomini in ammirazione, ma piuttosto uomini da ammirare, traducendo l'elevazione spirituale in un gesto pratico e formalizzato allo stesso tempo: le braccia tese verso le tre spade offerte dal padre. Oggetto d'ammirazione è del resto un'idea, ovvero un ideale di vita eroica, nobile e virile. Il gesto espressi-

⁴ Johann J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, Mylius, 1785-1786, 2 voll.

⁵ Si tratta della conferenza sull'espressione delle passioni tenuta da Le Brun presso l'Académie Royale nel 1668 e poi ripetuta dieci anni dopo. Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, Picart, 1698. Sul testo di Le Brun e sulla sua influenza culturale vedi Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»*, New Haven-London, Yale University Press, 1994. Cfr. Stephanie Ross, *Painting the passions: Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression»*, «Journal of the History of the Ideas», vol. XLV, n. 1, 1984, pp. 25-47.

⁶ Johann J. Engel, *op. cit.*, vol. I, Lettera XXII. Cito dall'edizione italiana tradotta da Giovanni Rasori nel 1918-19, ripubblicata in anastatica da Luciano Mariti, *Lettere intorno alla mimica*, Roma, E&A Editori Associati, 1993, p. 98.

vo prevale dunque su quello pratico e idealmente lo riassorbe, in una fusione di segni che illustra perfettamente la corrispondenza fra interno ed esterno su cui si fonda la teoria mimica di Engel.

La pittura degli affetti è ciò che accomuna l'espressività teatrale, a cui Engel fa spesso riferimento, alle arti figurative. Non può dunque sorprendere il fatto che la scena e la pittura, e in particolare la pittura di storia, attingano spesso al medesimo vocabolario espressivo. A riprova di ciò, anche nelle riflessioni teoriche i due ambiti vengono sempre più spesso apparentati. Nel *Dictionnaire des Arts* del 1792⁷, per esempio, vengono applicate anche alla pittura le osservazioni mimiche che Johann Jakob Engel aveva da poco pubblicato nel suo trattato *Ideen zu einer Mimik*, che era stato tradotto in francese pochi anni prima⁸. Teatro e pittura conobbero dalla metà del Settecento una sorta di attrazione fatale, accompagnata da qualche reazione di diffidenza dovuta anche alla cattiva fama del teatro. Ma non si trattava solo di un riflesso della riprovazione moralistica nei confronti della scena, in cui l'alta società si rispecchiava anzi sempre più volentieri. Diderot, che ammirava molto la Clairon al punto da assumerla come modello esemplare di interprete tragica nel *Paradoxe sur le comédien*, diede per esempio un pessimo giudizio sul dipinto di Carle van Loo che raffigurava l'attrice nei panni di Medea⁹, definendolo addirittura «une décoration théâtrale avec toute sa fausseté», che ha per protagonista «une Médée de coulisse»¹⁰. Ciò che viene contestato alla pittura è soprattutto la *teatralità*, intesa come artificio e allontanamento dal vero. E fu con motivazioni analoghe che il ge-

⁷ Claude-Henri Watelet e Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, vol. III, p. 677 (alla voce «Pantomime»). Su Watelet, e in particolare sulla sua reinterpretazione delle riflessioni sull'espressività di Charles Le Brun, vedi Silvia Bordini, *Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 37, 1989, pp. 4-22.

⁸ Watelet utilizza la traduzione francese di Jansen, del 1789; molto più diffusa sarà la traduzione del 1795.

⁹ Berlin-Brandenburg, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Neues Palais.

¹⁰ Denis Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, a cura di Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 86. Vedi Maria Ines Aliverti, *Il ritratto d attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, Edizioni ETS, 1986, p. 88. Cfr. Stéphane Guégan, «Ut pictura theatrum». *Rivoluzioni nella pittura francese (1750-1820)*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Milano, Skira, 2010, pp. 40-47, che tuttavia crea un'indebita equivalenza fra la critica di Diderot al dipinto e il suo giudizio della Clairon (*Ivi*, p. 42), che invece era del tutto positivo.

sto degli Orazi nel dipinto di David fu criticato dai romantici¹¹. In verità, anche molti dipinti romantici saranno ispirati alle pose melodrammatiche della scena, sebbene con un'impostazione meno monumentale e retorica, più sentimentale ed effusiva. Come qualità applicata alle forme artistiche, la teatralità è sempre un concetto relativo, spesso riferito al passato come termine di riferimento negativo. È un po' quello che accade, in senso inverso, al concetto di naturalezza, attribuito via via ai migliori attori di ogni generazione, per distinguerli così dallo stile considerato antiquato dei loro predecessori.

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, anche i rapporti fra gli artisti figurativi e gli attori si intensificarono. Se i pittori cominciarono a raffigurare sempre più spesso gli attori della Comédie Française, i divi dell'epoca iniziarono a frequentare assiduamente gli studi degli artisti, traendo ispirazione dai dipinti e dalle statue per le loro pose plastiche¹². Talma visitava lo studio dei più celebri pittori parigini, e in particolare di David, già da prima della Rivoluzione¹³. Come ha dimostrato Rubin, una serie di disegni conservati al Musée de Valenciennes dimostra inoltre che Talma posò per Guérin, che potrebbe dunque averlo impiegato come modello anche per i suoi dipinti¹⁴. Cominciò così quella fitta rete di scambi reciproci che farà del teatro una scuola di stile per i pittori e dei Saloni tanti palcoscenici, aperti al pubblico in cerca di emozioni da esperire in modo vicario. Il piacere estetico, come aveva già affermato nella prima metà del Settecento l'abate Dubos nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, ha l'indiscutibile vantaggio di poter risvegliare emozioni prive di conseguenze durature¹⁵. E poiché nei dipinti il ruolo degli stimoli sensoriali è più limitato che a teatro, la funzione svolta dall'immaginazione è ancora più importante, come del resto accade in ambito narrativo.

Ma come agisce questa forza propulsiva su cui, in definitiva, si

¹¹ Vedi Sébastien Allard, *Delacroix, Delaroche e il ruolo dello spettatore*, in *Dalla scena al dipinto*, cit., pp. 130-139, in particolare p. 131.

¹² Georges Wildenstein ha dimostrato con alcuni esempi l'influenza di David su Talma e, successivamente, di Talma sugli allievi del pittore: Georges Wildenstein, *Talma et les peintres*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. LV, 1960, pp. 169-176.

¹³ Vedi Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999, p. 31.

¹⁴ James Henry Rubin, *Guérin's painting of «Phèdre» and the post-revolutionary revival of Racine*, «Art Bulletin», vol. LIX, n. 4, 1977, p. 607.

¹⁵ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1733, p. 27. Sulle riflessioni di Dubos, cfr. Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stokholm, Almqvist & Wiksell, 1967, pp. 15-21.



Fig. 2. Luis-Jean-François Lagrenée, *Cléopâtre expirante* (Pau, Musée des Beaux-Arts).

fonda il piacere estetico stesso? Se il pittore raffigura una scena determinata in tutti i suoi dettagli, in quale direzione si muovono le facoltà immaginative dell'osservatore? Ciò che resta da immaginare è in sostanza ciò che il quadro non può raccontare: il dinamismo, ovvero la direzione e il senso di un gesto, l'intensità e il ritmo, tutto ciò che precede e segue un atteggiamento *oggettivamente* congelato in posa. Mentre a teatro il dinamismo tende alla posa (per essere più facilmente leggibile), in un quadro la posa è tanto più efficace in quanto forza i limiti stessi del mezzo per suggerire il movimento. Se in dipinti come *Le serment des Horaces* la direzione dei gesti è intuibile anche senza bisogno di conoscere la storia, non sempre la scena è così immediatamente eloquente. Come ha notato Ferdinando Taviani, un osservatore ignaro potrebbe equivocare sulla direzione di un gesto e dunque sul senso stesso di una scena, scambiando, per esempio, le dee che offrono a un pastore il frutto d'oro, simbolo delle messi, con le tre grazie a cui Paride porge il pomo¹⁶.

¹⁶ Vedi Ferdinando Taviani, *Immagini rivoltate*, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 37/38, 1996, pp. 41-59, in particolare p. 43.

Sebbene molti dipinti sprigionino il pathos nell'attimo fuggente raffigurato, nei quadri a soggetto storico, letterario o drammatico la cognizione della fabula è spesso necessaria all'effetto. L'immaginazione dell'osservatore-spettatore svolge inoltre un ruolo attivo nella costruzione di quello che definirei il *sensu dinamico* del dipinto, da cui scaturisce il potere di coinvolgimento emotivo. Una donna morente per il morso di un aspide è certamente un soggetto tragico, che tuttavia acquista più spessore se sappiamo che si tratta di Cleopatra che si è data la morte per amore. E fin qui siamo ancora all'interno dei livelli iconografici illustrati da Erwin Panofsky. L'osservatore che si lascia coinvolgere dal dipinto non si contenta tuttavia di conoscere il momento in cui si situa la scena raffigurata, ma è spesso indotto a immaginare ciò che precede e che segue. Prendiamo *Cléopâtre expirante* di Louis-Jean-François Lagrenée¹⁷ (fig. 2). Forse avendo in mente qualche adattamento della tragedia, Lagrenée rielabora la scena in modo significativo, accrescendone la concitazione e il pathos. Fa infatti entrare Cesare nella stanza con i suoi soldati in modo precipitoso e in atteggiamento inorridito. Con quali gesti Cesare ritroverà l'*aplomb* necessario a pronunciare le ultime parole della tragedia, con cui si congeda dalla regina morta? Inutile dire che è impossibile sottrarsi al potere proiettivo dell'immaginazione, che induce lo spettatore a trasformare il quadro in una scena di teatro o in un film. Ma allo stesso tempo il dipinto resta immobile e imm modificabile, quasi epifania di un'*acme* che ci fa girare intorno alla scena ma ci riporta sempre a sé.

Il prima e il dopo, dunque, come momenti essenziali non soltanto alla comprensione diegetica del quadro, ma all'effetto patetico che ne deriva. Se mi sono soffermata su queste questioni è perché ritengo che costituiscano uno snodo fondamentale in relazione alle arti figurative di inizio Ottocento. Più in particolare, come cercherò di dimostrare, sono necessarie per comprendere il senso e la valenza di due famosi dipinti del barone Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hippolyte* (fig. 3) e *Andromaque et Pyrrhus* (fig. 4), entrambi conservati al Museo del Louvre.

¹⁷ Pau, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 3. Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hippolyte* (Paris, Musée du Louvre).

Guérin interpreta Racine

Guérin si ispirò per la prima volta al teatro, e in particolare alle tragedie raciniane, con *Phèdre et Hippolyte*, che fu esposto al *Salon* parigino nel 1802, e di cui esistono anche tre disegni preparatori¹⁸. Pochi anni dopo, nel 1810, dipinse *Andromaque et Pyrrhus*. Attento alla composizione dei personaggi e alla strutturazione dello spazio, Guérin cercava di preferenza i suoi soggetti nella storia e nella letteratura. Le sue opere presentano tutte le caratteristiche della pittura neoclassica, di cui è infatti considerato un degno rappresentante: grandiosità di concezione dei personaggi, equilibrio compositivo, ricerca di una perfezione formale e di una misura ispirate all'antichità. Non particolarmente apprezzato dalla storiografia, tanto che allo stato attuale manca ancora una monografia sulle sue opere, Guérin è

¹⁸ Uno è conservato al Louvre, uno al Musée des Beaux-Arts d'Orléans, il terzo al Fogg Art Museum di Cambridge. Vedi Josette Bottineau, *Une esquisse de «Phèdre et Hippolyte» de P. Guérin*, «Revue du Louvre et des Musées de France», vol. XXXIV, n. 4, 1984, pp. 273-277.

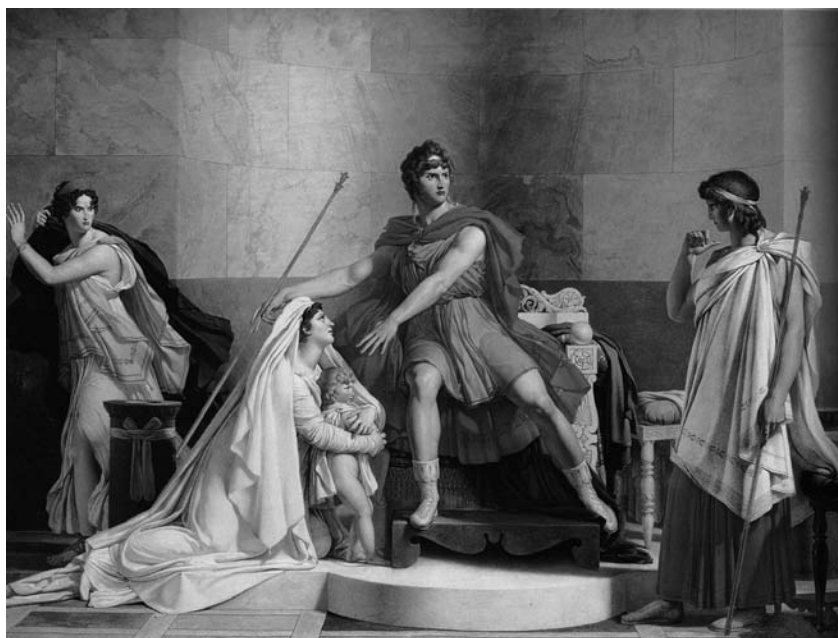


Fig. 4. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus* (Paris, Musée du Louvre).

stato definito un pittore di talento, seppure non di genio¹⁹. Nato nel 1774, era di una generazione successiva a Jacques-Louis David, e i contemporanei giunsero a considerarlo un possibile rivale del grande maestro. Del resto, era stato allievo di Regnault, ovvero di una delle principali scuole concorrenti di quella di David.

Al dipinto di Fedra è stato dedicato un saggio di James Henry Rubin del 1997, che ricostruisce con acribia e dovizia di documenti il contesto culturale in cui si colloca, nonché il dibattito che suscitò fra i critici dell'epoca²⁰. Alcune delle tematiche affrontate da Rubin sono state poi rilanciate e discusse da Silvia Ginzburg, che si è soffermata in particolare sulla ricezione dei dipinti di Guérin all'inizio dell'Ottocento²¹. Ulteriori approfondimenti si trovano infine in un in-

¹⁹ Questo è il giudizio di Antonio Pinelli, *L'ultima trincea dell'«ut pictura poësis»: il genio dell'artista secondo Guérin*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di Mimma Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 2004, pp. 296-309, in particolare p. 296.

²⁰ James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 601-618.

²¹ Silvia Ginzburg, *Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin come «peintre d'expression»*, in *Arte e letteratura nella Francia dell'Ottocento*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», vol. 40, 1990, pp. 5-22.

tervento di Antonio Pinelli, sulle cui conclusioni, come vedremo, mi pare di dover in parte dissentire²². Nonostante questi ottimi studi abbiano sollevato e chiarito molte questioni, credo resti ancora qualcosa da dire sul rapporto fra Guérin e il teatro, ovvero sulla relazione fra immaginario e drammaturgia.

Com'è stato ricordato anche negli studi appena citati, Guérin si era affermato come pittore nel 1799 con *Le retour de Marcus Sextus*, un quadro che suscitò reazioni entusiastiche presso la critica²³. Nel dipinto, l'eroe sfuggito a Silla trova la moglie morta e si abbandona ai piedi del letto in un atteggiamento di tragico sgomento, con la figlia in lacrime che gli si aggrappa alle ginocchia. Raffigurato frontalmente, gli occhi fissi nel vuoto e le mani incrociate in grembo, il protagonista induce nell'osservatore un'identificazione empatica proprio in quanto sembra dimentico di sé, incosciente di essere visto²⁴. La sua immobilità lascia immaginare una vasta gamma di sentimenti, che vanno dall'angoscia al desiderio di vendetta. Credo che il dipinto possa essere considerato una prova dell'importanza, nella ricezione del pathos, dei meccanismi proiettivi, attivati in questo caso da una certa indefinitezza espressiva.

I contemporanei videro nel quadro uno straordinario esempio di espressione delle passioni, combinato con un'analogia politica che poteva alludere alle vittime della recente Rivoluzione²⁵. Guérin, che secondo alcuni critici eccelleva nel dipingere l'espressione delle passioni²⁶, si proponeva così come l'anti-David, ovvero come il cantore del tradizionalismo aristocratico e antigiacobino. Il dipinto fu tanto più apprezzato in quanto rispecchiava perfettamente la nuova tendenza a riportare l'attenzione del pubblico sulla sfera privata, degli affetti famigliari. Dopo anni di fervido impegno politico, la Francia post-rivoluzionaria riscopriva il valore dei sentimenti, che di lì a poco sarebbero stati rilanciati all'interno dell'estetica romantica. Il successo dell'opera fu così grande da consacrare il giovane Guérin, che all'epoca aveva venticinque anni, fra i più promettenti pittori francesi. Decisamente più controverso fu il successo, comunque notevole, ottenuto da Guérin con *Phèdre et Hippolyte* (fig. 3). Anche

²² Antonio Pinelli, *op. cit.*

²³ Paris, Musée du Louvre. Sul dipinto, vedi Philippe Bordes, «*La mort de Brutus*» de Pierre-Narcisse Guérin, Vizille, Musée de la Révolution Française, 1996.

²⁴ Mehdi Korchane, *op. cit.*, p. 125.

²⁵ Cfr. Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 6, e Antonio Pinelli, *op. cit.*, pp. 297-298.

²⁶ Vedi James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 606 e *passim*.

questo quadro fu apprezzato soprattutto per l'intensa raffigurazione espressiva degli affetti, attingendo alla tradizione codificata in trattati e scritti teorici fin dal secolo precedente a partire dalla già citata *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions* di Charles Le Brun. All'inizio dell'Ottocento, gli studi sull'espressività erano un'eredità ormai ben assimilata dai pittori, al punto da costituire un vocabolario comune di retorica eloquenza²⁷. E giustamente Silvia Ginzburg ravvisa una similitudine fra il Teseo di Guérin, con il suo volto corruciato e irato, e il disegno di Le Brun della Gelosia²⁸.

Guérin, dunque, come pittore dei sentimenti, ovvero del sentimento per eccellenza: la passione amorosa. La stessa scelta di Racine corrispondeva del resto a una predilezione per i conflitti interiori e sentimentali, per l'attenzione al privato piuttosto che ai temi densi di risonanze politiche di cui si sostanziano le tragedie di Corneille. La contrapposizione con David, divenuto celebre soprattutto per i suoi eroi corneliani, si nutreva dunque di un'analogia letteraria particolarmente suggestiva²⁹. Ma non si tratta di una semplice anticipazione della nuova epoca o del romanticismo latente del neoclassicismo, la cui predilezione per l'espressione delle passioni rappresenterebbe «una tra le più significative e contraddittorie componenti»³⁰. Racine costituiva anche un modello esemplare di contenuto sentimentale racchiuso in una forma classica. E infatti, l'atteggiamento composto e decoroso dei personaggi in *Phèdre et Hippolyte* contrasta con la stessa produzione successiva di Guérin ispirata al teatro.

Nel dipinto sono compresenti tutti i personaggi della tragedia. Fedra e Teseo sono raffigurati sulla destra, affiancati in una postura analoga, che sottolinea la loro condizione di coppia legittima. La nutrice sussurra all'orecchio di Fedra il nefasto consiglio di calunniare Ippolito, denunciando le sue immaginarie avance a Teseo. La protagonista fissa gli occhi davanti a sé, attonita e quasi trasognata, lo sguardo perduto nel deserto del desiderio, che come suggerisce l'origine etimologica del termine, *de sidera*, significa appunto perdita di ogni punto di riferimento e di orientamento. La sua espressione tra-

²⁷ Sui nessi fra retorica teatrale e pittorica vedi Elena Sala Di Felice, *L'efficace eloquenza dei corpi*, in *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 285-306 e, nello stesso volume, Jacqueline Lichtenstein, *L'espressione delle passioni. Un problema centrale della teoria artistica nel XVII secolo in Francia*, pp. 179-189.

²⁸ Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 12.

²⁹ Ciò è stato posto in rilievo anche da Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 301.

³⁰ Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 7.

duce in modo piuttosto efficace anche la prima reazione al consiglio della nutrice, che è di sbigottito sdegno contro l'infamia che dovrebbe commettere («Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence!»: atto III, scena III, v. 893). Il dipinto mostra inoltre la reazione di Teseo alla calunnia e la ferma ricasazione di Ippolito. Padre e figlio si fronteggiano, ma il giovane è isolato rispetto alle tre figure sulla destra: Teseo guarda corrucciato e con il pugno chiuso Ippolito, che a sua volta compie un gesto con cui respinge l'accusa infamante³¹. In sostanza, il dipinto assembla due scene diverse: la prima del IV atto, in cui si svolge il confronto fra Ippolito e il padre, e la prima del III atto, in cui, venuta a sapere che Teseo è vivo, Fedra torna al suo proposito di volersi uccidere ed Enone le consiglia di accusare invece il giovane per farlo bandire dal regno. L'accostamento delle due scene, che hanno fra loro un nesso di consequenzialità e causalità, crea però un cortocircuito temporale e persino concettuale. L'originalità del dipinto risiede nel fatto di illustrare la diegesi, ovvero lo sviluppo della fabula, o comunque una sintesi narrativa dell'azione principale, invece di una scena unitaria e sincronica.

Alcuni particolari del dipinto rinviano alla specificità dei personaggi nella versione raciniana del mito. I due eleganti levrieri raffigurati accanto a Ippolito, per esempio, non sono solo un dettaglio che allude alla pratica venatoria del giovane: il cane è anche un simbolo tradizionale di fedeltà, che come tale rinvia all'integrità morale del personaggio. Si rafforza così anche la contrapposizione con Teseo, fondata su una serie di sottese antinomie: verità/apparenza, fedeltà/libertinaggio (le molte avventure amorose di Teseo)³², controllo di sé/irascibilità, equità-disinteresse politico/desiderio di conquista e di dominio. La presenza del cane sembra dunque voler ribadire la natura retta e proba di Ippolito. Non a caso, mentre nella tragedia antica il giovane era dedito esclusivamente al culto di Artemide, nella rielaborazione di Racine è innamorato e promesso sposo di un'altra donna, Aricia. Alla castità si è insomma sostituita la fedeltà: un mutamento che riflette l'intento di riproporre il mito in chiave più moderna, e dunque applicabile alla società aristocratica del *grand siècle*. Ip-

³¹ *Phèdre*, atto IV, scena II, vv. 1087-1090: «D'un mensonge si noir justement irrité, / Je devrais faire ici parler la vérité, / Seigneur, mais je supprime un secret qui vous touche. / Approuvez le respect qui me ferme la bouche».

³² Aricia afferma che non sarebbe stata fiera, come Fedra, di aver conquistato l'amore di Teseo, «d'arracher un hommage à milles autres offert / Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert» (atto II, scena I, vv. 447-448).

politico non è più colpevole di una sorta di *hybris* della purezza, ma soggetto anch'egli alle passioni, seppure capace di dominarle a differenza del padre con virile temperanza (è infatti solo allorché il suo amore per Aricia diventa lecito a causa della presunta morte del padre, che vi si abbandona veramente). La variante ha pesanti implicazioni anche in rapporto alla reazione di Fedra, umanizzata e vittima di una folle gelosia che la induce a continuare a tacere, ovvero a far credere a Teseo che Ippolito sia colpevole. Come rivela in un soliloquio, se non avesse saputo dell'amore del giovane per Aricia, Fedra avrebbe infatti ceduto al rimorso disculpandolo dall'orribile accusa e finendo per confessare la verità (atto IV, scena v, vv. 1196-1202). Ma allorché viene a sapere che Ippolito non è immune dal desiderio e ama un'altra donna, insorge in lei la gelosia, da cui nascono il dispetto e il desiderio di vendetta, sentimenti che provocano la rovina di altre eroine raciniane, come Ermione in *Andromaque*.

Nel complesso, il dipinto ispirato a *Phèdre* ha una sorta di staticità icastica, un'eloquenza espressiva fondata su un raffinato equilibrio strutturale e compositivo. *Andromaque et Pyrrhus* presenta una scena già più movimentata, un'effusività sentimentale fondata su un maggior dinamismo pittorico (fig. 4). Anche in quest'ultimo dipinto Guérin racchiude nella stessa scena i quattro personaggi principali, che com'è noto sono protagonisti di una catena di amori non corrisposti: Pirro ama Andromaca, che dopo la morte del marito Ettore è divenuta sua prigioniera insieme al figlio Astianatte, ma è promesso sposo di Ermione, a sua volta amata senza speranza da Oreste. Tranne Andromaca, che è totalmente votata alla memoria del marito ucciso e all'affetto per il figlio, tutti sono preda di un'insopprimibile passione amorosa, che come un vento funesto li trascinerà alla rovina.

Guérin colloca al centro del dipinto Pirro, che seduto su uno scranno tende le braccia con atteggiamento protettivo verso Andromaca inginocchiata ai suoi piedi e volge il busto e lo sguardo verso Oreste, il quale indica dietro di sé per alludere ai greci che reclamano il piccolo Astianatte. L'ammonimento di Oreste si può ricondurre alla seconda scena del II atto, in cui si definisce il contesto politico dell'imminente tragedia sentimentale. Andromaca stringe il figlioletto fra le braccia³³ e guarda implorante il re, illustrando genericamen-

³³ All'opera di Guérin si è probabilmente ispirato Pierre-Paul Prud'hon in *Andromaque et Astyanax*, un dipinto che a causa della sua morte fu poi terminato da Charles Boulanger de Boisfrémont e presentato nel 1823 (New York, Metropolitan Museum of Art). Cfr. Laurence B. Kanter, «*Andromache and Astyanax*» by Pierre-

te la quarta scena del I atto. Anche in questo caso, dunque, Guérin giustappone due momenti diversi della pièce. Pirro si erge con atteggiamento fiero e dignitoso, ma scisso fra due opposte inclinazioni, chiaramente rivelate dall'atteggiamento del corpo (evidente lo scarto fra la dimensione istintiva della corporeità e l'intelletto, che equivale alla ragion di Stato). Sul lato opposto a Oreste, Ermione mostra il suo dispetto volgendo le spalle a Pirro; raffigurata nell'atto di andarsene irata, conferisce alla scena un dinamismo che rinvia alle passioni in gioco, mostrate con eloquenza retorica da *tableau*, ovvero congelate in pose, ma allo stesso tempo allusive allo sviluppo della pièce. Più che delle pose, infatti, Guérin sembra aver voluto raffigurare gli atteggiamenti fondamentali dei personaggi, che diventano quasi icone diegetiche del discorso pittorico. In generale, mentre la pittura richiama idealmente la mobilità della scena per essere più coinvolgente (come nell'esempio addotto di Cleopatra), il teatro tende all'immobilità del *tableau*, che stilisticamente si riverbera a sua volta sulle scelte pittoriche. Ma nel caso di Guérin, come cercherò di dimostrare, si tratta di un'impressione superficiale, ovvero di un effetto estetico contraddetto dal procedimento compositivo.

Se è vero che il revival settecentesco della pantomima ha avuto qualche effetto sulla recitazione tragica, inducendola ad accentuare il latente contenuto emotivo del testo ma creando allo stesso tempo un effetto illusionistico³⁴, un riverbero di questo mutamento si può percepire anche nella pittura. Guérin risente di una tendenza a privilegiare l'illustrazione pantomimica dell'azione, avvicinandosi alla situazione che Diderot aveva descritto nella *Lettre sur les sourds et muets*, dove il visitatore di un'esposizione di pittura è definito «un sourd qui s'amuseroit à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus»³⁵. A differenza della maggior parte dei pittori della sua epoca, Guérin non raffigura però una scena precisa né una singola azione culminante del dramma, come accade invece nei *tableaux vivants*.

Paul Prud'hon and Charles Boulanger de Boisfrémont, «Metropolitan Museum Journal», voll. 19-20, 1986, pp. 143-150.

³⁴ Così sostiene Kirsten Gram Holmström, *op. cit.*, p. 32. Sull'importanza della mimica e della gestualità, ma anche dei *tableaux* a effetto nel teatro francese di inizio Ottocento, e in particolare nel repertorio *boulevardier*, cfr. Elena Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra, 2001, pp. 61 e ss. e *passim*.

³⁵ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* [1751], Amsterdam 1772, pp. 29-30.

Come *Phèdre*, anche *Andromaque* conobbe un grande revival in epoca post-rivoluzionaria. Dal 1801 al 1810, anno dell'esposizione del dipinto di Guérin, fu rappresentata ben 76 volte³⁶. Invece di ispirarsi alla sincronia della scena teatrale, il pittore preferisce tuttavia proseguire nella strada intrapresa, gareggiando anche in questo caso con la narrativa. Affida infatti al dipinto il difficile compito di illustrare la fabula, concentrando nello stesso luogo e momento azioni diverse, senza preoccuparsi troppo della coerenza. Volendo, ci si potrebbe anche divertire a indovinare a quali scene siano riferibili l'atteggiamento supplice di Andromaca e il gesto sdegnato di Ermione, ma sarebbe tutto sommato ozioso: si tratta infatti di azioni espressive impiegate per caratterizzare i personaggi, di cui rappresentano emblematicamente la cifra essenziale. Diversamente da quanto aveva fatto con il dipinto di Fedra, Guérin non usa il mezzo artistico in funzione narrativa, ma propone una sorta di epitome visiva degli atteggiamenti fondamentali dei personaggi. Il minor richiamo alla diegesi rispetto al dipinto di Fedra e Ippolito è compensato da una maggiore tendenza all'illustrazione retorica, che dà luogo a una struttura compositiva quasi didascalica.

Uno spettro si aggira per i «Salons»: la teatralità

Nei due dipinti di Guérin ispirati a Racine, alcuni critici del tempo ravvisarono precise analogie sceniche, cogliendovi gesti e atteggiamenti di celebri attori dell'epoca. Mlle Duchesnois, che aveva debuttato nella parte di Fedra nella tragedia di Racine il 4 luglio 1802, fu per esempio associata al dipinto esposto al Salone parigino in quello stesso anno, che sarebbe stato ispirato alle sue qualità espressive³⁷. Alcune osservazioni rivelano un'implicita riprovazione per i presunti calchi dalla pratica scenica. *Andromaque et Pyrrhus* fu per esempio associato alla recitazione di Talma, che era l'astro indiscusso della Comédie Française. Il marchese di Boutard credette di riconoscere la fonte scenica di ispirazione del gesto protettivo di Pirro nei confronti di Andromaca, mentre Guillaume Guizot individuò nel gesto deittico di

³⁶ Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 606.

³⁷ Riacciandosi alle osservazioni dei contemporanei, Rubin (*op. cit.*, p. 609) ritiene che il dipinto potesse addirittura essere interpretato come un omaggio al suo trionfo alla Comédie Française. Josette Bottineau (*op. cit.*, p. 277, nota 7) esclude invece in modo perentorio che l'interpretazione di Mlle Duchesnois abbia potuto influenzare il dipinto di Guérin.

Oreste un momento dell'interpretazione di Talma, che aveva iniziato a recitare la parte proprio quell'anno³⁸. Com'è noto, il grande attore indulgeva talvolta in atteggiamenti melodrammatici ritenuti poco adatti al genere tragico³⁹, ma era anche accusato di ricorrere a una gestualità quotidiana, come appunto nella scena raffigurata da Guérin.

Nel contesto di una sempre maggior diffidenza per le possibili influenze del teatro sulla pittura, *Andromaque et Pyrrhus* si collocherebbe proprio nel punto decisivo di svolta. Ciò avrebbe contribuito alla graduale perdita di prestigio dell'opera di Guérin, che dopo aver sviluppato, portandoli all'estremo, gli stilemi compositivi ed espressivi di David, si ritrovò ben presto su un versante opposto a quello del celebre pittore, che fin dal 1799 aveva mutato la sua impostazione⁴⁰. Pur essendo più giovane, Guérin avrebbe dunque percorso strade meno innovative. Del resto, il suo modello di teatralità stava per essere soppiantato da quello dei romantici, che vedranno in lui un esponente della vecchia maniera.

Anche dalle parole di David riportate dal suo allievo e biografo Étienne Delécluze emerge un antagonismo implicito nei confronti di Guérin e di un certo tipo di teatralità in pittura, verso «ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de *peinture d'expression*»⁴¹. Poiché la definizione era stata impiegata per elogiare *Phèdre et Hippolyte* di Guérin, il riferimento sembra inequivocabile. Alla maniera degli artisti dell'antichità, continua David, intendo invece scegliere il momento che precede o segue la crisi culminante. Com'è stato giustamente osservato, si tratta del medesimo concetto enunciato da Lessing nel *Laocoonte*, tanto più che persino l'e-

³⁸ Marquis de Boutard, *Beaux-Arts: Salon du 1810*, e Guillaume Guizot, *De l'état des Beaux-arts*, cit. in James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 607, nota 30 e nota 33. Cfr. Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 173, il quale fa riferimento a quanto affermato da Étienne-Jean Delécluze, un pittore allievo di David, nella sua biografia del maestro: *David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855.

³⁹ Napoleone stesso gli rimproverava di gesticolare troppo, mentre Geoffroy criticò il parossismo di furore di Oreste della scena finale dell'*Andromaque*, rappresentata nell'aprile 1800, che assimilò addirittura alle stravaganze dei folli di Charenton: Mara Fazio, *op. cit.*, p. 161, p. 163 e p. 167. Già un anno dopo, tuttavia, il critico addolcì il suo giudizio, pur continuando a rimproverare a Talma la troppa naturalezza nei gesti, che andava a detrimento della dignità. Di opposta opinione è Mme de Staël, che sottolinea la nobiltà dei gesti con cui Talma recitava il dialogo finale fra Oreste ed Ermione (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, a cura della contessa Jean de Pange, Paris, Hachette, 1959-1960, 4 voll.: vol. II, cap. XXVII).

⁴⁰ Cfr. Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 306.

⁴¹ Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, pp. 225-226.

semplio a cui David si riferisce è lo stesso⁴². David parla anche di una deplorable tendenza ad apprezzare in pittura «les coups de théâtre», al punto che «quand on ne peint pas les passions violentes, quand on ne pousse pas l'expression en peinture jusqu'à la grimace, on risque de n'être ni compris ni goûté»⁴³. In questo caso, però, il riferimento polemico a Guérin mi pare più discutibile: di certo i due dipinti ispirati a Racine non raffigurano, infatti, l'esplosione delle passioni, né ricorrono propriamente a un'espressività esasperata — tranne forse nella raffigurazione di Teseo. Invece di congelare l'attimo in un patetico *tableau*, Guérin illustra infatti il dipanarsi narrativo della fabula. E infatti il dipinto si può definire «teatrale» nel senso dell'illustrazione drammatica, ma non in quello della resa spettacolare.

Di certo dall'inizio dell'Ottocento il termine «teatrale» cominciò a essere applicato alle arti figurative con sempre maggior insistenza, acquisendo il senso peggiorativo che per molti aspetti manterrà fino ai nostri giorni. La teatralità divenne sinonimo di artificio, eccesso e affettazione, ovvero di un pericoloso allontanamento dalla natura. Nelle sue osservazioni sui *Salons* parigini, pubblicate a partire dal 1824 in una serie di articoli, Stendhal ricorre spesso al paragone con la scena per indicare la falsità e l'artificiosità dei dipinti, definendo gli enormi quadri che coprono le pareti del Louvre «plutôt des copies outrées des scènes tragiques exécutées par les acteurs des boulevards; chaque trait, membre, attitude, expression est affecté et exagéré»⁴⁴. Attribuisce questa esagerazione nelle espressioni anche alla scuola di David⁴⁵, e afferma che nel 1828, a due anni dalla scomparsa di Talma, sarebbe difficile contare al Louvre dieci grandi dipinti in cui non si possa riconoscere l'imitazione dei suoi movimenti solenni delle braccia o della testa⁴⁶. Ciò che può essere gradevole sulla scena grazie al movimento, sostiene Stendhal, appare inaccettabile nei personaggi di un dipinto: «Talma faisant ces gestes, qui à la scène

⁴² Cfr. Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 304.

⁴³ Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁴⁴ Stendhal, *Salons*, a cura di Stéphane Guégan et Martine Reid, Paris, Le Promeneur, 2002, p. 50. L'analogia negativa con le gesticolazioni degli attori dei Boulevard si ritrova anche a p. 52, riferita al pittore Joseph Vernet.

⁴⁵ Stendhal, *Exposition de tableaux au Louvre e Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk*, in *Ivi*, rispettivamente p. 50 e p. 58.

⁴⁶ Stendhal, *Des beaux-arts et du caractère français*, in *Ivi*, p. 150; cfr. anche p. 152. Negli articoli di Stendhal sui *Salons*, i riferimenti critici a Talma come fonte di ispirazione per i pittori sono ricorrenti: 12 settembre 1824 (p. 82), 29 settembre 1824 (p. 84), 11 novembre 1824 (p. 122), 24 dicembre 1824 (p. 147).

ne durent qu'une seconde, serait superbe; ces gens-ci, faisant à demeure les gestes fugitifs de Talma, n'ont l'air que d'histrions»⁴⁷. Come afferma in modo perentorio in un altro articolo, l'immobilità delle arti figurative pone in rilievo l'esagerazione negli atteggiamenti necessaria alla scena, rivelandone il versante ridicolo⁴⁸.

L'argomentazione di fondo di Stendhal, poi rilanciata in tutte le critiche all'influenza della scena sulla pittura, è piuttosto banale: invece di rifarsi direttamente alla natura, gli artisti preferiscono imitare un'imitazione⁴⁹. Lo sviluppo del discorso ha tuttavia risvolti interessanti: se gli artisti si ispirano ai gesti degli attori invece che alla natura, afferma Stendhal, è perché difettano di audacia, e preferiscono riproporre un atteggiamento che ha suscitato applausi, degradando così l'arte figurativa. La diffidenza nei confronti della scena rivela qui la sua vera natura, riconducibile a una forma di elitarismo estetico. Gli applausi del pubblico a teatro sono considerati un segno di apprezzamento per tutto ciò che è volgare ed eccessivo, poiché il solo fatto di entusiasmare le masse non può che essere un indice di trivialità.

Dopo la breve stagione romantica, l'accezione negativa del termine «teatrale» si arricchirà di un'ulteriore argomentazione: l'accusa di dipingere con l'intento di provocare un effetto emotivo nell'osservatore, trasformato così in spettatore da commuovere e impressionare⁵⁰. Lo stesso Stendhal aveva enunciato il concetto in termini molto chiari, affermando che la maggior parte dei dipinti «ont l'air de jouer la comédie» e perseguono «*le désir de faire effet*»⁵¹. Questa tendenza non era del tutto estranea alla pittura di Guérin, che nei due dipinti ispirati a Racine procede tuttavia in tutt'altra direzione, prediligendo l'illustrazione didascalica all'effetto immediato e il racconto al dramma.

Una forte diffidenza nei confronti della teatralità si ritrova anche nel principale trattato sulla pittura dell'epoca che affronti apertamente la questione, *La théorie du geste dans l'art de la peinture* (1813) di

⁴⁷ *Ivi*, p. 82 (12 settembre 1824). L'osservazione si riferisce al dipinto di Steuben *Le serment des trois Suisses*. Il concetto viene riproposto in un altro articolo, dove Stendhal ribadisce che trasporre un gesto efficace sulla scena in una forma immutabile lo rende affettato e ridicolo (*Des beaux-arts et du caractère français*, cit., p. 151).

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 134 (11 dicembre 1824).

⁴⁹ Stendhal, *Des beaux-arts et du caractère français*, cit., p. 150.

⁵⁰ Cfr. Sébastien Allard, *op. cit.*, p. 131. Alla questione della teatralità nella pittura dell'Ottocento accenna, seppur in modo piuttosto approssimativo, anche Michael Fried, *Thomas Couture and the theatricalization of action in 19th century French painting*, «Artforum», June 1970, pp. 36-47.

⁵¹ Stendhal, *Salons*, cit., p. 98 (16 ottobre 1824).

Paillot de Montabert, che precede di una decina d'anni le osservazioni di Stendhal⁵². Si tratta di una fonte preziosa, citata anche da Rubin, che in qualche misura ne forza però l'interpretazione. Lo studioso menziona infatti una delle poche frasi blandamente concessive del trattato per dimostrare che secondo l'autore i pittori possono ispirarsi ai gesti compiuti dagli attori, purché siano naturali e non artificiosi, ovvero appartenenti alla scena⁵³. In verità il trattato di Paillot de Montabert è una decisa, seppur pacata, requisitoria contro il potere corruttore del teatro sugli artisti figurativi. L'autore ritiene che il pittore non abbia bisogno di studiare l'arte dell'attore, mentre quest'ultimo, per scegliere i gesti più appropriati, dovrebbe conoscere le leggi della pittura⁵⁴. Montabert parte infatti dal principio che l'attore debba allontanarsi dalla natura per essere più efficace, portando all'eccesso le passioni, mentre il pittore deve sempre perseguire un ideale di misura e armonia, restando fedele al vero. Si può ricordare che Diderot aveva enunciato il concetto opposto, osservando come la natura presenti spesso eccessi e disarmonie che l'attore deve rigettare, pescando nel mare della realtà solo le espressioni più gradevoli ed efficaci⁵⁵. Ma Montabert osserva la questione da un punto di vista pregiudiziale nei confronti del teatro, confermando l'equivalenza fra teatralità e artificio destinata a radicarsi nell'immaginario.

Il pittore, argomenta ancora Montabert, deve diffidare di ogni gesto drammatico e tragico che gli attori vogliono rendere incisivo, poiché si tratta quasi sempre di istrionismi, di imitazioni di atteggiamenti di altri attori, impropri e sgradevoli⁵⁶. Proprio perché il pubblico li apprezza, incoraggiando i comici, occorre diffidarne, in quanto triviali e grossolani. Come nelle osservazioni di Stendhal, il

⁵² Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *La théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre; suivi des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque*, Paris, Magimel, 1813.

⁵³ James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 609.

⁵⁴ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 65: «En effet, le peintre n'a pas besoin, pour choisir dans la nature, d'étudier l'art du comédien; mais celui-ci, pour bien choisir, a besoin de connaître plusieurs lois de l'art du peintre».

⁵⁵ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, trad. it. di Jole Bertolazzi, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 86 [ed. orig. *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Sautelet, 1830].

⁵⁶ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 74. Deve imitare l'attore solo quando questi «n'aurait point calculé ses gestes d'après un très-grand éloignement» (*Ivi*, p. 70), con un distacco che lo rende più simile al pittore che all'interprete appassionato.

pregiudizio antiteatrale conferma la sua natura elitaria e aristocratica, che vede nella popolarità stessa del teatro, l'arte di massa dell'epoca, un segno evidente della sua volgarità. Montabert ha in mente un modello di teatralità fondato sull'eccesso, sulla passionalità e sulla varietà dell'interpretazione. Credo che questa concezione negativa della teatralità sia legata all'enorme successo che stavano ottenendo, sulle scene dei Boulevard, i drammi a forti tinte, in cui l'interpretazione delle passioni era accentuata e amplificata, e in qualche misura fondata su un'estemporaneità di fondo, compensata soltanto dalla prevedibilità degli stereotipi espressivi impiegati.

Tutto ciò è sostanzialmente estraneo alla pittura delle espressioni di Guérin, che si mantiene nei limiti di un classicismo decoroso e misurato. Non a caso, persino Stendhal definì *Andromaque et Pyrrhus* un dipinto perfettamente consono allo stile di Racine: «correct, joli, mais faible à force de noblesse»⁵⁷. Lontano, insomma, dalla tipica ricerca di pathos dei romantici. Al di là dei riferimenti precisi agli attori dell'epoca, la teatralità attribuita alla pittura di Guérin è dunque un concetto che ha poco a che vedere con la scena reale.

Nel ravvisare in Guérin una connotazione teatrale, i critici della seconda metà del secolo come Charles Blanc si riferiscono all'impostazione neoclassica complessiva dei suoi dipinti⁵⁸, ovvero alla composizione artificiosa e alla calcolata simmetria menzionate anche da Delécluze⁵⁹. In sostanza, le osservazioni di Blanc rientrano nella tendenza a rigettare uno stile considerato sorpassato, comune ad almeno una generazione di pittori e presente al massimo grado in Guérin. Ciò che appare inaccettabile non è tanto il fatto che la pittura si ispiri al teatro – tendenza fra l'altro invalsa anche negli anni in cui scrive Blanc, seppure con tutt'altre modalità –, ma che si ispiri a un vecchio modello di teatralità. Questo modello implicava, fra l'altro, l'uso di una strategia illustrativa di tipo didascalico, fondata sulla comprensione della fabula e non sull'immediata reazione emotiva di fronte a una scena culminante. Era un modello «freddo», solo apparentemente simile ai *tableaux* teatrali settecenteschi; un modello fondato su un equilibrio strutturale da ricostruire e non sulla drammaticità intrin-

⁵⁷ Stendhal, *Extrait d'une lettre à Félix Faure sur le Salon de 1810*, in *op. cit.*, p. 174.

⁵⁸ Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Française*, Paris 1863, alla voce «Guérin». Rubin (*op. cit.*, p. 602, nota 5) interpreta invece le osservazioni di Blanc equiparandole sostanzialmente a quelle dei contemporanei di Guérin, senza tenere conto del mutato contesto storico.

⁵⁹ Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, p. 309.

seca della scena. E infatti era stato ben presto sostituito da una nuova strategia estetica, più immediatamente comunicativa.

Le tentazioni narrative di Guérin, ovvero la pittura oltre i suoi limiti

Ciò ci conduce alla questione cruciale che movimentò il dibattito artistico fin dal 1802, ovvero dalla prima apparizione di *Phèdre et Hippolyte*. Alcuni critici rimproverarono infatti al pittore di non essersi attenuto fedelmente al testo della tragedia di Racine, offrendone una reinterpretazione distorta. Gli appunti mossi dai detrattori di Guérin nel periodico che ospitò il dibattito, il «Journal des bâtiments civils», vertevano su alcuni dettagli fondamentali. Fu contestata per esempio la didascalia di accompagnamento del quadro, che consisteva in un riassunto sintetico dell'azione e riportava i versi pronunciati da Ippolito davanti al padre⁶⁰. Dalla sintesi della trama sembrava fra l'altro che Fedra avesse pronunciato l'accusa infamante contro Ippolito, mentre nella pièce di Racine è la nutrice a farlo (atto IV, scena 1). Il dipinto pareva poi confermare quanto scritto nella didascalia, poiché Fedra tiene in mano la spada che Enone mostra a Teseo come prova della tentata violenza: più precisamente, la spada che Enone *mostrerà*, se teniamo conto dell'azione delle due figure femminili, o che Enone *ha mostrato*, se teniamo conto di quella dei due personaggi maschili. La contraddizione interna è evidente. Ciò veniva ovviamente percepito come un'inaccettabile alterazione della trama⁶¹. Per inciso, nella tragedia di Seneca è invece la stessa Fedra a denunciare il falso tentativo di stupro a Teseo, che aveva minacciato di far torturare la nutrice per estorcerle la verità (e così sarà poi anche nell'*Hippolyte* di Robert Garnier, del 1573).

Ma le accuse di infedeltà al testo di Racine avevano ben più serie motivazioni, poiché la scena a cui fanno riferimento i versi riportati nella didascalia non contempla la presenza di Fedra e della nutrice. Dietro alle accuse di mancata coerenza illustrativa si intravede una

⁶⁰ «Accusé par Phèdre d'avoir conçu pour elle une passion criminelle, et d'avoir tenté de la satisfaire par la force, Hippolyte paraît devant son père, et répond aux reproches menaçants dont celle-ci l'accable, par ces vers admirables de Racine: D'un mensonge si noir justement irrité / Je devrais faire ici parler la vérité, / Seigneur: mais je supprime un secret qui vous touche. / Approuvez le respect qui me ferme la bouche » (atto IV, scena 1).

⁶¹ Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 603.

questione ben più cogente, relativa alla specificità del linguaggio pittorico rispetto a quello letterario. Come aveva affermato Lessing nel *Laocoonte*, a differenza della poesia, che è un'arte del tempo, la pittura è un'arte dello spazio e come tale non può rappresentare momenti diversi dell'azione, ma deve invece limitarsi a scegliere il più significativo⁶². La letteratura sarebbe perciò per sua stessa natura un atto creativo qualitativamente superiore alla pittura, elevandosi dalla semplice imitazione dell'*hic et nunc* a una realtà più estesa. Fra l'altro, proprio nel 1802 fu pubblicata la versione francese del *Laocoonte*, che sarà recepita da una critica estetica piuttosto sensibile a simili questioni di definizione delle arti⁶³. All'epoca di *Phèdre et Hippolyte* di Guérin, le polemiche facevano riferimento a concetti già in qualche modo dibattuti nel secolo precedente, in seguito alla conferenza di Le Brun su un dipinto di Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, che aveva suscitato un acceso confronto sulla liceità, per il pittore, di rappresentare momenti diversi dell'azione⁶⁴. Il tema era stato ripreso in seguito da Dubos nelle già citate *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, di cui Lessing tradusse l'edizione del 1733. Pur sottolineando la maggior efficacia delle arti visive nel risvegliare le emozioni, Dubos ritiene che la letteratura possa arrivare a commuovere più della pittura, proprio perché può rappresentare momenti diversi dell'azione: «Le tableau ne livre qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un poëme l'attaque durant long-temps avec des armes toujourn nouvelles»⁶⁵. La pittura, costretta alla rappresentazione di un solo momento spazio-temporale, non può

⁶² Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, trad. it. di T. Zemella, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Milano, Rizzoli, 1994, cap. XV, p. 142: «[S]e la pittura, grazie ai suoi segni o ai mezzi della sua imitazione, che essa può collegare solo nello spazio, deve completamente rinunciare al tempo, le azioni progressive, in quanto tali, non possono essere tra i suoi soggetti, ma essa deve accontentarsi di azioni una accanto all'altra, o di semplici corpi, che con le loro posizioni lasciano supporre un'azione». Del resto, il concetto era stato enunciato anche da Diderot nelle sue riflessioni sulla pittura: «[L]'unità di tempo è ancora più rigida per il pittore che per il poeta: il pittore ha solo un istante, pressoché indivisibile» (Denis Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i «Salons»*, in Idem, *Sulla pittura*, a cura di Massimo Modica, Palermo, Aesthetica, 2004, pp. 99-148, cit. a p. 107 [ed. orig. *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons*, Paris 1799]).

⁶³ L'opera uscì con il titolo *Laocoon ou des limites respectives de la peinture et de la poésie*: cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 604.

⁶⁴ Cfr. Jacques Thuillier, *Temps et tableau: la théorie des «péripiétés» dans la peinture française du XVII^e siècle*, in *Acts of the twenty-first international congress of the history of art (Bonn, 1964)*, Berlin 1967, 3 voll.: vol. III, pp. 191-206.

⁶⁵ Jean-Baptiste Dubos, *op. cit.*, pp. 402-403.

infatti competere con la poesia, capace di presentarci una serie di quadri che ci conducono per gradi al culmine dell'emozione.

Il dibattito vide schierarsi opinioni contrapposte: alcuni critici biasimarono la scelta di Guérin di ricomporre liberamente la scena per offrirne una sorta di sintesi diegetica, mentre altri lodarono paradossalmente il dipinto per le stesse motivazioni, ovvero per il tentativo di andare al di là dei limiti intrinseci del mezzo artistico⁶⁶. Com'è noto, la pretesa sincronia temporale e ambientale delle arti figurative era stata una conquista del Rinascimento, poiché nella pittura medievale, così come nelle rappresentazioni dei misteri, la compresenza diacronica di diversi momenti e la simultaneità dei luoghi erano la norma. D'altra parte, è altrettanto noto che proprio su questa riduzione della dimensione spazio-temporale si fondava il classicismo degli autori del *grand siècle*, e di Racine in particolare. La scelta di Guérin poteva dunque apparire doppiamente discutibile, in quanto trasgressiva rispetto a un principio che riconosceva la specificità alle varie arti, e in quanto provocatoria rispetto a un autore considerato il drammaturgo neoclassico per eccellenza.

Fra coloro che contestarono al dipinto la compresenza incongrua di personaggi che Racine aveva tenuto rigorosamente separati vi fu Madame de Staël. Le sue opinioni sulla questione, che aveva animato i dibattiti imperversando sulle pagine dei giornali, sono contenute nel romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807). La protagonista, appassionata di pittura, possiede una galleria di dipinti che mostra all'amante, accompagnando la visita con dettagliati commenti. Non è ammissibile, afferma la famosa scrittrice per bocca della protagonista, che Fedra possa sostenere la propria calunnia di fronte a Ippolito, e per questo Racine aveva evitato accuratamente di farli incontrare⁶⁷. Poiché soltanto pochi anni prima la scrittrice aveva molto apprezzato il dipinto di Guérin, è stato ipotizzato che il suo radicale mutamento di opinione sia stato provocato dal dibattito emerso in seguito alla pubblicazione in francese del *Laocoonte*⁶⁸. Ma in sostanza Madame de Staël giudica il dipinto a partire dalle stesse categorie di verosimiglianza che applica alla letteratura: più che di un principio funzionale all'estetica neoclassica, si tratta di una pretesa aderenza alla realtà psicologica dei personaggi, affine alla poetica romantica e ricorrente anche nelle sue osservazioni critiche sugli attori dell'epoca (per

⁶⁶ Vedi le fonti citate in James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 603 e ss.; cfr. anche Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 302.

⁶⁷ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Champion, 2000, p. 224.

⁶⁸ Cfr. Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 12, e Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 304.

esempio nella descrizione della recitazione di Talma, che ammirava moltissimo, nella scena finale dell'*Andromaque*)⁶⁹.

Secondo Rubin, fra i critici prevalse comunque una valutazione positiva del tentativo del pittore di superare i limiti stessi dell'arte, racchiudendo in un solo luogo e in un solo momento il senso complessivo dell'azione e del carattere dei personaggi⁷⁰. Questo è appunto l'argomento che fu usato all'epoca da Michel Bourdon per ribattere alle accuse rivolte a Guérin: poiché i pittori non possono impiegare lo spazio e il tempo come i letterati, «il faut que le seul instant de l'action, choisi par eux, soit exprimé de manière à donner l'intelligence de toute l'action»⁷¹. In questo modo, egli argomenta, l'osservatore potrà ritrovare nel dipinto i fatti, i personaggi e le azioni della storia o dell'opera letteraria che conosce attraverso lo studio della storia o del mito⁷². A ben vedere, ciò ha un'implicazione che non corrisponde alla tendenza estetica prevalente in quegli anni: il pieno apprezzamento del dipinto richiede una conoscenza della fabula, ovvero un'*intelligenza* del quadro che vada al di là della semplice immediatezza ricettiva pur tanto apprezzata nei dipinti dell'epoca. Ora, quest'ultimo aspetto mi pare di fondamentale importanza per comprendere il motivo per cui i due dipinti di Guérin intrapresero una strada poi abbandonata dal pittore (e poco frequentata anche dagli altri artisti). Se da un lato si afferma sempre più l'idea che un quadro debba parlare in modo diretto ed efficace all'emotività dell'osservatore, alcuni pittori continuano a proporre illustrazioni di *fabulae*, drammatiche o mitologiche, di una certa complessità che dunque richiedono la conoscenza della diegesi narrativa per meglio apprezzare il pathos della scena.

Come abbiamo visto, l'inizio dell'Ottocento rappresenta un momento fondamentale di svolta in direzione di un'arte popolare, che trova corrispondenza nella diffusione dei *Salons* e nella loro apertura

⁶⁹ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, cit., vol. III, p. 230.

⁷⁰ Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 602.

⁷¹ Michel Bourdon, *Beaux-Arts: Lettre aux auteurs du «Journal des Bâtiments et des Arts»*, cit. in *Ivi*, p. 604.

⁷² *Ibidem*: «et que, dès le premier aspect, le spectateur connaisse dans la représentation des personnages et dans l'ensemble de la composition, les faits, les caractères, les passions, les temps et les lieux, dont il est instruit par l'étude de l'histoire ou de la fable. Guérin me paraît avoir tenté hardiment plus. Son tableau représente en même temps l'action toute entière et tous les personnages avec leurs caractères, leurs passions et tous leurs sentiments, dans un seul instant et sous un seul aspect. Il faut donc, pour le juger, connaître parfaitement les situations diverses, les sentiments et les caractères dépeints si habilement dans l'ouvrage de Racine».

al pubblico più eterogeneo. Poco importa il fatto che gli anni in cui Guérin dipinse le due tele ispirate a Racine costituiscono un momento di *rappel à l'ordre* e ai valori tradizionali dopo la democratizzazione forzata della Rivoluzione. La fruizione dei dipinti si stava comunque avviando verso l'apertura al grande pubblico, un processo di lungo corso che va al di là dei repentini mutamenti politici dell'epoca. All'interno di questo contesto, Guérin propone una visione diametralmente opposta della pittura, che concepisce come un'arte aristocratica fondata sulla condivisione di valori e di conoscenze storico-letterarie. Dietro le accuse di infedeltà alla diegesi del testo raciniano rivolte a Guérin, si intravede insomma l'insofferenza nei confronti di un'arte arroccata su posizioni tradizionaliste e ormai datate, contrarie alla diffusione della pittura come strumento di mozione degli affetti analogo alla scena.

Apprendosi a nuove fasce di pubblico, il teatro aveva contrapposto ai privilegi della Comédie Française la specializzazione dei generi dei teatri del Boulevard, dove le tragedie di Racine divennero fra l'altro oggetto di esilaranti parodie. E neppure il riordino dell'editto napoleonico del 1807 poteva far tornare indietro i tempi. Anche le arti figurative si aprivano lentamente alle masse, ma non avevano modo di differenziare l'offerta estetica se non distinguendo fra fruizione privata (che corrispondeva sostanzialmente al possesso) e fruizione pubblica. E quest'ultima si era estesa agli strati sociali finora estranei al pieno godimento delle arti figurative, teatralizzandosi. Se la pittura si drammatizza è anche perché non rinuncia alla tentazione di parlare un linguaggio universale e trasversale, ovvero immediatamente comprensibile a tutti, senza distinzioni di classe. Con i due dipinti ispirati a Racine, Guérin continuava invece a rivolgersi a una minoranza aristocratica e, soprattutto, acculturata.

Si ripropone qui la controversa questione del concetto di teatralità. Se i due dipinti di Guérin davano un'impressione di artificio che richiamava le pose degli attori sulla scena, altri pittori dell'epoca stavano assimilando la lezione del teatro andando in tutt'altra direzione, ovvero cercando di irretire l'osservatore con un immediato coinvolgimento emotivo, che non lasciasse spazio a rielaborazioni intellettuali. Un esempio di questa tendenza, che sarà poi prevalente, si può vedere nel dipinto ispirato alla drammaturgia con cui lo stesso Guérin trionfò al Salon del 1817, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*⁷³ (fig. 5). Il dipinto fu accolto come un'ulteriore prova della ca-

⁷³ Paris, Musée du Louvre.



Fig. 5. Pierre-Narcisse Guérin, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi* (Paris, Musée du Louvre).

pacità del pittore di rappresentare l'espressione delle passioni⁷⁴, e fu apprezzato per l'insieme «pieno di calore», che compensava l'azione un po' teatrale e la luce piuttosto artificiosa⁷⁵. Come indica il titolo, il dipinto mostra Clitemnestra ed Egisto (che ha fra l'altro i lineamenti di

⁷⁴ Stendhal scrisse per esempio: «Ce grand artiste fait des progrès dans la science de l'expression», cit. in *Histoire de la peinture en Italie*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1996, p. 353.

⁷⁵ Così scrive N. [Henri de la Touche], *Beaux-Arts: Salon de 1817 (premier article)*, «Le Constitutionnel», 3 maggio 1817. Cfr. Stéphan Guégan, *op. cit.*, p. 47.

Talma) che si apprestano ad assassinare Agamennone durante il sonno: raffigura il momento culminante che precede l'azione fondamentale, creando una sospensione sia sul piano del pathos che su quello della narrazione. Guérin sceglie dunque di rappresentare l'attimo decisivo di transizione, eleggendolo a scena emblematica della tragedia: operazione che potrebbe sembrare abbastanza ovvia, poiché si ritrova in vari dipinti dei suoi allievi, come Gericault e Delacroix, e più in generale nei principali rappresentanti della scuola romantica. E tuttavia, se prendiamo in considerazione i suoi primi dipinti ispirati alla drammaturgia, è evidente che si tratta di una svolta significativa, che cambia radicalmente l'impostazione adottata in precedenza.

Altri illustratori infedeli di Racine

L'originalità dei due dipinti di Guérin ispirati a Racine risulta evidente anche da un confronto con le illustrazioni coeve, in cui prevale la ricerca di un apice drammatico dell'azione. Per limitarci a pochi esempi, concentriamoci sulla tragedia di Fedra. Se ne può vedere una reinterpretazione fortemente spettacolarizzata nel dipinto di Étienne-Barthélémy Garnier *Hippolyte, après l'aveu de Phèdre sa belle-mère* (fig. 6), del 1793⁷⁶.

Pur illustrando fedelmente una scena della pièce di Racine, Garnier la rielabora infatti in funzione drammatico-spettacolare, per ottenere un culmine di effetto patetico. Mentre Ippolito fugge inorridito, Fedra fa il gesto di pugnalarsi con la spada e la nutrice cerca di fermarla. In sintesi, il disegnatore esplicita e porta all'estremo le indicazioni del testo, in cui Fedra, dopo aver dichiarato la sua folle passione a Ippolito, lo implora di ucciderla, e gli chiede infine di prestarle la sua spada (atto II, scena v, vv. 704-711). A quel punto interviene Enone a impedire il gesto disperato della protagonista, che dunque si può immaginare lasci cadere la spada, anche perché si ode qualcuno entrare nella stanza.

Una drammatizzazione ancora più accentuata della scena cruciale del confronto fra Fedra e Ippolito si può vedere in un disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine: qui la protagonista si accascia,

⁷⁶ Montauban, Musée Ingres. Vedi il breve articolo di Claire Constans, *Racine et les peintres. La mort de Phèdre*, «L'objet d'art», n. 339, settembre 1999, pp. 74-77. Anche Rubin (*op. cit.*, p. 612) contrappone la scelta di un apice violento dell'azione alla compostezza della scena dipinta da Guérin, più conforme alle *bienséances*.



Fig. 6. Étienne-Barthélémy Garnier, *Hippolyte, après l'aveu de Phèdre sa belle-mère* (Montauban, Musée Ingres).

sorretta dalla nutrice sconvolta, aggrappandosi alla veste di Ippolito, al quale sottrae contemporaneamente la spada (fig. 7)⁷⁷.

La raffigurazione si riferisce alla stessa scena scelta da Garnier come momento culminante di pathos, con un'ulteriore drammatizzazione dovuta all'atteggiamento scomposto di Fedra, raffigurata come in trance, con la testa rovesciata a lato. Fra i cinque disegni commissionati a Girodet de Roucy-Trioson da Didot per la tragedia raciniana, poi esposti al *Salon* parigino del 1805, si trova una raffigurazione in cui Fedra confessa la sua passione a Enone, che inorridisce (atto I, scena III), mentre un altro disegno della stessa serie illustra i versi di Teseo: «*Quel est l'étrange accueil qu'on fait à votre père, / mon fils?*» (atto III, scena V). In quest'ultimo sono presenti anche Fedra ed Enone, due personaggi assenti dal testo, che prevede invece la presenza di Théràmène (fig. 8).

Pur rielaborando figurativamente la scena per renderla più drammatica, Girodet si attiene tuttavia alla lettera del testo. Fa infat-

⁷⁷ Il pittore si è fra l'altro ispirato alla tragedia di Racine per altre incisioni, fra cui *Phèdre et – none*, in cui la protagonista è raffigurata prostrata sulla sedia, mentre confessa alla nutrice il suo amore colpevole.



Fig. 7. Disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine.

ti precedere l'apostrofe di Teseo al figlio dai versi conclusivi con cui Fedra si congeda dallo sposo nella scena precedente: «Indigne de vous plaire et de vous approcher, / Je ne dois désormais songer qu'à me cacher» (atto III, scena IV, vv. 919-920). La fedeltà al testo è fuori discussione, ma l'iconografia schiude nuove connotazioni di senso,



Fig. 8. Disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine.

poiché la scena che si conclude con i versi di Fedra non prevede la presenza di Ippolito. Il confronto fra padre e figlio della scena successiva si arricchisce a sua volta della reazione sconvolta di Fedra, che muta l'equilibrio del discorso figurativo ed entra implicitamente in rapporto con la figura del giovane, dal quale la protagonista sembra rifuggire ancor più che dal marito. Fra parentesi, il confronto diretto fra i tre personaggi principali si trova invece in *Phèdre et Hippo-*

lyte di Nicolas Pradon (atto IV, scena v), dove però assume risvolti completamente diversi⁷⁸.

Più in generale, nelle incisioni che accompagnano le edizioni della drammaturgia classica, l'unione di scene diverse nella stessa immagine è abbastanza frequente. All'epoca in cui il dipinto di Guérin fu realizzato, non mancavano neppure le rivisitazioni fantastiche e molto libere della fabula, talvolta ispirate alle rielaborazioni drammatiche del mito. Se ne può vedere un esempio in un dipinto che illustra la tragedia di Fedra realizzato da un certo M. Berthon ed esposto al Louvre nel 1814 (ma forse già nel 1800)⁷⁹, dove l'interpretazione è talmente libera che il pittore colloca la scena in un esterno. Fedra è infatti raffigurata in primo piano, distesa mollemente nel bosco, appoggiata a un albero. Potrebbe essere ispirato all'*Ippolito* di Euripide, con un rinvio ai versi in cui Fedra, arsa di passione, vagheggia di andare nei boschi, fra i pini⁸⁰, o alla *Phaedra* di Seneca, dove nel primo atto la protagonista confida alla nutrice che vorrebbe seguire Ippolito mentre scala le vette di monti nevosi e per le foreste. Del resto, anche nella tragedia di Racine, Fedra sogna di stare all'ombra di un bosco per seguire con gli occhi un carro in corsa, con un riferimento audace a Ippolito di cui subito si pente (atto I, scena III). Nel dipinto di Berthon, sullo sfondo si vede una donna che in ginocchio supplica Ippolito, raffigurato a cavallo. Si tratta certamente della nutrice, che in varie versioni del mito si assume l'incarico di intercedere per la sua padrona presso il giovane⁸¹. Nella pièce di Racine, è Fedra che

⁷⁸ Teseo entra all'improvviso nella stanza e coglie Ippolito in ginocchio davanti a Fedra, interpretando il gesto come una supplica amorosa. Rappresentata all'Hotel Guénégaud il 3 gennaio 1677, la tragedia rielabora il mito in modo sostanziale, poiché non sono né Fedra né la nutrice a calunniare Ippolito, ma è lo stesso Teseo a dedurre l'insana passione del figlio dal suo turbamento, che attribuisce erroneamente alla presenza di Fedra e non a quella di Aricia che l'accompagna.

⁷⁹ Sulla base di una recensione apparsa nel «Journal des Débats», 14 Brumaio, anno IX, Rubin data l'esposizione del dipinto al 1800, pur precisando che non se ne dà notizia nel catalogo da lui visionato. In realtà il quadro viene descritto e riprodotto in un disegno negli *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1814*, Paris, Imprimerie de Chaignieau Aîné, 1814, che raccolgono le più importanti opere pittoriche esposte «per la prima volta al Louvre, il 5 novembre 1814».

⁸⁰ Euripide, *Ippolito*, a cura di Dario Del Corno, trad. it. di Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1985, I episodio, vv. 208-211: «Potessi da rorida fonte / di pure acque attingere un sorso! / E sotto i pioppi, in un folto prato / distesa, riposare!».

⁸¹ Nella tragedia antica è proprio Enone a rivelargli l'amore di Fedra, ricevendone in cambio ingiurie, come racconta la protagonista al coro di donne (*Ivi*, II episodio, vv. 577-582). Anche nella versione di Seneca è la nutrice a proporsi a Fedra

dopo la sua incauta confessione invia Enone a supplicarlo, ricorrendo a tutti i mezzi («Presse, pleure, gémit; peins-lui Phèdre mourante»: atto III, scena I, v. 809), facendogli addirittura balenare davanti agli occhi la possibilità di regnare. Si può infine osservare che anche nel II atto dell'*Hippolyte* di Robert Garnier la nutrice si ripromette di intercedere presso Ippolito, come farà poi nel III atto. L'azione è dunque contemplata nelle principali versioni del mito, ma quasi sempre come una scena soltanto evocata e non rappresentata. E anche Berthon unisce due momenti diversi della fabula, senza però riferirsi a una determinata tragedia, ma al mito. Così avrebbe potuto fare anche Guérin, che nel redigere la didascalia per l'esposizione preferisce invece collegare il dipinto ai versi pronunciati da Ippolito, sebbene ciò renda incongrua la presenza delle due donne. Intraprende così una strada eccentrica, che come ho già accennato non verrà seguita e che anzi abbandonerà egli stesso, come dimostra *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*.

Raccontare o rappresentare: il concetto ambiguo di «tableau»

Sia in *Phèdre et Hippolyte* che in *Andromaque et Pyrrhus*, la scena è strutturata come un quadro ben equilibrato di relazioni, che generano nell'osservatore un senso di ordine compositivo. Attribuendo un'implicita connotazione teatrale al dipinto del 1802, Antonio Pinelli ha parlato di «ferrea e concatenata regia degli sguardi e delle pose»⁸². In verità ogni personaggio segue una propria traiettoria dello sguardo, senza incontrare quella degli altri. Teseo fissa irato Ippolito, che invece volge lo sguardo altrove, in basso, con un atteggiamento che ben rappresenta la sua reticenza nel rivelare il segreto (a cui tuttavia allude, con un'obliquità che si ritrova appunto nello sguardo). La mano tesa davanti a sé di Ippolito è invece perfettamente speculare al pugno chiuso di Teseo, quasi icona di una traiettoria che parte dal basso dalla sfera delle passioni e trova un punto di arresto totale nella dimensione ideale ed elevata del giovane, il cui profilo si staglia come una silhouette di serena purezza efebica. Più che frutto di una regia, gli sguardi e gli atteggiamenti dei personaggi sembrano la trasposizione figurativa di uno schema di rapporti. In sostanza, Guérin innesca nel-

come mediatrice, andando a supplicarlo per cercare di commuoverlo (si limiterà poi a parlare al giovane, duro e inflessibile contro le donne, delle dolcezze dell'amore, per lasciare infine spazio a Fedra che arriva e rivela la sua passione).

⁸² Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 301.

l'osservatore una mobilità dello sguardo, che nell'andare da una scena all'altra ricrea nell'immaginazione l'intreccio.

Ancora riferendosi a *Phèdre et Hippolyte*, Pinelli afferma che Guérin porta «a conseguenze estreme, fino a sfiorare il punto di rottura, quella tendenza a una laconica e un po' enfatica icasticità da *tableau vivant* che si avverte già, con tutta chiarezza, in parecchi capolavori davidiani»⁸³. Eppure, a ben vedere, il *tableau* congela un istante determinato dell'azione, che elegge a culmine patetico ed emblematico della fabula, mentre il dipinto di Guérin chiede all'osservatore di ricostruire con l'immaginazione lo sviluppo della storia. Considerata da questo punto di vista, l'operazione compiuta da Guérin è fondata su una concezione diametralmente opposta al *tableau*. L'impressione di trovarsi di fronte a una scena statica è infatti contraddetta dal dinamismo diegetico necessario alla piena comprensione dell'azione. In sostanza, estremizzando il ragionamento, si può affermare che il *tableau* esclude la fabula, e viceversa: il primo coglie l'attimo presente eleggendolo a scena emblematica del dramma, la seconda richiede uno sviluppo narrativo che presuppone il tanto contestato artificio di condensare nello stesso quadro più momenti e luoghi. Che Guérin operi procedendo in questa seconda direzione è evidente. La traduzione delle azioni in atteggiamenti, ovvero in pose che ne esprimono l'essenza dal punto di vista psicologico e relazionale, va in direzione del *tableau*, ma viene inserita all'interno di un contesto che richiama la diegesi.

Di certo Guérin ricorre a un linguaggio fortemente codificato, composto di segni che attingono alla tradizione mimica dell'espressione delle passioni e alla fisiognomica. Impiega tuttavia questi segni più per *raccontare* che per *rappresentare*. Lo smarrimento di Fedra, la natura subdola della nutrice, il corrucchio di Teseo, la ricasazione e l'integrità morale di Ippolito: tutto viene posto sullo stesso piano, affidando ai gesti e alla mimica un'iconica funzione illustrativa. La scena diventa così immediatamente leggibile, ma allo stesso tempo comprensibile solo mediante la conoscenza della fabula. Guérin non intende raffigurare una possibile scena sincronica (inesistente nella pièce raciniana), ma momenti diversi dell'azione con una scelta che, come abbiamo visto, gli sarà rimproverata da una parte della critica. Alcuni continueranno infatti a valutare il quadro per ciò che non è, né intende essere: la rappresentazione di un momento determinato della tragedia. È proprio partendo da questo fraintendimen-

⁸³ *Ibidem*.

to di fondo che Madame de Staël rimprovererà per esempio a Guérin l'inverosimiglianza psicologica della scena, ovvero dell'atteggiamento di Fedra in presenza di Ippolito.

Stilisticamente statica, la raffigurazione presenta un dinamismo narrativo che induce lo spettatore a riannodare la continuità degli avvenimenti, immaginando gesti, azioni e atteggiamenti. La relazione psicologica fra i personaggi si sviluppa infatti in un percorso diacronico, mentre l'esternazione dei segni visibili del sentimento si combina con la diegesi in modo tutt'altro che banale, poiché gli atteggiamenti intesi nel senso di «espressioni degli affetti» si affiancano ad atteggiamenti come «azioni», ovvero comportamenti che hanno effetti pratici. Se Ippolito e Teseo mimano efficacemente la scena del confronto cruciale, come in un *tableau*, le due donne alludono a un'altra dimensione. Il dipinto di Guérin innesca dunque la drammaticità nella misura in cui rinvia allo sviluppo della storia. In tal senso, è letteralmente antiteatrale, per quanto il risultato dell'operazione assuma una connotazione particolarmente drammatica. Invece di rappresentare un presunto climax emotivo, Guérin ci offre una visione paratattica degli atteggiamenti dei personaggi, fissati in una posa indicativa della loro funzione drammaturgica, ma non culminante dal punto di vista dell'effusione sentimentale. In altri termini, non antepone soltanto la diegesi alla sintesi drammatica, ma anche l'illustrazione alla retorica degli affetti. In tal senso, non si distingue solo dai pittori successivi, ma anche dai suoi contemporanei, che privilegiano un diverso modello di teatralità, più spettacolare ed emotivamente coinvolgente.

Rivediamo dunque il dipinto alla luce delle osservazioni di Lessing, secondo il quale la pittura deve rinunciare allo sviluppo diacronico, poiché non si addice alla natura del mezzo⁸⁴. Il pittore «può utilizzare solo un unico momento dell'azione, e deve perciò scegliere quello più significativo, quello dal quale vengono meglio chiariti il precedente e il seguente»⁸⁵. Fra l'altro, vale la pena osservare che un'affermazione analoga era stata formulata da Diderot nei suoi *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons*, uno scritto che, come enuncia già il titolo, era stato concepito espressamente per commentare le esposizioni dei *Salons*⁸⁶.

⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, cap. XVI, pp. 143-144.

⁸⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Paralipomena al Laocoonte*, in *Ivi*, p. 240.

⁸⁶ Denis Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i «Salons»*, in *Sulla pittura*, cit., p. 108: «[L']artista non dispone

Se il tema cruciale sono i limiti intrinseci della pittura rispetto alla narrativa, c'è un altro aspetto che è opportuno porre in rilievo. Alludendo alla necessità di attivare un processo immaginativo nell'osservatore⁸⁷, Lessing afferma che il momento espressivo più intenso non è, a suo parere, il più adatto ed efficace. Poiché un dipinto è statico, se viene osservato a lungo può finire addirittura per perdere l'iniziale impatto drammatico: «Al di là di esso non vi è più nulla, e mostrare all'occhio il massimo vuol dire tarpare le ali della fantasia e costringerla, dal momento che essa non può andare al di là dell'impressione sensibile, a occuparsi di immagini più deboli, oltre le quali essa sfugge la pienezza evidente dell'espressione come fosse il suo limite»⁸⁸. Con una delle sue sottili intuizioni, Lessing recupera per via indiretta l'idea dello sviluppo temporale, affidato però all'immaginazione e non alla raffigurazione.

Se Guérin contravviene ai principi di ispirazione neoclassica enunciati da Lessing, ne recepisce perfettamente l'appello alle facoltà immaginative dell'osservatore. Proprio il suo ricorso alla narrativa conferisce ai due dipinti, e più in particolare al primo, la serenità drammatica che stempera e contiene il pathos all'interno di una forma classicheggiante. Allo stesso tempo, Guérin richiede all'osservatore una partecipazione attiva attraverso l'immaginazione, che ricrea idealmente lo sviluppo dell'azione. Nella pittura romantica, l'osservatore diventerà invece uno spettatore emotivamente partecipe ma passivo (proprio perché deve limitarsi ad assorbire il pathos), immerso in un presente che si manifesta spesso come suspense, attesa angosciata dell'evento o del culmine dell'azione. L'iconografia tenderà così alla rappresentazione del singolo momento, congelato come in un'istantanea. Ancora una volta, si tratta di due diversi modelli di teatralità: uno fondato sul dipanarsi della diegesi drammatica, l'altro sulla sincronia di un'azione spettacolare. E nel prediligere quest'ultimo modello, i pittori romantici saranno paradossalmente più neoclassici di Guérin.

che di un istante; ma quest'istante può sussistere con gli indizi dell'istante che l'ha preceduto e con l'annuncio di quello che lo seguirà».

⁸⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, cap. III, p. 60: «[È] fecondo solo ciò che lascia libero gioco alla immaginazione. Quanto più noi vediamo, tanto più dobbiamo essere in grado di arricchire il nostro pensiero».

⁸⁸ *Ibidem*.