

Lorella Bosco

L'immagine che vive

Le *attitudes* nella letteratura dell'età classico-romantica

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-bosc>

Durante il suo soggiorno a Caserta nel marzo del 1787, Goethe assiste nella dimora dell'ambasciatore britannico Sir William Hamilton alle celebri *attitudes* di Emma Hart, spettacoli di pantomima o mimoplastica in cui, anche grazie all'uso sapiente del drappeggio e dell'illuminazione, sembrava rivivere il repertorio iconografico, mitologico ed espressivo del mondo antico. Le impressioni suscitate nello scrittore tedesco sono descritte nel celebre passo che riporto di seguito:

Il cavaliere Hamilton, che è sempre qui come inviato d'Inghilterra, dopo aver fatto tanti anni il dilettante d'arte e dopo aver tanto studiato la natura, ha trovato il colmo del diletto sia in natura che in arte nella persona d'una bella ragazza. Se la tiene in casa, ed è un'inglesina di circa vent'anni, veramente bella e ben fatta. Le ha fatto allestire un costume greco che le sta a meraviglia: così vestita, ella si scioglie i capelli, prende due o tre scialli, e sa dare tanta varietà ai suoi atteggiamenti, ai suoi gesti, alle sue espressioni, che si finisce col credere veramente di sognare. Quel che tanti e tanti artisti sarebbero felici di esprimere, in lei appare compiuto, pieno di vita e di una varietà sorprendente. In piedi, a ginocchi, seduta, sdraiata, seria, triste, maliziosa, sfrenata, contrita, provocante, minacciosa, angosciata, ecc., una posa segue l'altra e deriva dall'altra. Per ogni espressione, ha l'arte di scegliere le pieghe dello scialle, di cambiarle e di far cento diverse acconciature del capo con gli stessi nastri. Il vecchio cavaliere le tiene la candela, ufficio al quale s'è dedicato con tutta l'anima. Egli trova in lei tutte le statue antiche, tutti i bei profili delle monete sicule, e perfino l'Apollo di Belvedere. Certo, che il divertimento è unico. Noi lo abbiamo già goduto due sere. Stamane, Tischbein le farà il ritratto. (Goethe 1994, 215)

L'*attitude* era una forma d'arte e di teatro che godeva di estrema popolarità nella seconda metà del Settecento, anche se fu Emma Hart, o Hamilton, come fu chiamata dopo il matrimonio con il suo anziano pignalone, a perfezionar-

la, legandola per sempre al suo nome. È Goethe stesso a fornirne una definizione nel *Diderots Versuch über die Malerei* (*Saggio di Diderot sulla pittura*, 1799), concepito come una traduzione commentata e critica, nel senso più ampio del termine, dell'omonimo lavoro dello scrittore, filosofo e drammaturgo francese. In contrapposizione all'accezione negativa che *attitude* riveste in Diderot, e sottolineandone l'uso invalso nella pittura accademica francese, Goethe parla di «posa che esprime un'azione o una disposizione dell'animo ed è in quanto tale significativa»¹ (Goethe 1998, 579). Al contrario, i *tableaux*, cui Diderot accordava la sua preferenza, esprimerebbero il momento centrale di un'azione, dando maggiore rilievo all'allestimento e alla composizione delle figure sulla scena che all'aspetto patemico. Giova a questo proposito ricordare che a differenza dell'altrettanto diffuso genere dei *tableaux*, l'*attitude* prevedeva l'esibizione di una sola attrice, in quanto, a parte un unico caso documentato, quello del barone von Seckendorff, si trattava di una forma scenica prettamente femminile.

Prendendo spunto dalla sua esperienza di modella di vari pittori, la giovane *performer* Emma Hart eseguiva una serie di pose ispirate a eroine o figure tratte da opere d'arte (scultura, pittura, arte vascolare, ma anche letteratura e melodramma) che si susseguivano l'una dietro l'altra, creando suggestive associazioni. In alcune di esse la figura era in piedi, in altre inginocchiata o sdraiata. Lo scialle fungeva da importante elemento scenico, scandendo il passaggio da una posa all'altra, la trasformazione da una figura alla successiva e contribuendo a costruire lo spazio della *performance*. La natura transitoria ed effimera delle arti sceniche, legata com'è al momento dell'esecuzione, trovava così il suo superamento nella trasformazione della donna in statua, in una transizione che paradossalmente proprio nell'irrigidirsi dell'istante riusciva a suscitare negli astanti il sentimento di quella che era la vita degli antichi, consentendo un approccio emozionale a quel mondo lontano e ridestando ciò che era storicamente ormai tramontato. Infatti, il fulcro delle *performance* di Emma Hamilton consisteva nella rappresentazione densa di *pathos* del momento più pregnante dell'opera citata, nella sua messinscena. A differenza di quanto avveniva nei *tableaux vivants*, lo scopo delle *attitudes*, genere intermediale situato all'incrocio tra arti figurative e teatro, non era la riproduzione mimetica il più possibile fedele del modello artistico, quanto, per l'appunto, la veloce successione delle pose. L'identificazione della figura rappresentata sulla scorta delle conoscenze antiquarie, mitologiche, letterarie e artistiche possedute dagli ospiti di quegli eleganti intrattenimenti illustrava inoltre i percorsi esegetici affrontati dagli eruditi nello studio dell'arte antica, come dimostrano ad esempio i *Monumenti antichi inediti* (1767) di Winckelmann. Lord Hamilton, il marito di Emma, perseguiva il medesimo obiettivo nelle sue raccolte di vasi. Nelle esibizioni di Emma Hamilton è possibile quindi riscontrare «un evidente contatto tra la ricezione erudita, artistica dell'antichità e quella più legata all'in-

¹ Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [L.B.].

trattenimento» (Naumer 2001, 137). A ciò contribuiva un elemento menzionato nella seconda, più distaccata, descrizione che Goethe farà delle *attitudes* e che si rivela tuttavia di grande importanza per una caratterizzazione mediale di questo genere di spettacoli: la configurazione spaziale che rende possibile il manifestarsi dell'effetto di presenza legato alla materialità corporea di Emma Hamilton. Ella appare infatti all'interno di uno stipo nero, delimitato da una cornice dorata, come in un antico affresco pompeiano². È qui evidente l'intreccio di percezione e interpretazione, già evidenziato da Gerhard Neumann (1999, 107-113) a proposito di Ernst T.A. Hoffmann e reso possibile solo dalla delimitazione dello spazio fornita dalla cornice che isola l'*attitude* dalla dimensione transeunte del presente. Essa consente perciò l'inquadramento, il riconoscimento e la lettura della rappresentazione scenica nell'ambito di un ben preciso contesto culturale, storico e artistico.

Il fascino che le *attitudes* esercitavano sui contemporanei si basava non solo sulla bellezza di Emma Hamilton, così aderente ai canoni neoclassici, ma anche sul suo talento mimico, che, unito alla capacità di esprimere emozioni, affetti e passioni, ben rispecchiava il discorso sulla fisiognomica dell'epoca (basta pensare a teorici come Charles Le Brun, Johann Caspar Lavater e Johann Jacob Engel). Piuttosto che la «messinscena di un'archeologia di antiche immagini femminili», le *attitudes* miravano a fornire «un repertorio 'femminile', influenzato dal gusto del tempo, delle immagini del corpo e degli affetti» (Wiens 2000, 115). Creavano una suggestiva carrellata di figure che si contraddistinguevano per la loro capacità di dar corpo a una specifica costellazione di affetti nella mimica, nella posa e nella prossemica (cf. Brandl-Risi 2013, 13 ss.). Le *attitudes* quindi da un lato si ispiravano, per poterlo meglio incarnare, ad un ben preciso repertorio iconografico e patemico, dall'altro finivano però per diventare a loro volta un modello per gli artisti figurativi del tempo. Inoltre, a differenza di quanto avviene nel mito di Galatea e Pigmalione, è la bellezza vivente a irrigidirsi nella successione delle immagini. Il processo di irrigidimento del corpo nella posa è però reiterabile nelle repliche successive alla prima esibizione. Come avviene negli spettacoli di danza, soprattutto di teatro-danza, che le *attitudes* sembrano in un certo senso prefigurare, il fascino di queste messinscene sembra risiedere nella tensione tra il corpo artistico statuario e quindi rigido e il corpo naturale in movimento, nell'oscillazione tra posa e mutamento che si risolve provvisoriamente nell'attimo della trasformazione.

² Goethe 1994, 338: «Una certa sorpresa mi fece il vedere uno stipo, aperto sul davanti e inverniciato di nero all'interno, il tutto inquadrate in una magnifica cornice d'oro. Il vano era grande abbastanza per contenere un uomo in piedi ed ecco a quale scopo si presta. Quel buongustaio di arte e di belle ragazze, non contento di ammirare la sua bella come una statua semovente, ha voluto godersela anche come quadro, dipinto in modo inimitabile: qualche volta infatti, vestita di vario colore sullo sfondo nero dello stipo e inquadrata nella cornice d'oro, ella imita i dipinti antichi di Pompei ed anche alcune opere d'arte moderna. Il periodo di questo capriccio sembra ora passato; è anche difficile trasportare l'apparecchio e collocarlo in buona luce; tutto sommato noi non abbiamo potuto godere lo spettacolo».

Una transizione che coinvolge anche il momento della percezione e lo sguardo dell'osservatore. Non a caso Karl August Böttiger parlava in un articolo apparso del 1795 sul «*Journal des Luxus und der Moden*» di «grazia del movimento nel suo procedere» (Böttiger 1795, 80).

La protagonista di questi spettacoli, Emma Hart, al secolo Amy Lyon (il cambio di nome si deve a uno dei suoi amanti, Charles Greville), era una donna di umilissime origini, nata il 26 aprile 1765 in un piccolo villaggio dell'Inghilterra nordoccidentale. La sua esistenza ricca di peripezie e colpi di scena sembra uscire dalle pagine di Daniel Defoe o di John Cleland. Fin da ragazzina, rimasta presto orfana di padre e trasferitasi a Londra, comincia a frequentare ambienti teatrali e a posare come modella, diventando poi l'amante di un colto aristocratico e uomo politico inglese, Charles Greville, secondogenito del conte di Warwick. In questo periodo conosce il pittore George Romney che la legge a sua modella preferita, immortalandola in circa trecento dipinti. Greville tuttavia ha necessità di sposare una ricca ereditiera per poter acquisire un patrimonio che consenta a lui, figlio cadetto, di guardare con serenità al suo avvenire e alla sua carriera. Per questo motivo, 'cede' l'amante allo zio, Sir William Hamilton, legato inglese presso la corte di Napoli e circa trentacinque anni più vecchio della ragazza. L'epistolario che documenta le trattative tra zio e nipote rammenta le transazioni tra antiquari e collezionisti per la compravendita di una preziosa opera d'arte. Emma giunge nella città partenopea, nelle cui vicende è destinata a giocare un ruolo di primo piano, il 26 aprile 1786. Contravvenendo alle convenzioni del suo tempo, Lord Hamilton spose Emma qualche anno più tardi, nel 1791, in Inghilterra, con il permesso del sovrano³. I contemporanei scorgeranno in quest'atto il suggello di una tipica esperienza pigmalionica, l'unione del gentiluomo con l'oggetto più bello e prezioso della sua ricchissima collezione antiquaria. Horace Walpole, un amico di Hamilton e membro anche lui della Society of Dilettanti, osserverà sarcasticamente a proposito del matrimonio: «Sir William Hamilton has actually married his gallery of statues» (cit. in Ittershagen 1999, 41).

Su questo sfondo romanzesco, l'arrivo a Napoli apre alla giovane Emma le porte di un ambiente colto e raffinato. A Palazzo Sessa, la dimora di Sir Hamilton, si svolgono splendidi ricevimenti cui partecipano ospiti internazionali di rango, artisti, eruditi e tutta l'alta società partenopea, compresi gli illustri sovrani. La casa ricorda un museo, non vi è stanza, privata o di rappresentanza, che non contenga preziose opere d'arte, antiche e moderne, originali e copie (cf. Goethe 1994, 337-338). Sir William Hamilton, membro fin dal 1777 della Society of Dilettanti, ha acquisito una reputazione europea come appassionato conoscitore e studioso di opere antiche e come proprietario di una vasta collezione di vasi, istituita in virtù delle sue eccellenti relazioni con la casa regnante borbonica che gli consentono di effettuare privatamente scavi

³ Per la documentazione biografica cf. Richter 2015, 22-43; Knight 2015, 60-80.

nelle città da poco dissepolte di Pompei ed Ercolano⁴. Hamilton si interessa inoltre di vulcanologia ed è regolare corrispondente della Royal Society.

Le esibizioni di Emma Hamilton vanno quindi inserite nel contesto della riscoperta dell'antico, anche nelle sue manifestazioni più materiali e private, come andavano emergendo via via dagli scavi condotti a Pompei ed Ercolano. In questo scenario, la concreta presenza corporea individuale della *performer* rendeva l'antichità esperibile nel luogo della sua fioritura. Con i suoi spettacoli ella contribuì alla diffusione dell'ideale iconografico classicistico, indossando, ben prima della diffusione di questa moda durante la Rivoluzione francese, semplici abiti di mussola 'alla greca', di colore bianco, ispirati alle tuniche e ai pepi che si potevano ammirare sui vasi, sui dipinti, nelle statue provenienti dal mondo antico. In tal modo, nella società dell'*ancien régime* in cui ancora dominavano corsetti, orpelli e crinoline, la figura di Emma Hamilton evocava – non senza suscitare scandalo presso i benpensanti – l'illusione del *Naturkörper* degli antichi. Non è un caso che i pittori più famosi del tempo facessero a gara per ritrarla: ricordiamo tra gli altri, oltre ai già citati Tischbein e Romney, Sir Joshua Reynolds, Elisabeth Vigée-Lebrun e Angelika Kauffmann. La più ampia documentazione iconografica delle *attitudes* di Emma Hamilton è fornita dai 12 disegni di Friedrich Rehberg, i *Drawings Faithfully Copied from Nature at Naples* risalenti al 1794 (*Disegni copiati fedelmente dalla natura presso Napoli*). Tischbein ritrarrà Emma nei panni di una serie di eroine mitiche, come Sibilla ed Elena. Fra tutti i suoi ritratti spicca tuttavia il quadro *Ifigenia e Oreste*, che Tischbein dipinse nel 1788 su commissione del principe Christian August von Waldeck, suo mecenate, nonché ospite fisso di casa Hamilton. Qui Emma Hamilton funge da modello non solo per Ifigenia, ma anche per Oreste e le Furie, incarnando simultaneamente tutto lo spettro iconografico dell'antico, l'apollineo e il suo risvolto ctonio. Il corpo muto, ma eloquente (nel senso della *eloquentia corporis*) della donna (la parola nella sua facoltà esplicativa è riservata unicamente all'anziano Lord Hamilton) diventa il *medium* per la proiezione delle immagini, degli ideali e dei desideri dell'epoca. Nel momento stesso in cui danno corpo alle opere d'arte antiche, le sembianze concrete di Lady Hamilton vengono perciò filtrate attraverso le lenti di un continuo processo di estetizzazione della sua figura, di feticizzazione del suo corpo che da fenomenico diventa semiotico. Le descrizioni dei contemporanei sono con-

⁴ La sua prima collezione, pubblicata tra il 1767 e il 1776, nell'opera illustrata in quattro volumi, *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of William Hamilton*, fu acquistata dal British Museum. Tra il 1791 e il 1795 apparvero i quattro volumi delle *Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship Now in the Possession of Sir William Hamilton* con le illustrazioni della sua seconda collezione, opera di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. La risonanza di queste pubblicazioni in patria fu tanto ampia da spingere la manifattura di ceramiche Wedgwood a lanciare una linea di vasi ispirati allo stile delle opere antiche e chiamata *Etruscan*. Sulle collezioni antiquarie di Hamilton cf. anche Ittershagen 1999, 22-37. Su Tischbein e la collaborazione con Sir Hamilton cf. Deuter 2001, 119-133.

cordi nel sottolineare la natura statuaria della bellezza della giovane inglese, che nella sua individualità transeunte diventa una sorta di luogo della memoria culturale, di archivio dell'antico. In un movimento aporetico il corpo della donna si fa però anche copia di un originale perduto (di marmo o bronzo), o addirittura, come nei casi in cui interpreta soggetti tratti dal melodramma, incarnazione di figure finzionali.

L'interesse che Goethe rivolge alle esibizioni di Emma Hart si colloca nel quadro delle riflessioni sul teatro e la recitazione che lo scrittore tedesco matura nel corso del suo viaggio in Italia. Qui Goethe ha modo di assistere a numerose rappresentazioni sceniche di vario genere. Osservando la naturale teatralità di alcune manifestazioni della vita italiana, come ad esempio nel caso del carnevale romano, in cui constata la sopravvivenza dell'antico nel quotidiano, lo scrittore elabora le sue osservazioni sulla natura della «illusione cosciente di sé» (Goethe 1998, 211) che ritiene nella prassi scenica superiore al piatto mimetismo di una resa naturalistica della realtà (*einfahe Naturnachahmung*). Le riflessioni di Goethe confluiranno nel saggio programmatico *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* (*Ruoli femminili nel teatro romano, recitati da uomini*), pubblicato nel 1788 sul «Deutscher Merkur» (Goethe 1998, 209-213). Qui, commentando l'usanza romana di far recitare agli uomini parti femminili, poiché nello Stato pontificio alle donne era interdetto l'accesso alla scena, Goethe nota che lo studio delle caratteristiche comportamentali e caratteriali del sesso femminile permette all'attore una interpretazione non basata sulla ricerca della identificazione e della immedesimazione, ma sulla riflessione e l'osservazione. La femminilità viene rappresentata come un insieme di segni non più legati al corpo femminile che costituiscono perciò «una terza e in verità estranea natura. Noi impariamo a conoscerla meglio solo quando è stata oggetto di osservazione e meditazione da parte di qualcuno che ci presenta non la cosa, ma il risultato della cosa» (Goethe 1998, 211). Nel caso di Emma Hart, l'identità di genere tra soggetto e oggetto della rappresentazione viene (quasi) sempre rispettata; tuttavia anche in questo caso, ed è qui che risiede l'importanza della descrizione che Goethe ci ha tramandato a proposito delle *attitudes*, non siamo davanti ad una semplice imitazione, ma a una rappresentazione idealizzata del corpo femminile in conformità con quelli che erano i canoni estetici allora vigenti. Le osservazioni di Goethe riguardo alle modalità di rappresentazione del femminile si riveleranno anche in questo caso fondamentali per l'elaborazione di una prassi scenica e attoriale a Weimar. Nelle esibizioni di Emma Hamilton come negli spettacoli cui aveva assistito a Roma emergeva, infatti, la possibilità di elaborare un nuovo ideale di recitazione femminile che coniugasse l'eleganza statuaria delle pose del corpo con un ampio repertorio patetico.

Più che all'acribia nella resa dell'opera d'arte 'imitata', l'interesse di Goethe nella descrizione delle *performance* di Emma Hamilton è rivolto soprattutto alla rapida successione delle pose che dinamizza la stasi dei quadri, evidenziando così il momento della transizione e del movimento. Anche qui non siamo quindi davanti a uno spettacolo puramente mimetico che si configurerebbe fatalmente

come *mimesis* di ciò che non vive, ma di fronte a una 'terza natura' che, se da un lato inscena una natura più vera di quella delle opere imitate, d'altro canto incarna una idealità superiore che la discosta da ogni altro corpo femminile in carne ed ossa (cf. Wiens 2000, 113). La nozione goethiana di «terza natura» ben si adatta del resto, su un piano più generale, allo statuto ibrido della prassi rappresentativa delle *attitudes* che può ben essere definita intermediale, sospesa com'è tra teatro e arti figurative, tra scena e quadro.

Durante il secondo soggiorno napoletano il giudizio di Goethe sulle *attitudes* è più disincantato. La donna, il cui corpo diventa una superficie di proiezione per le mille sfaccettature dell'ideale estetico del suo tempo, appare una creatura inanimata simile a un automa: la sua bellezza esteriore è priva infatti di un sentimento profondo, come dimostrano le mediocri doti canore e la conversazione scialba:

[...] la nostra graziosa e bella inglese mi fa, tutto sommato, l'impressione di una creatura senza anima, la cui figura esteriore compensa tutto, ma la cui voce, la cui conversazione non hanno espressione, non hanno sentimento. Anche il suo canto manca di estensione e di fascino.

È quello che, per finirla, avviene sempre con queste creature senza anima. Belle donne ve n'è da per tutto; dotate di sentimento profondo e insieme di felici organi vocali sono molto più rare; ma ancor più rare sono quelle che a tutto questo riuniscono un esteriore seducente. (Goethe 1994, 339)

La descrizione goethiana non sembrerebbe corrispondere interamente al vero, in quanto i resoconti dei contemporanei ci tramandano l'immagine di una Emma Hamilton particolarmente versata nell'arte del canto. Memorabile sarebbe stata la sua interpretazione della *Nina* di Paisiello. Il giudizio di Goethe appare tuttavia corroborato dalla circostanza che di Emma Hamilton non esistono ritratti in cui ella sia rappresentata senza indossare i panni di qualche mitica eroina dell'antichità o di una qualche personificazione allegorica. Molti resoconti dell'epoca enfatizzano inoltre a più riprese il contrasto fra la natura ordinaria e i modi poco distinti, se non volgari, da arrampicatrice sociale della donna, dovuti alla carente educazione ricevuta, e l'*allure* della sua bellezza classicheggiante che si manifestava soprattutto negli spettacoli di *attitudes* (cf. Ittershagen 1999, 42). C'è da chiedersi quanto tuttavia la revisione del giudizio su Emma Hamilton sia ascrivibile allo sguardo retrospettivo che Goethe rivolge al suo viaggio in Italia durante la redazione avvenuta trent'anni dopo, quando Emma Hamilton, povera, grassa, dimenticata, è ormai morta piena di debiti a Calais nel gennaio del 1815. Il Goethe che scrive il racconto della sua esperienza italiana conosceva gli scandali che avevano accompagnato la vita di colei che era stata considerata la reincarnazione della bellezza antica: la relazione con Lord Nelson e il ruolo poco onorevole giocato nella sanguinosa repressione della Repubblica napoletana.

Alla luce del dibattito contemporaneo sul rapporto tra grazia e affettazione, naturalezza e artificio, in particolare in riferimento al sesso femminile, le

attitudes rivelano dunque una sostanziale ambivalenza. Come ben indagato dalle teorie contemporanee della performatività, l'artista funge qui al contempo da soggetto e da oggetto della sua opera d'arte perché è chiamato a rappresentare l'oggetto nel soggetto. Il ruolo di Lord Hamilton nella messinscena di questi spettacoli riflette infine il problema del rapporto tra funzione autoriale maschile e corporeità femminile nel processo di creazione artistica, un tema con cui Goethe spesso si è confrontato, anche nelle sue vesti di regista e uomo di teatro. È Hamilton infatti con le sue dotte spiegazioni a dar voce al corpo altrimenti privo di espressione individuale della donna, a curare gli effetti di illuminazione e a completare grazie alla parola l'attimo che il *lebendes Bild* (immagine vivente) incarnato da Emma fissa sulla scena. Come nel celeberrimo *Pigmalione* di Rousseau (1762) e a differenza dal mito antico non è la dea Venere a riportare in vita l'antica statua, ma l'uomo ad essa legato da un sentimento d'amore. In questa peculiare declinazione del mito pigmalionico Gerhard Neumann ha individuato la *Kulturformel* (Neumann 1997, 29) di un'epoca che a partire dallo spirito dell'antico mira a costruire un nuovo ideale di femminilità. E tuttavia, in questo processo di animazione da parte dell'artista creatore, che si discosta significativamente dal mito antico, è insita un'aporìa: riportare in vita l'opera d'arte equivale qui a immobilizzare la donna con la sua concreta individualità storica in un rigore di morte. Né del resto Emma Hart può essere considerata alla stregua di una statua inerte nelle mani del suo anziano pigmalione. Per quanto Goethe enfatizzi la funzione autoriale del fine ed erudito conoscitore di antichità Hamilton, giova però ricordare che nel Settecento intercorre una vivace e mutua relazione tra il teatro e l'arte figurativa, soprattutto nella tradizione inglese della mimoplastica, i cui rudimenti la giovanissima Emma aveva avuto modo di apprendere a Londra. Agli attori inglesi era vivamente raccomandato lo studio delle antiche statue per correggere e migliorare la postura e l'espressione del corpo⁵. In generale, anche in Germania si impone nel corso della seconda metà del Settecento la tendenza a considerare la recitazione un'arte eminentemente figurativa (cf. Lessing 1981, 5. Stück, 36 ss.). Il modello di *Körperbild* che si afferma è quello delineato da Winckelmann nei *Gedanken über die Nachahmung* (*Pensieri sull'imitazione*, 1755): un corpo bello e armonico nelle sue linee, modellato sulle statue classiche, privo di irregolarità e imperfezioni. Il presunto candore delle statue antiche sembrava viepiù sottolineare la loro incorrotta purezza priva di ogni coinvolgimento materiale. Persino la fascinazione erotica che si coglie nelle *ekphrasis* dell'epoca riesce a serbare una distanza indispensabile alla percezione estetica. La celebrazione della nudità ideale, fonte di un piacere estetico sia visuale sia tattile, porta alla scomparsa del corpo nudo nella sua concreta materialità così prossima alla sfera della morte, sfociando in una esaltazione della superficie invulnerabile e polita che ha il suo *pendant* nella dissezione

⁵ Cf. in proposito Wilson 1987, 201-220. Sull'intreccio tra arti visive e drammaturgia nella cultura tedesca della seconda metà del Settecento si veda anche Agazzi 1999, 153-197.

anatomica, un'altra immagine paradigmatica della cultura del XVIII secolo. Tracce della duratura impressione che Goethe riportò dalle esibizioni della futura Lady Hamilton si ritrovano nella sua teorizzazione di una 'grammatica dell'arte' scenica, formulata nelle celebri 91 proposizioni delle *Regeln für Schauspieler* (*Regole per gli attori*, 1803), in cui Goethe – sulla scia delle osservazioni contenute nel saggio *Ruoli femminili* – postula una prassi attoriale lontana sia dagli eccessi declamatori e istrionici del teatro aristocratico e di corte sia dal naturalismo dell'espressione e della messinscena caratteristico del dramma borghese. Il percorso da lui tracciato tende a una idealizzazione dei segni del corpo e dell'arte della recitazione, nel tentativo di armonizzare corpo semiotico e corpo fenomenico dell'attore:

Considerare anche nella vita d'ogni giorno che in pubblico si andrà soggetti a una contemplazione artistica.

Per questo motivo liberarsi di ogni volgarità e rozzezza e curare un portamento nobile e composto.

Fare perciò attenzione ad avere sotto controllo tutto il proprio essere in ogni sua espressione e moto. (Goethe 1998, 857)

Alla luce di quanto detto finora, approfondirò in conclusione il tema dell'ambivalenza delle *attitudes* nel loro oscillare tra ideale e illusione, tra naturalezza e artificio, animazione e definitivo irrigidimento dell'immagine, che riflette, più in generale, le aporie legate alla ricezione dell'antico nell'età di Goethe. Le ambiguità dell'ideale estetico classico, pur nelle sue varie declinazioni, emergono chiaramente nel ritratto che Ernst T.A. Hoffmann traccia in *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1816) dell'automa Olimpia, doppio perturbante – sin dal nome – delle eroine classiche evocate nelle *attitudes*.

Qualunque sia la chiave che si scelga di impugnare per addentrarsi nella complessa testura del racconto hoffmanniano⁶, la figura di Olimpia, nella sua natura di 'bambola' o 'automa', gioca un ruolo fondamentale. Ella viene descritta come «una ragazza alta, assai snella, perfettamente proporzionata ed elegantemente vestita», con «i tratti belli come quelli di un angelo» (Hoffmann 2013, 20). Nelle parole del protagonista Nathanael, «I suoi occhi avevano un che di fisso, vorrei quasi dire che parevano ciechi, mi dava come l'impressione che stesse dormendo a occhi aperti» (*ibidem*). Il paragone delle statue con creature dormienti in attesa dell'atto o della parola che le liberi dal sonno in cui sono sprofondate è un *topos* della lettura efrastica della seconda metà del Settecento, così come il rimando alle orbite vuote delle antiche statue. È attraverso un dispositivo della visione, la lente del cannocchiale (*Perspektiv*), che quella che sulle prime era parsa a Nathanael una donna stranamente rigida e immota, una «bella colonna», comincia ad animarsi⁷. La visione attraverso uno strumento ottico in grado di depotenziare il principio di realtà e di favorire

⁶ Per una sintesi dei principali filoni interpretativi cf. Herrmann 2015, 48-53.

⁷ Hoffmann 2013, 33: «Pareva che soltanto adesso le si fosse accesa la vista e quegli sguardi fiammeggiavano sempre più vivi».

di contro una iperattività della facoltà immaginativa presuppone una distanza che potremmo definire estetica. Verso la bella fanciulla intravista alla finestra (un dispositivo della visione anche questo), verso «quello sguardo seducente» Nathanael viene mosso dalla «nostalgia e da un cocente desiderio» (*ibid.*, 34), stati d'animo dalla forza irresistibile che avevano caratterizzato gli amanti delle antichità della generazione precedente. Durante l'episodio del ballo, è sufficiente che Nathanael tiri fuori il binocolo per infiammarsi di desiderio alla vista della sua amata, nonostante sulle prime Olimpia, pur nella sua straordinaria bellezza, descritta secondo canoni prettamente classicistici, gli sia apparsa stranamente rigida e goffa. E in effetti l'intera vicenda dell'*Uomo della sabbia* può essere vista come una ennesima variazione del mito di Pigmalione con il suo felice tentativo di animazione della statua al centro della trattatistica e della narrativa della seconda metà del Settecento. Come la statue antiche, Olimpia è un'immagine che si offre alla contemplazione di chi la osserva, all'animazione da parte degli sguardi a lei rivolti. Pur essendo fatta di materia, l'opera d'arte, la statua, si accende di inesauribile vitalità davanti ai suoi osservatori rapiti. L'amata Olimpia seduce colui che la osserva proprio in virtù della sua mancanza di vita, della sua prossimità alla morte. Con la sua imperfetta e perturbante animazione, che è in realtà simulazione di movimento e vita nel suo corpo, Olimpia segnala la crisi e l'epilogo della riflessione sulla statuaria classica che aveva caratterizzato l'epoca classico-romantica e può a buon diritto essere annoverata nella schiera di *Marmorbilder* (figure marmoree) che costellano, con la loro spettrale presenza di *revenants*, la letteratura del Romanticismo (cf. Kremer 1993, 183). La componente erotica che costituiva un elemento fondamentale, pur se sottaciuto, dell'esperienza estetica dei fini conoscitori dell'arte antica, come già visto a proposito delle *attitudes*, diviene qui francamente esplicita nel nome dell'immagine, Olimpia, che se da un lato evoca l'orizzonte apollineo della Grecia classica, dall'altro richiamava alla mente del lettore contemporaneo in modo inequivocabile il mondo di piaceri proibiti della prostituzione: il bordello, detto *Olymp*, e l'esercizio della prostituzione, definito quindi *Olympiade*. Impossibile che queste allusioni, tipiche del gergo goliardico dell'epoca, passassero inosservate⁸. Uwe Schadwill, cui si deve la scoperta di questa traccia interpretativa all'interno del testo, rimanda inoltre all'accezione teatrale insita nel nome 'Olimpia': Olimpo era in gergo il palco più elevato e a buon prezzo dove non di rado si incontravano, proprio a causa della convenienza dei biglietti, le prostitute (cf. Schadwill 1993, 248). Ma mentre Schadwill rifiuta di vedere nel nome dell'automa un riferimento all'antichità classica, occorre a mio parere invece considerare tutti e tre questi fattori (il binocolo e l'uso di dispositivi ottici, il legame con la sfera della sessualità e della prostituzione, il nesso con la dimensione teatrale) come strettamente legati alla natura mediale e visuale del fenomeno 'Olimpia'. Ella è puro oggetto di percezione voyeuristica,

⁸ Cf. in proposito Lieb 2009, 169-185, qui soprattutto 178-179; cf. anche Schadwill 1993, 248.

vive e si nutre degli sguardi a lei indirizzati in quanto fenomeno mediale. Il dispositivo ottico (cannocchiale o finestra) permette la fruizione di quest'immagine, che è spettacolo, nel senso etimologico del termine, a causa della sua intrinseca visualità, ma anche in senso teatrale: non dimentichiamo che il binocolo permetteva a coloro che si trovavano nei palchi più scomodi di seguire meglio l'azione scenica, altrimenti troppo distante. Per tutto il racconto ricorrono a più riprese il verbo *starren* (fissare) e l'aggettivo *starr*, quasi a segnalare lo stretto nesso che intercorre tra l'atto della visione e l'animazione di colei che è in ultima analisi solo una rigida bambola. Giova inoltre ricordare che binocolo e lente di ingrandimento costituivano gli strumenti indispensabili dei conoscitori e amanti dell'arte antica per meglio godere nei dettagli dell'oggetto della loro ammirazione. La caricatura di Thomas Rowlandson *Lady Hxxxxxxx* (1800), tesa proprio a ridicolizzare gli spettacoli di Lady Hamilton, enfatizzando la dubbia reputazione morale della donna, mostra ad esempio il pittore, intento a ritrarre la modella nuda in una tipica posa delle *attitudes*, con in mano una lente. Essa, come il binocolo di Nathanael, gli consente di osservare la donna fin nei minimi, pruriginosi dettagli.

La statua antica rivive quindi nell'*Uomo della sabbia* nei panni dell'automa Olimpia. Espressione di un ideale di femminilità che sconfinava in una alterità inquietante o, se si vuole, perturbante, come una sirena seducente e sfuggente, immagine fantasmatica del desiderio e del narcisismo di Nathanael, a Olimpia è precluso l'ordine del verbale, della parola. Ella infatti non parla, può solo cantare in modo meccanico (riecheggia qui il secco commento goethiano sull'arte canora di Emma Hamilton) e sospirare con quell'esclamazione «Ach» che nel teatro tedesco dell'*Empfindsamkeit* e del Classicismo esprime una concitazione sentimentale non articolabile verbalmente (si pensi ad esempio alla Alkmene di Kleist). La sillaba «Ach», scrive Claudia Liebrand, «dispone di un massimo di semanticità e di un minimo di referenzialità» (2015, 242), come avviene di solito nella musica. Essa è una sorta di immagine speculare vocale, un'eco dell'io di Nathanael. Solo la proiezione narcisistica cui dà luogo il suo sentimento amoroso lascia a Nathanael intravedere una creatura celestiale e divina in quella che per gli altri è solo una «faccia di cera», una «bambola di legno» (Hoffmann 2013, 39) priva di anima (*seelenlos*).

Proprio nella combinazione di ideale grecofilo e automa, Hoffmann conduce alle estreme conseguenze il nesso tra l'immacolata armonia del *Körperbild* classicistico e la macchina, smascherando l'intrinseca artificialità del paradigma neoclassico della sua epoca. La perfezione esteriore di Olimpia appare infatti il risultato della sua mancanza di anima e coscienza, la sua apparente naturalezza il frutto di un crudele artificio. *L'homme machine* teorizzato da de la Mettrie e la superiore armonia che regna nei corpi delle statue antiche appaiono così come due risvolti del medesimo fenomeno. Come scrive Lucia Ruprecht (2006, 66): «Hoffmann exceeds the ideal in turning its incorporation into a hyper-classicist monster». La conformità alle norme estetiche di un'epoca, impeccabile fino all'eccesso, finisce per generare mostri.

BIBLIOGRAFIA

- Agazzi 1999 E. Agazzi, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano 1999.
- Böttiger 1795 K.A. Böttiger, *Tischbeins Vasen, Lady Hamiltons Attitüden und Rehberg*, «Journal des Luxus und der Moden» X (Februar 1795), pp. 58-85.
- Brandl-Risi 2013 B. Brandl-Risi, *BilderSzenen. «Tableaux vivants» zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i.Br. - Berlin - Wien 2013.
- Deuter 2001 J. Deuter, «In Neapel habe ich gute Hoffnung für die Kunst». *Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Neapolitaner Zeit (1787-1799) zwischen Antikenbegeisterung und Kunstindustrie*, in A. Friedrich - F. Heinrich - C. Holm (Hg.), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Petersberg 2001, pp. 119-133.
- Goethe 1994 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, introduzione e commento di L. Rega, Milano 1994.
- Goethe 1998 J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. von K. Eibl - V.C. Dörr et al., Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hg. von F. Apel, Frankfurt a.M. 1998.
- Herrmann 2015 B. Herrmann, *Der Sandmann (1816)*, in E.T.A. Hoffmann-Handbuch. *Leben - Werk - Wirkung*, hg. von C. Lubkoll - H. Neumeyer, Tübingen 2015, pp. 48-53.
- Hoffmann 2013 E.T.A. Hoffmann, *Notturmi*, traduzione a cura di M. Galli, Roma 2013.
- Ittershagen 1999 U. Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999.
- Knight 2015 C. Knight, *Sir William Hamilton in Neapel. Sir William Hamilton a Napoli*, in D. Richter - U. Quilitzsch (Hg.), *Lady Hamilton. Eros und Attitüde / Eros e attitude. Schönheitskult und Antikerezeption in der Goethezeit / Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe*, Petersberg 2015, pp. 60-80.
- Kremer 1993 D. Kremer, *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart - Weimar 1993.
- Lessing 1981 G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von K.L. Berghahn, Stuttgart 1981.
- Lieb 2009 C. Lieb, *Der Sandmann*, in D. Kremer (Hg.), *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin - New York 2009, pp. 169-185.
- Liebrand 2015 C. Liebrand, *Automaten. Künstliche Menschen*, in C. Lubkoll - H. Neumeyer (Hg.), *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Tübingen 2015, pp. 242-246.
- Naumer 2001 S. Naumer, *Lady Hamilton und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, in A. Friedrich - F. Heinrich - C. Holm (Hg.), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das*

- Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, Petersberg 2001, pp. 135-143.
- Neumann 1997 G. Neumann, *Pygmalion. Metamorphosen des Mythos*, in M. Mayer - G. Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i.Br. 1997, pp. 11-58.
- Neumann 1999 G. Neumann, *Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle «Doge und Dogaresse»*, in G. Neumann - G. Oesterle (Hg.), *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, pp. 107-138.
- Richter 2015 D. Richter, *Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung / Lady Hamilton o l'arte di trasformarsi*, in D. Richter - U. Quilitzsch (Hg.), *Lady Hamilton. Eros und Attitüde / Eros e attitude. Schönheitskult und Antikerezeption in der Goethezeit / Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe*, Petersberg 2015, pp. 22-43.
- Ruprecht 2006 L. Ruprecht, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Aldershot 2006.
- Schadwill 1993 U. Schadwill, *Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E.T.A. Hoffmann*, Münster 1993.
- Wiens 2000 B. Wiens, «*Grammatik der Schauspielkunst*». *Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater*, Tübingen 2000.
- Wilson 1987 M.S. Wilson, *Ut Pictura Tragoedia: An Extrinsic Approach to British Neoclassic and Romantic Theatre*, «*Theatre Research International*» 12 (1987), pp. 201-220.