

Back to the self. The interiorized *intérieur* of Edmond De Goncourt and Mario Praz

Imma Forino

Abstract

Between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, the idea of home is connected to certain ideals, aesthetic as much as existential: a refuge from the world, a mirror of the soul, a voluntary prison, a custody of collections. The personality of the individual, particularly the intellectual, becomes the center of a different way of living. A new taste in furnishing is also emerging, which absorbs the values of Aestheticism and transforms them into a complex 'ensemble' of furniture, objects, *bibelots*, works of art, draperies, carpets and various fabrics, and books, i.e. into an articulate and autobiographical 'mise-en-scène'. For some authors, the furnishing of one's home also becomes a literary theme, as for Edmond De Goncourt (*La Maison d'un Artiste*, 1881) and Mario Praz (*La casa della vita*, 1958), in which personal life is continually, and voluntarily, intertwined with furnishings.

Keywords

Domesticity, Interiority, Things and *bibelots*, Writers' houses, Collectionism, Edmond De Goncourt, Mario Praz.

Ritorno all'io. *L'intérieur* interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz

Imma Forino

Introduzione¹

L'arredamento come specchio dell'anima o come riverberazione della personalità dell'essere umano che abita quello spazio segna l'ideale romantico della cultura dell'Ottocento, la letteratura di autori quali Edmond De Goncourt (1822-1896) e Joris-Karl Huysmans (1848-1907) e gli studi dell'anglista e critico Mario Praz (1896-1982), che a quel secolo deve la nascita.

Se Huysmans nel romanzo *À Rebours* (1884)² manifesta l'idea di una filosofia dell'abitare dal vibrante cuore estetizzante, De Goncourt riflette gli impulsi solipsistici della propria epoca nell'autobiografica *Maison d'un Artiste* (1881), un libro su una casa realmente abitata con il fratello Jules (1830-1870) in Francia. Il testimone dello scrittore francese è raccolto da Praz per sua stessa ammissione (Praz 1964b: 20-21). Lo studioso, che nasce nel 1896, l'anno della morte di Edmond, è sin da giovane un cultore di oggetti d'arte e di mobili d'antiquariato che raccoglie nella propria abitazione romana e descrive nel testo *La casa della vita* (Praz 1958). Il tema dell'arredamento pervade, del resto, molti dei suoi saggi critici in continui rimandi fra letteratura, arti figurative e arti applicate. L'arredamento diventa, poi, il protagonista principale del volume *La filosofia dell'arredamento* (Praz 1945, 1964b): una lettura del mutamento del gusto negli interni attraverso i secoli

¹ Nel saggio e nelle note i nomi d'autore seguiti da data fra parentesi tonde rimandano ai testi inclusi in bibliografia. Nel caso di opere di cui esista la nuova edizione e/o la traduzione italiana, la data fra parentesi tonde si riferisce al testo originale, mentre i numeri di pagina rinviano alla pubblicazione successiva o alla versione tradotta.

² Sulla relazione fra il romanzo di Huysmans e l'opera di De Goncourt, cfr. Zimm 2004. Si rimanda, inoltre, all'originale ricerca sull'abitazione di des Esseintes di Zimm 2001, 2003.

mediante la visione estetica offerta da quadri e incisioni, molti dei quali appartenenti alla collezione privata dell'autore (Dalmas 2012: 68-73).

Il saggio prende in considerazione le opere letterarie dall'intenso valore autobiografico di De Goncourt (*La Maison d'un Artiste*) e di Praz (*La casa della vita*) e le rispettive abitazioni, ad Auteuil e a Roma, soprattutto attraverso la descrizione dei due autori, mediata dalle loro personalità che quella narrazione colora. La casa dei fratelli De Goncourt non esiste più, se non nel racconto di Edmond, mentre quella di Praz è diventata un museo dopo la sua morte, subendo molte trasformazioni rispetto all'originale. Entrambe le abitazioni sopravvivono soprattutto nei ricordi, nei pensieri e nelle immagini, trasformati in parole dai due scrittori, più che nelle poche fotografie rimaste.

Prima di affrontare tale argomento, si introduce il *milieu* culturale in cui prendono vita le due opere letterarie e le rispettive dimore. È un contesto che influenza direttamente De Goncourt, che lo vive personalmente, e indirettamente Praz, che ne è un profondo conoscitore pur avendo vissuto in un'epoca differente. Il saggio evidenzia tale contesto culturale attraverso alcuni elementi: l'idea di casa come luogo di profondo raccoglimento interiore per l'intellettuale e quella di ambiente domestico ricco di tracce del passato, che si connota come un "rifugio" per l'uomo di lettere. Si indaga poi come tale ambiente culturale assuma un rilevante significato estetico grazie ad alcune figure di riferimento: l'una è un "modello del gusto", il conte Robert de Montesquiou-Fezensac (1855-1921), il cui dandismo è ammirato e imitato dai suoi contemporanei; l'altra è un "modello letterario", il duca Jean dei Floressas des Essaintes, protagonista del romanzo *À Rebours* di Huysmans, che influenza anch'egli la poetica e il modo di arredare gli spazi di alcuni intellettuali.

Comune a De Goncourt e a Praz è "l'amore per le cose", un sentimento per l'arredamento che in Europa si forma durante l'Ottocento, cui la corrente letteraria del Romanticismo, prima, e dell'Estetismo immediatamente dopo, danno un impulso fondamentale. Artisti come Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916), Hans Makart (1840-1884) e Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), letterati come Huysmans o intellettuali come de Montesquiou-Fezensac (e il suo alter ego letterario, des Esseintes) si fanno portatori di una ricerca estetizzante della bellezza, condotta alle estreme conseguenze del Simbolismo e del Decadentismo. Si tratta di un'indagine che non è solo figurativa o letteraria, poiché i suoi valori essenziali trasmigrano rapidamente negli stili di vita e nel modo di arredare le abitazioni, soprattutto nell'élite intellettuale: un nuovo gusto viene alla luce grazie agli intrecci fra letteratura, arte figurativa, modi di vivere; una diversa interiorità si appropria dell'interno architettonico.

Attraverso l'arredamento e l'accumulazione di oggetti, le case ottocentesche si trasformano da rifugio domestico della famiglia borghese in "prigioni romantiche", dove l'uomo di cultura – in particolare, il letterato – può coltivare quasi ossessivamente, e altresì rappresentare nella propria scrittura, il proprio io³. Egli vive cioè la propria vita come un'opera d'arte, accanto alle altre opere che colleziona. È questa un'eredità che, quasi un secolo dopo, raccoglie anche Praz: attraverso la ricerca letteraria, collezionando oggetti, arredando la propria abitazione, l'autore raffina ulteriormente il lascito ottocentesco – arricchendolo di un'incisiva, dolorosa autoconsapevolezza, come si legge in tutta *La Casa della vita*. Praz ha inoltre il merito di tramandare quell'eredità visivamente ai posteri grazie al museo della propria esistenza, la sua casa romana.

Walter Benjamin (1955: 154) scrive che abitare significa lasciare tracce: esse acquistano nell'*intérieur* un rilievo particolare. De Goncourt e Praz assumono tale idea secondo una personale visione: abitano attraverso la memoria della bellezza. Con dolente nostalgia intessono la propria vita con gli oggetti del passato e li trasformano, infine, in motivi letterari, in un ricorrente travaso di suggestioni.

La prigione romantica

Dalla chiusura opprimente alla dolcezza di essere inclusi, dall'angoscia di rimanere intrappolati al desiderio di essere avvolti: l'Ottocento reagisce all'incubo della prigione di Jeremy Bentham, il Panopticon (1791) (Foucault 1977), che tutto vede e ausculta, con il confortevole sogno dell'intimità domestica. La prigione è uno scandalo, denuncia instancabilmente Victor Hugo (1829); ma, ancor prima di Michel Foucault (1975), è Anton Čechov (1892) nel racconto *Palata N. 6* a credere che la società si manifesti come reclusione perpetua. Nella civiltà occidentale la cella ha però un'ambivalenza di significato: quella del prigioniero ricorda stranamente il cubicolo del monaco, il carcere rammenta il monastero. Il Romanticismo valorizza la metafora della prigione: nell'infatuazione per la cella, la reclusione assurge a rifugio interiore in cui coltivare il proprio sogno di libertà, protetti da accoglienti pareti domestiche. È, per alcuni, il modo per cercarsi la salvezza (Brombert 1991): «Amare la cella ... è dire fedeltà a un'idea di cultura» (Sozzi 2011: 67).

³ In questo saggio ci riferiamo ad autori maschili, ma va ricordata l'analisi sulle abitazioni di alcune scrittrici (Petrigiani 2002) e sulla casa delle sorelle Brontë (Alexander 2008).

La bellezza tragica della solitudine, l'individualismo, l'inquietudine di fronte alla propria identità, l'angoscia esistenziale, la discesa in se stessi sono i leitmotiv dell'immaginazione romantica, che si sviluppa nella letteratura, nelle arti figurative, nell'arredamento. È nella vocazione allo scrivere che la reclusione assume un valore particolarmente emblematico poiché sviluppa l'interiorità dell'essere: l'irresistibile spinta al *claustrum*, al luogo chiuso, non è semplice nostalgia infantile del *womb*, ma asseconda un ancestrale desiderio di rinchiudersi (Fachinelli 1983). È una claustrofilia propizia cioè alla creazione artistica, che esaspera la regola della *solitudo*, enunciata da Francesco Petrarca nel suo *De Vita Solitaria* (1346-66). Il mondo dello scrittore è dunque un santuario privato, in cui intercorrono e si rincorrono innumerevoli risonanze. I suoi stati d'animo si riflettono in altrettanti "paesaggi artificiali", configurati dai differenti modi d'abitare e di arredare gli interni.

Le ovattate stanze

Al *siècle de lumières*, l'Ottocento fa seguito nel privato con il luore delle sue ovattate stanze, colme di opere d'arte e mnemoniche tracce: lo spazio, scrive Benjamin, si traveste e indossa «i costumi degli stati d'animo» (Benjamin 1982: 229). È l'interno domestico a identificare l'immagine ambigua del rifugio, opprimente quanto protettivo: drappaggi, tessuti e tendaggi metaforizzano le pallide illusioni di conforto in cui si annida il borghese del XIX secolo. Già poco dopo il 1830 è visibile nelle abitazioni il compiacimento per il *bric-à-brac*, il *junk*, la cianfrusaglia. Se il ceto nobile si accaparra facilmente opere di pregio, quello borghese opera meno dispendiosamente. I primi esempi li dettano gli atelier degli artisti⁴, come quello di Hans Makart a Vienna⁵, su cui in seguito si conformano i salotti di "buon gusto". Nel modo di allestire le sue diverse sezioni, anche la Great Exhibition (1851) di Londra sottolinea la tendenza estetica all'accumulazione e alla ridondanza a scapito delle innovative macchine protoindustriali, quasi relegate in un angolo. L'epoca del *bric-à-brac* si afferma definitivamente alla fine dell'Ottocento: gli interni domestici hanno pareti rivestite di venta-

⁴ Si vedano, per esempio, l'olio su tavola di Louis-Vincent Fouquet, *Cabinet de Du Sommerard*, 1836, Musée des Arts décoratifs, Paris, poi Musée di Cluny, o l'acquerello di Rudolf von Alt, *Hans Makarts Atelier in der Gusshausstrasse*, 1885, Wien Museum.

⁵ Sull'arredamento dell'atelier di Makart a Vienna e l'influsso sui contemporanei, si veda Schnöller 1985: 188-192.

gli autografi, su cui si prolungano foglie di palma in grandi vasi, i tavoli espongono piccoli cavalletti dorati per fotografie destinate a ingiallire, i sofà sono rivestiti di tappeti orientali: «Tutto ciò era colore. Ma significava anche polvere. La descrizione del vestibolo della *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt documenta lo stesso gusto» (Praz 1973: 354).

In ogni classe sociale diventa, poi, un segno di distinzione porre gli oggetti di sbieco: collocare i tappeti trasversalmente nella stanza, scrive Adolf Behne (1927), significa cercare di occuparla il più possibile, ma anche costruire un ideale recinto, da cui osservare il mondo (Benjamin 1982: 228). *L'intérieur* dell'Ottocento non è più il luogo sacro ai Lari, ma alla falsa coscienza del borghese: è il deposito di un saccheggiatore, non in comunione con i suoi beni, ma da loro sopraffatto a mano a mano che stipa la propria abitazione. La «farragine» degli ornamenti (Praz 1973: 358) – quadri, soprammobili, *bibelots*, tappezzerie –, continuamente aggiunti, caratterizza l'arredamento. Vivere in questi ambienti significa, scrive ancora Benjamin, «restare intessuti ed ermeticamente inviluppati in una ragnatela, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare» (1982: 229).

L'accumulazione di oggetti ed elementi decorativi, più che il vero collezionismo di preziose opere d'arte, diventa dunque il motivo conduttore di molti interni ottocenteschi: se alla lunga questo *bric-à-brac* può essere visto come aspetto deterrente del buon gusto borghese, gli intellettuali d'altra parte non sfuggono all'arredamento come conforto e soccorso alla propria identità, con modalità non così differenti da quelle sinora descritte.

Vivere la vita come Arte

La corrente culturale dell'Estetismo attraversa fulmineamente i primi decenni del secolo. Il sensualismo al limite del morboso, il gusto del prezioso, dello stravagante e dell'esotico caratterizzano le sue espressioni. Ancor più del Simbolismo e del Decadentismo, di cui l'Estetismo è una componente fondamentale, è quest'ultimo a identificare l'ideale convergenza fra scrittura e modo di abitare, fra pensiero e arredo⁶. Il tema degli

⁶ In Gran Bretagna la corrente culturale dell'Estetismo è stata associata a scrittori e artisti come Oscar Wilde (1854-1900), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) e l'attrice Ellen Terry (1847-1928). In Italia Gabriele D'Annunzio (1863-1938) è il maggiore rappresentante: la corrispondenza fra la sua ultima abitazione, il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera, dal 1923 al 1938), e la sua poetica è indagata da Praz 1964a.

interni architettonici e del loro arredamento è caratteristico della sua letteratura, soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento francese (Nissim 1980: 13). La traduzione nel 1852 di Charles Baudelaire del testo di Edgar Allan Poe *The Philosophy of Furniture* (1840) ne influenza significativamente gli interpreti: l'arredamento si configura in campo letterario, e poi più propriamente artistico, come l'oggetto d'arte privilegiato dalla sensibilità moderna. La concezione estetizzante dell'"arte per l'arte" e l'idea della "vita da vivere come arte" permeano la coscienza creatrice, esasperata nelle sue corde più profonde. Nell'Estetismo la ricerca della bellezza si fonda, d'altra parte, sul culto della memoria: non semplice dedizione alla forma per se stessa, ma un voltare consapevolmente le spalle al presente per annidarsi nel passato. Ci si rivolge cioè verso una bellezza che da lontano appare come adamantina perfezione, grazie al sentimento della nostalgia che rievoca, sfiora, rielabora a suo piacere.

Se nell'arte figurativa è la pittura «insieme asessuata e lasciva» (Praz 1930: 249) di Gustave Moreau a emblemizzare la ricerca decadente della bellezza, nella realtà chi vive tutte le sfumature dell'Estetismo è il Conte Robert de Montesquiou-Fezensac. Figura eccentrica di poeta dai versi distillati, incarna il dandismo all'ennesima potenza, diventando il riferimento del gusto assoluto per i suoi contemporanei, più per lo stile di vita che per la sua poesia. Montesquiou è fra i primi a riconoscere una piena corrispondenza fra l'interno e la personalità di chi lo abita, quando scrive che l'appartamento «è uno stato d'animo» (Praz 1964b: 21). Egli è un modello inarrivabile quanto ammirato nei salotti letterari, così interessante da essere trasfigurato da Huysmans nel protagonista del romanzo *À Rebours*, il testo più noto della letteratura decadente, e nel personaggio di Monsieur de Charlus nella *Recherche* di Marcel Proust.

Edmond De Goncourt frequenta Montesquiou saltuariamente a Parigi e lo descrive nel *Journal* con malcelata ammirazione, soprattutto per la nascita aristocratica che traspare in ogni suo gesto:

Il bel tipo... è stato condotto oggi a casa mia da Heredia. Il giovane [...] per vedermi ha messo un paio di calzoncini fatti con la stoffa scozzese, dopo essersi preparato un'*anima ad hoc* per la sua visita: un pazzo, uno squilibrato letterario, pieno, tuttavia, della suprema distinzione delle razze aristocratiche che stanno estinguendosi» (14 giugno 1882). (De Goncourt - De Goncourt 1896: 303)

Edmond descrive con apparente disgusto anche l'appartamento: «pieno zeppo di un miscuglio di oggetti disparati, di vecchi ritratti di famiglia,

di orribili mobili Impero, di *kakemono* giapponesi, di acqueforti di Whistler» (7 luglio 1881, *ibid.*: 390)⁷. Nel *Journal* (14 giugno 1882), lo scrittore riporta, fra l'altro, un episodio singolare dell'ardita originalità del conte (*ibid.*: 302)⁸: Montesquiou fa dorare e ingioiellare una tartaruga viva, per godere al buio del misterioso riverbero in lento movimento. Egli trasforma cioè un essere vivo in un oggetto, da ammirare delicatamente. L'animale, incrostato di topazi, vivrà per poco ma la sua luminescenza artificiosa provocherà nel poeta un anelito di gioia, breve quanto sfavillante. La mistificazione palesa l'anima dell'Estetismo: il disdegno verso la natura, cui è preferito l'inorganico e l'artificiale, e la ricerca della bellezza in ogni cosa.

Montesquiou non è solo un ammirato modello del gusto, un dandy che indirettamente influenza lo stile di vita dei suoi coevi: egli è trasformato nelle pagine di Joris-Karl Huysmans in un modello letterario, il nevrotico des Esseintes, che a sua volta influenza l'opera poetica, ma soprattutto l'estetica degli intellettuali di quel periodo. Il romanzo *À Rebours* (1884) condiziona in particolare la riflessione sugli interni di quegli autori: Huysmans è il poeta delle stanze arredate, degli interni artificiali, della prigionia volontaria. Il suo interiorizzare l'interiorità ha un debito con i racconti di Poe per l'immagine della prigionia privilegiata dentro il carcere del solipsismo. Qui la *flânerie* urbana di Baudelaire è costretta a svolgersi in vestiboli e stanze⁹.

Un'ulteriore relazione è con il simbolismo di Gustave Moreau, di cui Huysmans è lo scopritore: al Salon del 1876 lo scrittore "fa acquistare" al protagonista del libro *À Rebours* sia l'olio della *Salomé*¹⁰ che l'acquerello de *L'Apparition*¹¹, che verranno affissi sulle pareti dello studio del giovane duca. Ma il romanzo esprime soprattutto la natura del Simbolismo francese: la prevalenza della "vita interiore" su quella intesa, invece, come "vita esteriore". In altre parole, si tratta di una «risposta alle apparizioni della coscienza sotterranea, interpretazione degli incontri dell'istinto con la rivelazione, affidamento al mondo dei sogni e riconoscimento di questi quale

⁷ Sulle reciproche influenze fra i fratelli de Goncourt e de Montesquiou-Fezensac per la loro *philosophie d'ameublement* si veda Bertrand 1996, vol. 1: 81.

⁸ In *À Rebours* Huysmans attribuisce l'episodio al protagonista del romanzo, des Esseintes. Cfr. su questo passaggio dal reale al letterario Praz 1930: 341.

⁹ Sebbene sia un riferimento importante per l'interrelazione fra letteratura e arredamento, il *Voyage autour de ma chambre* (1834) di Xavier De Maistre non rappresenta propriamente il rifugiarsi nell'*intérieur*, poiché quella poetica appartiene ancora al Settecento e non al pieno Romanticismo. Si veda Liborio 1987: 9, n. 10.

¹⁰ 1874-76, olio su tela, Hammer Museum, Los Angeles.

¹¹ 1875, acquerello, Musée d'Orsay, Parigi.

fonte suprema di verità» (Cremona 1964: 57).

Il tema dell'arredamento è teorizzato in stretta connessione con la psicologia del protagonista, il giovane duca Jean dei Floressas des Esseintes (Orlando 1993: 245). Il desiderio di un rifugio in cui ritrarsi dal mondo è realizzato dal duca nella sua nuova casa a Fontenay-aux-Roses. La dimora è arredata scrupolosamente: ogni stanza deve riflettere con i colori, le stoffe, gli arredi, i quadri e i soprammobili gli stati d'animo del suo abitante. Huysmans descrive con precisione ogni dettaglio, materializzando vivide immagini, talvolta orrifiche, come la stanza del mistero dedicata al pittore Odilon Redon, talaltra curiose, come la sala da pranzo che invita al viaggio o la camera da letto monastica (Huysmans 1884: 81-88). L'elogio al mondo artificiale regna ovunque: niente è come sembra, tutto è costruito ad arte per una nuova realtà sentimentale. Persino i fiori sono di pietre e gemme, mentre nella serra le piante imitano quelle artificiali (*ibid.*: 116-127). Le stanze del duca coincidono con lo spazio di un'esistenza attutita, ma rappresentano anche il luogo simbolico della vita interiore. La dimora è un ambiente onirico, dove i desideri si esaudiscono ed esauriscono, all'interno di una cornice artefatta, mediante il transfert (Brombert 1975). Des Esseintes si condanna a vivere di se stesso ma, proprio a causa di ciò, la sua salute vacilla. La religione e la letteratura lo soccorrono per poco. Per salvarsi, dovrà infine lasciare la casa.

L'amore per le cose

L'amatore d'arte abita gli interni dell'Ottocento: qui sono le cose a prendere lentamente possesso dello spazio. L'interno appartiene agli oggetti, prima che all'uomo che li ha scelti e amati. Il collezionista, scrive Benjamin, è il vero inquilino dell'*intérieur* (Benjamin 1955: 154): il moltiplicarsi delle cose nello spazio della casa è animato dalla volontà di comunicare, attraverso la fisionomia del mobilio, l'identità e l'unicità dell'abitante.

La casa dei fratelli De Goncourt e *La Maison d'un Artiste*

Jules ed Edmond De Goncourt, sapidi cronachisti del *Journal*, celebrano il proprio gusto per l'arte del collezionare al 53 (ora 67), Boulevard Montmorency, ad Auteuil¹². È un rifugio pretenzioso, ma molto personale:

¹² Sul collezionismo dei De Goncourt, si veda Pety 2005. Sulla relazione fra il collezionismo e il libro *La Maison d'un Artiste*, si legga Periton 2004.

«la vita attuale – scrive Edmond in proposito – è segnata dall'aggressività; qualsiasi carriera richiede una concentrazione, uno sforzo, un lavoro tali da costringere l'uomo a trovare riparo nella propria casa» (De Goncourt 1881, vol. 1: 2). Acquistata nel 1868 in un'area suburbana e sistemata in un lungo lasso di tempo, la casa permette ai due fratelli di sfuggire alla precedente e rumorosa dimora parigina (43, rue St.-Georges).

All'inizio, i fratelli sono cultori del Settecento francese, in particolare di rarefatti disegni dall'accessibile prezzo, cui consacrano una serie di monografie dedicate ai singoli pittori (De Goncourt - De Goncourt 1857-1858). In seguito, l'istinto di Jules li spinge ad apprezzare l'arte orientale: incisioni, stampe, kimoni, lacche, armi, ceramiche, non particolarmente preziosi quanto nuovi nel gusto. È un delicato Rococò d'Oriente, vicino nel gusto all'amato Settecento francese. Le giapponeserie sono acquistate dai De Goncourt presso la boutique «La Porte Chinoise» di Madame Desoye, poi dal mercante Siegfried Bing, molto tempo prima che diventino una banale moda borghese¹³. L'arte orientale affascina così tanto Edmond che dedicherà due importanti monografie all'opera di Outamaro (De Goncourt 1891) e di Hokusai (De Goncourt 1896).

La casa è ulteriormente riattata dopo la scomparsa di Jules, che muore di sifilide nel 1870, e alla fine della terribile guerra con la Prussia. A partire dall'estate del 1871, l'interno è allestito da Edmond come un insieme di “scatole” espositive (Pety 2003: 143; Warner 2008: 36-34, 2005: 3-16). Le stanze sono scrigni di velluto, di arazzi, di sete o cotone, che rivestono pareti, pavimenti e soffitti. Stoffe e colori vivaci sono gli strumenti che lo scrittore utilizza per comporre “ambientazioni” per la propria collezione. Dentro le scatole ovattate egli impagina le opere con il “pannello”, cioè parti di parete organizzate con cornici, scaffali, giustapposizione di oggetti, vicini per assonanza o stridore. Molte ore sono teneramente impiegate per queste sistemazioni, preferendo loro solo l'aggiornamento del *Journal*. La casa è il diario intimo dell'uomo, quanto il *Journal* è la cronaca del suo tempo trascorso in società.

Edmond giustifica l'affetto per le cose più dell'amore muliebre: «la nostra *cianfrusagliomania* è solo un'occupazione tappabuchi che sostituisce la donna, non più padrona dell'immaginazione virile» (De Goncourt 1881: 84).

¹³ Sulla passione per l'arte giapponese dei fratelli de Goncourt, si vedano Houssais 2005; Warner 2009; Katsaros 2016. Per un confronto sull'influenza del Giapponismo nelle arti applicate e nel gusto in Gran Bretagna, si rimanda a Selvafolta 2006.

La mania per gli *knick-knacks* è un piacere quasi onanistico, o una sublimazione erotica (O'Mahony 2007: 195), che può avere inusitati risvolti sociali:

Ebbene sì, questa passione divenuta generale, questo piacere solitario al quale si abbandona quasi tutta la nazione, deve il suo sviluppo al vuoto, al tedio del cuore e anche, bisogna riconoscerlo, alla tristezza dei giorni attuali, all'incertezza del domani, alla difficile venuta alla luce di una nuova società, a problemi e preoccupazioni che spingono, come alla vigilia di un diluvio, i desideri e le voglie di concedersi il godimento immediato di tutto quanto affascina, seduce, tenta: è l'oblio del momento nell'appagamento artistico. (De Goncourt 1881: 84)

Lo scrittore inventaria l'abitazione con minuzia nel libro *La Maison d'un Artiste*, pubblicato in due volumi nel 1881, ma anticipandone alcuni stralci sulla stampa periodica. Rispetto al realismo del *Journal*, in cui i due fratelli annotano i riti della società francese del XIX secolo mettendola impietosamente a nudo, il testo di Edmond è un vero testamento estetico. Ma il libro è anche un catalogo ragionato di *bibelots*, tessuti, disegni e arredi, con in più la pretesa di essere un manuale di decorazione d'interni: potendo scegliere, scrive Edmond, a quella del letterato egli avrebbe preferito la professione di

inventore d'interni per persone facoltose. Mi sarebbe piaciuto che un banchiere, lasciandomi libertà totale, mi desse pieni poteri in un palazzo dove ci fossero solo i muri, per crearne la decorazione e l'arredo, con tutto quello che avessi trovato, assortito, ordinate, recuperate dai rigattieri, dagli artigiani moderni, o nel mio cervello. Ma dato che questa professione non è ancora la mia, lavoro per me stesso, in condizioni modeste. (De Goncourt 1881: 25)

In realtà, egli è un decoratore dilettante quanto entusiasta, che applica il suo interesse alla propria abitazione: «Ho fatto in modo che il mio salottino facesse risaltare nel modo migliore i disegni, disegni montati in azzurro con quelle intelligenti montature [delle cornici], l'onere della cui invenzione va a Mariette» (*ibid.*).

L'arredamento e il racconto della casa palesano la drammatica solitudine vissuta da Edmond dopo la morte del fratello, al quale dedica nel libro pagine commosse descrivendone la stanza da letto: egli guarda il proprio mondo d'oggetti – tutto il suo mondo – ormai da solo. Una solitudine periodicamente interrotta dalle riunioni del circolo letterario che convoca al secondo piano del villino, il *Grenier des Goncourt*, un seleziona-

to gruppo di letterati e artisti che anticipa la futura Académie Goncourt.

La casa di Auteuil è ammobiliata per rappresentare un'idea artistica di sé – l'uomo colto e di gusto –, ma è predestinata, sin dall'inizio, alla dispersione. Essa deve confluire in un nuovo ideale, il ricordo e l'incitamento alle menti più brillanti (il premio letterario Goncourt è fra i più prestigiosi ancora oggi). L'elenco solerte dei beni che offre il volume della *Maison* è indirizzato a coloro che, alla sua morte, li metteranno all'asta perché nasca l'Académie e non siano preda dell'immobilismo di un museo. Gli oggetti sono per De Goncourt legati l'uno all'altro dal gusto di chi li ha scelti e, quando mancherà il collezionista, il loro destino è dunque passare nelle mani di altri "amatori"¹⁴.

La casa di Mario Praz e *La casa della vita*

Nel 1956, anno d'inizio della stesura del libro autobiografico *La casa della vita*¹⁵, la biblioteca di Mario Praz si arricchisce di un testo a lui già noto, *La Maison d'un Artiste* di Edmond De Goncourt (Rosazza Ferraris 2007: 204). Il libro è forse il modello più diretto a cui l'autore si riferisce per la descrizione della propria abitazione, stanza dopo stanza. La sequenza narrativa scelta da Praz è, infatti, molto simile a quella di De Goncourt, ma il racconto della sua casa parte da lontano. Un abbozzo del testo è già del 1937, in un articolo che egli pubblica sulla rivista *Decoration* (Praz 1937)¹⁶, dedicato alla descrizione di via Giulia a Roma e del palazzo Ricci, dove abita dal 1934¹⁷. Il saggio è ampliato più volte, fino alla pubblicazione nel 1958 per Mondadori; infine, nel 1979 appare l'edizione accresciuta per Adelphi, cui corrisponde il trasferimento, avvenuto dieci anni prima, dell'anglista a Palazzo Primoli, sopra il Museo Napoleonico a Roma, con

¹⁴ Per ironia della sorte, quasi tutta la collezione de Goncourt è approdata in diversi musei; pochi privati hanno potuto beneficiare dei ricordi dei "Julemond" (l'acronimo di Jules ed Edmond, coniato dai loro amici per identificarne l'indissolubile unità).

¹⁵ Praz accenna alla *La Maison d'un Artiste* nell'edizione del 1945 di *La filosofia dell'arredamento* (Praz 1945: 29), poi ampliata nel 1964 per Longanesi & C. (Praz 1964b: 20).

¹⁶ È l'inizio della descrizione della raccolta di arredi in stile Impero e di oggetti che animano casa Praz, i più modesti dei quali verranno nel tempo sostituiti; mancano ancora i numerosi dipinti che costituiranno la Collezione Praz.

¹⁷ Praz (1940: 204) identifica l'abitazione romana degli Osmond (protagonisti del romanzo di Henry James, *The Portrait of a Lady*, 1881) proprio in Palazzo Ricci.

un nuovo arredamento che in parte replica quello dell'appartamento precedente (Colaiacono 2008: 132).

Nella sua casa Praz raccoglie oggetti e arredi europei, datati fra il 1770 e il 1870, con un'inclinazione speciale per lo Stile Impero. A mano a mano che gli acquisti si susseguono, o vengono sostituiti da altri oggetti, Praz inventaria tutto scrupolosamente, definendo anche la collocazione di ogni singolo pezzo¹⁸. Il criterio che guida l'allestimento delle opere è la loro capacità di rievocare un'immagine o un riferimento colto o sentimentale relativi al periodo storico del centenario che egli intende idealmente ricomporre. Non tutti gli oggetti sono rari o preziosi: Praz si innamora di ceroplastiche, di ricami a piccolo punto, di un bottone da divisa napoleonica, in altre parole della "bizzarria". Egli crede, inoltre, che lo spirito di un'epoca possa essere compreso negli artigiani più che negli artisti, nelle manifestazioni minori dell'arte applicata più che in quella aulica. Nella scelta degli arredi, l'autore rifiuta sia il mobile utilitaristico sia quello aristocratico, cercando invece ciò che più rispecchia la sua sensibilità: riferendo delle proprie scelte stilistiche, egli le riassume in un Neoclassicismo domestico e alla mano.

Accanto agli oggetti compaiono numerosi *Conversation piecès*¹⁹, dipinti raffiguranti gruppi familiari colti nella loro quotidianità, che lo spingono all'«affascinante passatempo» di ampliare la propria collezione (Praz 1945: 69), rintracciando gli esemplari originali dei mobili raffigurati nei quadri e di delineare la loro vicenda. Dipinti, acquerelli e disegni cristallizzano la vita intima negli interni di un'Europa altoborghese o della buona nobiltà. Sono scene quotidiane di uomini e donne circondati da suppellettili e arredi, con cui sembrano dialogare. Nelle parole di Praz si trasformano magicamente in *tableaux vivant*, quadri viventi di un teatrino che l'autore allestisce, di volta in volta, per rappresentare la sua idea di arredamento come «ideale di armonia e bellezza» (Praz 1964b: 20). Queste rappresentazioni di interni gli permettono inoltre di penetrare liberamente nell'intimità delle case altrui: «è come se aprissi una porta segreta nella camera dove vivo, e m'inoltrassi per l'ala d'un palazzo abbandonato» (*ibid.*: 44) – un'inusitata forma di voyeurismo, che forse mitiga un poco la solitudine.

¹⁸ Sulla Collezione Praz, si rimanda a Rosazza Ferraris 2008.

¹⁹ Le "scene di conversazione" sono un genere pittorico, iniziatosi a diffondere in Inghilterra durante il Settecento, e più tardi ancora in auge, che raffigura gruppi di persone in un ambiente naturale o domestico. Praz riprende l'espressione da Sacheverell Sitwell (1936, che contiene 130 tavv. f.t. di tal genere), e la adotta anche come titolo di un suo famoso testo (Praz 1970).

Di ogni oggetto Praz interpreta la storia grazie a un'erudizione sterminata e a uno stile narrativo affascinante – definito «prazzesco» dal critico Edmund Wilson²⁰ –, capace di coniugare audacemente dati storici, citazioni letterarie, confronti con altre arti e testi poco noti, in rimandi che si moltiplicano all'infinito, come attraverso un gioco di specchi posti in parallelo. In una prosa tesa fra narrativa e saggistica, l'autore imprigiona nelle cose affetti e ricordi. Praz fa propria la lezione decadente quando afferma, a mo' di novello des Esseintes, che la casa è «una proiezione dell'io; e l'arredamento non è che una forma indiretta del culto dell'io» (*ibid.*: 20) – una lezione visivamente appresa nel visitare in gioventù la casa di John Soane a Londra, nella frequentazione della scrittrice inglese Vernon Lee (alias di Violet Page), allieva di John Ruskin e William Morris, nella lettura del romanzo di Henry James, *The Spoils of Poynton* (1896-97).

Nel volume *La casa della vita* l'anglista ricama fluente gli eventi del passato. Ne rinnova le tinte con malinconico sguardo. Le cose hanno un'anima, scrive, ma ogni oggetto costituisce l'occasione per rimestare nei propri ricordi. La *mnemotechné*, il gioco della memoria, gli fornisce la struttura per dar forma ai suoi fantasmi, tant'è che i sette capitoli del libro non corrispondono al numero più ampio delle stanze della casa (Cattaneo 2003: 93): l'orditura poetica sopravanza, cioè, la struttura architettonica. La casa di Praz è il tempio della sua anima. L'appartamento è diventato, per suo volere, un museo e la casa della vita è ricondotta così all'originale significato egizio: «casa della vita eterna» (Paratore 1979: 39). Ciò spiega non solo l'amore dell'autore per gli oggetti d'arte, ma anche la tendenza a una spettacolare “fissità” della loro composizione nell'abitazione. Parlando dello specchio, posto nel *boudoir*, che riflette gli oggetti postigli innanzi, Praz conclude il suo testo:

Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa. [...] Mi vedo divenuto oggetto e rappresentazione io stesso, pezzo da museo tra pezzi di museo, già distaccato e lontano [...] mi sono guardato in uno specchio «ardente» convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere. (Praz 1958: 404)

²⁰ «Prazzesco» è il titolo della sezione del Meridiano che Andrea Cane cura sull'opera di Praz utilizzato per individuare i saggi che l'anglista dedica all'arredamento, alla decorazione d'interni, alla sua abitazione, cioè «il mondo rappresentato nelle sue opere» (Cane 2002: LXXV).

Souvenirs d'égotisme come Cadavre exquis

...What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?
William Shakespeare, *The Tempest*, I, ii. 59-60

Nel gioco di società *cadavre exquis*, frasi scritte su un foglio via via ripiegato e passato da un giocatore all'altro compongono storie fuori dall'ordinario. Un divertimento caro ai surrealisti, ospiti una sera del 1925 di Jacques Prévert che, al primo giro, diedero vita al motto: «*Lecadavere-exquis-boira-le-vin-nouveau*». Sostituendo alle parole le immagini, i "cadaveri eccellenti" diventano opere d'arte firmate a più mani²¹: gli stessi commentari sostituiscono ai frammenti poetici delle immagini composite. Una nuova opera, complessa e talora un po' assurda, vede la luce. Il medesimo gioco sembra guidare la composizione dei *souvenirs d'égotisme*²² nello spazio abitato dei De Goncourt e di Praz, mentre l'afflato catalogatorio attraversa le rispettive opere letterarie – ossessivo nella *Maison d'un Artiste*, emozionale nella *Casa della vita*²³.

Intellettuali borghesi, appassionati d'arte più che veri collezionisti (poiché hanno limitate risorse economiche), De Goncourt e Praz sono accumulatori di oggetti secondo declinazioni stilistiche diverse: Settecento francese e giapponeserie per i "Juledmond", Stile Impero per Praz. Le loro stanze sono composte come pagine: capolavori d'arte, mobili d'antiquariato, *bibelots*, stampe si saldano insieme in un nuovo assetto: il *cadavre exquis* è ora una natura morta, talvolta straniante, altre affascinante.

L'ensemblier delle due abitazioni sembra analogo negli intenti iniziali di entrambi gli autori. Inoltre, Praz ambisce chiaramente a porsi nella traccia indicata dal predecessore De Goncourt: costruire cioè un "mondo a sua misura", mediante l'accordo fra la propria sensibilità e la creazione

²¹ Praz (1964a: 361) usa la metafora del *cadavre exquis* per descrivere il Vittoriale di Gabriele D'Annunzio.

²² L'espressione è di Stendhal (1832), che «raccolle» i suoi *souvenirs d'égotisme* vivendo le giornate del 1832.

²³ Per Dalmas (2012: 139), «Praz è molto più libero nella costruzione dell'opera, meno legato alle forme della guida alla visita e del catalogo rispetto ad Edmond».

dell'*ameublement* e passando attraverso il "gusto per il passato". Se questo è il tratto comune fra i due intellettuali e le loro abitazioni – realizzate a distanza di quasi un secolo l'una dall'altra –, vanno altresì colte alcune differenze fra le due dimore, in quanto riflesso delle diverse personalità. Edmond combina gli oggetti della propria collezione attraverso le "cornici" della logica, cercando cioè accostamenti tematici, spesso del tutto arbitrari, atti a dimostrare una "sua" idea di Arte. Praz invece cuce, scuce e ricuce il filo della Storia, acquistando, vendendo, e ancora comprando "frammenti" per tessere, in realtà, un'unica immagine: il sogno personale e quasi fantastico dello Stile Impero. Nell'arredare le rispettive abitazioni emerge, quindi, una differente espansione dell'interiorità: Edmond De Goncourt non può fare a meno di guardarsi analiticamente e di costruire la propria vicenda di intellettuale circondandosi di oggetti, come se dovesse costantemente mostrarsi nel suo migliore *habitus* a un pubblico privilegiato. Con una selezione più accurata, Mario Praz cerca invece l'oblio di sé nel passato, quasi immergendosi contemplativamente negli arredi, nei quadri e nelle cose di un'epoca in cui non ha vissuto. Fra le sue cose, «non fa che incontrare se stesso. Il suo io lo guarda, con occhi di fuoco o di gelo, moltiplicato in mille oggetti» (Citati 1980: 3). Non ha bisogno di un pubblico, anzi fugge persino il proprio sguardo riflesso in uno specchio.

Nelle pagine narrate dei due autori, all'affastellamento dei beni si affianca la loro enumerazione. A entrambi è cara la visione lenticolare dell'interno, ma al fuoco fisso e descrittivo di De Goncourt replica l'ondivaga multivisione narrativa di Praz: per il primo il punto di vista è fuori dalle cose, per l'altro è quello del sé appassionato, smarrito in esse e, al fondo, in se stesso: «ho peccato – scrive Praz con rammarico – venerando immagini scolpite» (Praz 1958: 128).

«*The love of old things, of the scrutable, palpable past*», l'appetito per l'arredo e gli oggetti di ogni genere o per le cose, pari a «*stilled voices as precious as they are faint, as seizable, truly, as they are fine*» (James 1900-15: 41-42)²⁴ – descritti da Henry James²⁵ nell'incompiuto *The Sense of Past* – sono le passioni che danno vita all'incantesimo di coloro che hanno scelto di vivere la propria vita attraverso l'arte di un tempo. Al collezionismo, che si impernia sul senso del possesso e sulla selezione secondo precisi parametri, De Goncourt e Praz replicano con l'Estetismo, che si risolve nella struggente

²⁴ Per i passi citati da James, cfr. Orlando 1993: 550-551.

²⁵ Henry James conosce personalmente Edmond De Goncourt a Parigi nel 1876.

contemplazione. Gli oggetti raccolti non hanno senso solo per se stessi, ma sono dettagli di un tempo finito, di cui parlano ancora a chi sa apprezzarlo. Attraverso il «magico schermo della memoria» evocato da Praz (1964b: 14), le cose incrociano il proprio destino con il destino di chi le ha ritrovate. Nel rapporto con le cose, l'Estetismo oltrepassa, dunque, il Collezionismo per la sua capacità di far rinascere ciò che è morto (Vitta 2008: 271): l'oggetto è svuotato della sua personalità e trasmutato in traccia di ciò che è perduto. Rinascendo nell'egotismo, esso diventa autobiografico.

Oltre che con la contemplazione, l'amore per l'arredamento dei due autori si alimenta continuamente, attraverso quei «*mysteries of ministration to rare pieces*» descritti da James in *The Spoils of Poynton*. Non basta infatti conservare e rimirare: l'impulso più irresistibile è migliorare e accrescere la propria raccolta e, allo stesso tempo, la propria interiorità. Il vero appassionato d'arredamento, scrive Praz, è «come un erborista: sceglie fior da fiore, raccoglie, assortisce, armonizza e non si stanca mai di perfezionare» (Praz 1964b: 31). Il solipsismo è dunque la linea culturale ed estetica che unisce Edmond De Goncourt al più giovane Mario Praz, un uomo nato nell'Ottocento e che di quel secolo non fa a meno, per sopravvivere. «*The dark backward and abysm of time*» (Shakespeare, *The Tempest*)²⁶, a tratti illuminato dal danzante riflesso degli immobili oggetti, è il velo dipinto che cinge delicatamente, come in un bozzolo di fili di seta, l'intellettuale che ha scelto di vivere privatamente.

²⁶ I versi sono indirettamente citati due volte da Henry James in *The Sense of the Past* (James 1900-15: 49, 219). Sull'importanza di questi versi nel romanzo di James, cfr. (Lombardo 1983: 267-268).

Bibliografia

- Alexander, Christine, "Myth and Memory. Reading the Brontë Parsonage", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 93-110.
- Behne, Adolf, *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig, Hesse & Becker, 1927.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen Werk*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, ed. Giorgio Agamben, tr. Renato Solmi - Antonella Moscati - Massimo De Carolis - Giuseppe Russo - Gianni Carchia - Francesco Porzio, Torino, Einaudi, 1986.
- Benjamin, Walter, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. e tr. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
- Brombert, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, trad. it. *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, tr. Aldo Pasquali, Bologna, il Mulino, 1991.
- Bertrand, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Librairie Droz, 1996, 2 voll.
- Cane, Andrea, ed., *Mario Praz. Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Mondadori, 2002.
- Cattaneo, Arturo, *Il trionfo della memoria. La Casa della vita di Mario Praz*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- Čechov, Anton P., "Палата № 6" [Palata N. 6], *Русская мысль*, 11, 1892: 76123, trad. it. *Reparto n. 6*, tr. Agostino Villa, Torino, Einaudi, 1992.
- Citati, Pietro, "Questa casa-museo è piena di vita. Praz ha imprigionato negli oggetti affetti e ricordi", *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1980: 3.
- Colaiacono, Paola, "The Rooms of Memory. The Praz Museum in Rome", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, New York-London, Routledge, 2008: 127-136.
- Cremona, Italo, *Il tempo dell'Art Nouveau. Modern style Sezession Jugendstil Arts and Crafts Floreale Liberty*, Firenze, Vallecchi Editore, 1964.
- Dalmas, Davide, *Il Saggio, il gusto e il cliché: Per un'interpretazione di Mario Praz*, Palermo, due punti edizioni, 2012.
- De Goncourt, Edmond, *La Maison d'un Artiste*, Paris, Charpentier, 1881, trad. it. *La casa di un artista*, tr. Barbara Briganti, Palermo, Sellerio, 2005.
- De Goncourt, Edmond, *L'Art japonais du XVIII^e siècle. Hokousai*, Paris, Georges Charpentier, 1896.
- De Goncourt, Edmond, *L'Art japonais du XVIII^e siècle. Outamaro le peintre des maisons vertes*, Paris, Georges Charpentier, 1891.

- De Goncourt, Edmond, De Goncourt, Jules, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1896*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-96, trad. it. *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*, ed. e trad. it. Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992.
- De Goncourt, Edmond, De Goncourt, Jules, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, Georges Charpentier, 1857-58, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1927-28, 3 voll.
- De Maistre, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1834, trad. it. *Viaggio intorno alla mia stanza*, tr. Rosa Maria Losito, Napoli, Guida, 1987, 1990.
- Fachinelli, Elvio, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- Foucault, Michel, "L'oeil du pouvoir", *Dits et écrits*, eds. Daniel Defert François Ewald, Paris, Gallimard, 1977, t. II: 190-207, trad. it. "L'occhio del potere", *Bentham, Jeremy, Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, eds. Michel Foucault - Michelle Perrot, Venezia, Marsilio, 1983: 7-30
- Houssais, Laurent, "Les Goncourt et le japonisme", *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, eds. Jean-Louis Cabanès - Pierre-Jean Dufief - Robert Kopp - Jean-Yves Mollier, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Universitaires Septentrion, 2005: 137-155.
- Hugo, Victor, *Dernier Jour d'un Condamné*, Paris, Charles Gosselin et Hector Bossange, 1829, trad. it. *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, tr. Franca Zanelli Tarantini, Milano, Mondadori, 1998.
- Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Charpentier & Cie, 1884, trad. it. *A ritroso*, tr. Ugo Dèttore, Milano, Rizzoli, 1982.
- James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Boston-New York, Houghton, Mifflin and Co., 1881, trad. it. *Ritratto di signora*, Carlo Linati, Silvia Linati, Torino, Einaudi, 1989.
- James, Henry, *The Sense of the Past (1900-15)*, London, W. Collins Sons and Co., 1917, trad. it. *Il senso del passato*, tr. Marcella Bonsanti, Milano, Garzanti, 1983.
- James, Henry, *The Spoils of Poynton [The Old Things, 1896]*, London, William Heinemann, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1897, trad. it. *Le spoglie di Poynton*, tr. Angela Minissi Giannitrapani, Firenze, Sansoni, 1989.
- Katsaros, Laure, "The Gouncourt Brothers. Reflected in the Magic Mirror of Japan", *The Massachusetts Review*, 57.3 (2016): 490-511.

- Liborio, Mariantonia, "Un ossimoro delicato", De Maistre, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1834, trad. it. *Viaggio intorno alla mia stanza*, tr. Rosa Maria Losito, Napoli, Guida, 1987, 1990: 5-13.
- Lombardo, Agostino, *Postfazione*, James, Henry, *The Sense of the Past* (1900-15, incompiuto), London, W. Collins Sons and Co., 1917, trad. it. *Il senso del passato*, tr. Marcella Bonsanti, Milano, Garzanti, 1983: 263-274.
- Nissim, Liana, *Storia di un tema simbolista. Gli Interni*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- O'Mahony, Claire, "La Maison d'un artiste. The Goncourts, Bibelots and Fin de Siècle Interiority", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 187-202.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Paratore, Ettore, "Un'opera esemplare. La casa di Praz", *Il Tempo*, 15 dicembre 1979: 3.
- Periton, Diane, "The Interior as Aesthetic Refuge. Edmond de Goncourt's «La Maison d'un Artiste»", *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and in the City*, eds. Mari Hvattum - Christian Hermansen, London-New York, Routledge, London, 2004: 137-155.
- Pety, Dominique, "Les Goncourt collectionneurs et la renaissance des arts décoratifs", *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, eds. JeanLouis Cabanès - Pierre-Jean Dufief - Robert Kopp - Jean-Yves Mollier, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Universitaires Septentrion, 2005: 127-135.
- Pety, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'object d'art à l'art d'écrire*, Genève, Librairie Droz, 2003.
- Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, 1346-66, trad. it. *De vita solitaria*, ed. Marco Noce, tr. Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 1992.
- Petrignani, Sandra, *La scrittrice abita qui*, Vicenza, Neri Pozza, 2002.
- Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Furniture", *Burton's Gentleman's Magazine*, 6.5 (1840): 243-245, trad. it. *La filosofia dell'arredamento*, ed. Ludovica Koch, tr. Elisabetta Mazzarotto, in *La filosofia della composizione ed altri saggi*, Napoli, Guida, 1986: 33-40.
- Praz, Mario, "An Empire Flat in Roman Palace", *Decoration*, 6 (1937): 11-15.
- Praz, Mario, "D'Annunzio arredatore", *La botte e il violino. Repertorio bimestrale di design e di disegno*, 1 (1964a): 9-13, poi in *Il patto con il serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, 1973: 352-361.
- Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, Milano, Rizzoli, 2003.

- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La cultura, 1930, Milano, Rizzoli, 2008.
- Praz, Mario, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958, n. ed. accresc. Milano, Adelphi, 1979, 1995.
- Praz, Mario, *Il patto con il serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, 1973.
- Praz, Mario, *La filosofia dell'arredamento*, Roma, Documento Librario Editore, 1945.
- Praz, Mario, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi & C., 1964b, 1990.
- Praz, Mario, "Un interno", *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, Milano, Rizzoli, 2003: 195-205.
- Praz, Mario, *Scene di conversazione*, Roma, U. Bozzi, 1970.
- Rosazza Ferraris, Patrizia, "A Note on the Origins of «La Casa della Vita» of Mario Praz and Its Relation to Edmond de Goncourt's «La Maison d'un Artiste»", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 203-207.
- Rosazza Ferraris, Patrizia, ed., *Museo Mario Praz. Inventario topografico delle opere esposte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- Schnöller, Martin, "Malerfürsten im 19. Jahrhundert", *Künstlerhäuser, von der Renaissance bis zur Gegenwart*, ed. Eduard Hüttinger, Zürich, 1985: 195-217, trad. it. "I pittori-principi dell'Ottocento. L'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenbach e Villa Stuck a Monaco di Baviera", *Casa d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, ed. Eduard Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992: 187-205.
- Selvafolta, Ornella, "Il Giappone e la Gran Bretagna. Un incontro proficuo tra architettura e arti applicate", *L'architettura dell'ecllettismo. La dimensione mondiale*, eds. Loretta Mozzoni - Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2006: 229-260.
- Shakespeare, William, *The Tempest (1610-22), Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies (First Folio)*, London, Edward Blount and William and Isaac Jaggard, 1623, trad. it. *La Tempesta*, tr. Agostino Lombardo, Milano, Garzanti, 1984.
- Sitwell, Sacheverell, *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and Their Painters. With Notes on the Illustrations by Michael Sevier*, London, B.T. Batsford, 1936.
- Sozzi, Lionello, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

- Stendhal (Henri Beyle), *Souvenirs d'égotisme* (1832), Paris, B. Grasset, 1928, trad. it. *Ricordi d'egotismo*, tr. Giuseppe Gallavresi, Roma, Carlo Manco-su Editore, 1993.
- Vitta, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
- Warner, Pamela J., "Compare and Contrast. Rhetorical Strategies in Edmond de Goncourt's Japonisme", *Nineteenth Century Art Worldwide*, 8.1 (2009): <https://www.19thc-artworldwide.org/spring09?id=61:compare-and-contrast-rhetorical-strategies-in-edmond-de-goncours-japonisme&catid=34:articlec> (ultimo accesso 08/01/2024).
- Warner, Pamela J., "Framing, Symmetry and Contrast in Edmond de Goncourt Aesthetic Interior", *Studies in the Decorative Art*, 152 (2008): 36-64.
- Warner, Pamela J., "«To Paint the Color of Things». The Goncourt Brothers and the Pictoriality of History", *Orientations. Space/Time/Image/Word 5*, Actes du 6eme Colloque de l'Association Internationale de l'Etude des Rapports en Texte et Image, Hamburg, 2002, eds. Claus Clüver - Véronique Plesch - Leo Hoek, Amsterdam, Rodopi, 2005: 3-16.
- Zimm, Malin, *The Dying Dreamer. Architecture of Parallel Realities*, Thesis, School of Architecture, Royal Institute of Technology, Research advisor: Dr. Katja Grillner, Assistant advisor: Prof. Jerker Lundequist, Stockholm, 2003: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:7560/FULLTEXT01.pdf> (ultimo accesso 08/01/2024).
- Zimm, Malin, "The Dying Dreamer. Looking into Huysmans' Virtual Worlds", *Nordisk Arkitekturforskning*, 3 (2001): 41-54.
- Zimm, Malin, "Writers-in-Residence. Goncourt and Huysmans at Home without a Plot", *The Journal of Architecture*, 9.3 (2004): 305-314.

The Author

Imma Forino

Architetta e PhD, è professoressa ordinaria di Architettura degli Interni e Allestimento al Politecnico di Milano. Le sue ricerche si incentrano sugli spazi interni e l'arredamento secondo una prospettiva spaziale e storiografica che considera fondante per il settore disciplinare la «vicenda umana nel quotidiano». In quest'ambito assume prioritaria importanza lo studio delle relazioni di potere e dei *dispositif* architettonici e arredativi con cui esse vengono attuate nel corso della storia. Fra le sue pubblicazioni: *Uffici. Interni*

arredi oggetti (Einaudi, Torino 2011-Premio Biella Letteratura e Industria per la saggistica 2012); *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico* (Einaudi, Torino 2019); (curatela con M. Bassanelli) *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società* (DeriveApprodi, Bologna 2024); (curatela con A. Lefebvre, A. Markovics e A. Viati Navone) *Les intérieurs aujourd'hui. Analyses, projets, usages* (Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2024).

E-mail: imma.forino@polimi.it

The Article

Date sent: --/--/----

Date accepted: n/a (invited paper)

Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Forino, Imma, "Ritorno all'io. L'*intérieur* interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli, Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 137-159, <http://www.between.it/>