

JEAN ROUSSET

FORMA E SIGNIFICATO

Le strutture letterarie
da Cornelle a Claudel

Introduzione e traduzione
di Franco Giacone



Titolo originale

Forme et Signification.

Essais sur les structures littéraires de Cornelle à Claudel

Copyright © 1962 Librairie José Corti, Paris

Copyright © 1976 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino



ISTITUTO LINGUISTICA
L. STRANIERE - VERONA

Indice

p. vii *Introduzione all'edizione italiana* di Franco Giacomone

Forma e Significato

- 3 Introduzione. Per una lettura delle forme
- 27 *Polyucite* o L'anello e la spirale
- 36 *La Princesse de Clèves*
- 38 1. Il contrappunto e l'alternanza
- 44 2. L'impossibile contatto
- 46 3. Le « digressioni »
- 54 4. Presenza e assenza dell'autore
- 62 Marivaux o La struttura del doppio registro
- 62 1. Uno spettatore dei propri « casi »
- 64 2. I romanzi dello spettatore
- 70 3. Il teatro del doppio registro
- 81 Una forma letteraria: il romanzo epistolare
- 82 1. Lo strumento epistolare
- 92 2. Forme epistolari
- 103 3. Tre opere

Tale è la parte d'azione che è concessa ai personaggi testimoni: far parlare. Dopo di che essi recuperano la loro passività spettatrice, per seguire i camminamenti impercettibili dell'amore verso la confessione, verso la chiarezza.

Marivaux non procede diversamente: sorprendendo dei « casi fortunati » e intervenendo solo per mettere faccia a faccia, nelle migliori condizioni, protagonisti che sembrano improvvisare alla cieca la scoperta del loro segreto.

L'elemento strutturale che abbiamo appena messo in evidenza — il doppio registro — appare come una costante. Esso sostiene tanto i romanzi quanto le opere teatrali. Risponde nello stesso tempo alla conoscenza che l'uomo marivaudiano ha di se stesso: un « cuore » senza sguardo, preso nel campo di una coscienza che è solo sguardo. Lo sguardo richiama qui la figura dello specchio, così familiare a Marivaux: lo sguardo che rimanda a se stesso. Nel gioco intimo dell'essere, c'è anche un osservante ed un osservato, ma esso è uno spettatore di sé: « Durante tutte le mie avventure, sono stato il mio proprio spettatore, come lo spettatore degli altri »¹⁴.

Marivaux costruisce le sue commedie ed i suoi romanzi come concepisce il suo moralista immaginario.

¹⁴ Tomo IX, p. 247.

Una forma letteraria: il romanzo epistolare

Per chi pretende di cogliere significati attraverso forme, un soggetto di questo genere può sembrare al tempo stesso futile e privilegiato. Futile, perché abbraccia una forma apparentemente anonima, una fattura che sarebbe di tutti e di nessuno, una tecnica di cui gli autori sarebbero eredi senza doverla creare; ma soggetto anche privilegiato, poiché permette di seguire la vita di una forma, le variazioni di un organo. Su di un percorso costellato di opere importanti, in Francia ed all'estero, si possiedono tutte le opportunità per osservare i mille incontri tra artista e tecnica, e i cambiamenti che ne risultano quando l'invenzione, sollecitata dalla struttura ricevuta, la modifica a sua volta. Le innovazioni apportate ad un modo di presentazione possono aprire nuove vie all'esplorazione dello spirito o rivelare un nuovo universo romanzo.

Un saggio sulla letteratura epistolare verte infatti su un particolare aspetto dell'arte del romanzo all'epoca in cui esso si cerca e si costituisce, alla soglia dell'età moderna: dalla fine del secolo XVII all'inizio del XIX, e particolarmente durante il XVIII, in cui trionfa. Esso rappresenta allora un mezzo di creazione nuovo e fecondo tra le mani di innumerevoli scrittori, tra i quali si stagliano Richard-

maggior parte delle finzioni letterarie del XVIII secolo» è diventato «cosa abbastanza inusitata da quasi quarant'anni»¹.

I. Lo strumento epistolare.

Ciò che vorrei tentare, prima di passare a qualche applicazione particolare, è una morfologia generale. Si tratta di considerare la forma in se stessa, di enunciarne i tratti caratteristici, di definire le modifiche di cui è suscettibile: per ogni trattamento un significato.

¹ BAZZAC, *Préface des Mémoires de deux jeunes mariées* (1842). Si potrebbe scrivere un libro sul romanzo epistolare nella letteratura francese ed europea, la bibliografia su questo soggetto per il momento non è che frammentaria e di origine americana. La preistoria di questo genere è stata oggetto di una buona tesi di G. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*, University of California Press, 1937 (riguarda il periodo che va dall'antichità fino al XVII secolo).

Il lavoro di G. F. SINGER, *The epistolary novel, Its origin, development, decline and residuary influence*, University of Pennsylvania Press, 1933, non è che un inventario abbastanza superficiale, d'altronde incompiuto e talvolta errato. L'interessante e solido studio di F. G. BLACK, *The epistolary novel in the late eighteenth century, A descriptive and bibliographical study*, University of Oregon Press, 1940, non concerne che la letteratura inglese della fine del XVIII secolo dal 1780 al 1800. Infine PIZKORUSSO ha consacrato alla nascita del romanzo epistolare in Francia alla fine del XVII secolo alcune pagine informate e suggestive: *La concezione dell'arte narrativa* cit., pp. 125-34.

Ecco perché in appendice non do il vasto e auspicabile inventario che ci si potrebbe attendere, ma la lista dei romanzi epistolari che ho letto in rapporto a questo saggio, in cui tratterò, di una parte soltanto di essi.

Trascurando la preistoria, che risale alle *Heroides* di Ovidio - di cui il XVIII secolo ci darà numerose traduzioni e adattamenti - e a qualche romanzo isolato del Medioevo (cfr. KANY, *The Beginnings* cit.), si può dire che la storia della forma comincia nel XVII secolo. I grandi romanzi dell'epoca, *Astrée*, *Clélie*, ecc. forniscono di lettere, spesso importanti, ma sempre inserite in un testo narrativo; non sono romanzi epistolari, ma tutti al più una fase preparatoria. L'anno decisivo, che aprirà in Francia la strada alla storia di questo genere, è il 1669 in cui sono pubblicate due opere, molto diverse per fattura, qualità e destino, ma in entrambe nuove e ricche di avvenimenti: le *Lettres à Babet* di Boursault, in cui due corrispondenti della piccola borghesia parigina si scambiano messaggi amorosi, e le *lettres postumes* che così si chiamano, scritte da un

Montesquieu mi servirà da introduttore. Nelle sue *Réflexions* per la riedizione del 1754 delle *Lettres persanes*, l'autore di uno tra i primi romanzi epistolari dai molteplici personaggi, abbozza una spiegazione delle virtù della formula, proprio in un'epoca in cui essa è andata molto sviluppandosi (specie a partire dal 1721, data della pubblicazione del suo libro): «Questo genere di romanzi hanno di solito successo perché il personaggio stesso racconta la sua situazione attuale: in modo tale che le passioni vengono messe a fuoco più che attraverso tutti i racconti possibili ed immaginabili. È questa è una delle ragioni del successo di alcuni lavori affascinanti pubblicati dopo le *Lettres persanes*»². Agli occhi di Montesquieu, il racconto in terza persona presenta alcuni svantaggi, non appena si vogliono far «sentire le passioni» anziché inclinare a riflettere su di esse; il romanzo epistolare avvicina il lettore al sentimento vissuto, così come è vissuto. «Il personaggio racconta egli stesso la sua situazione attuale», in altri termini: vi ci si esprime alla prima persona ed al presente. Doppio aspetto formale la cui infinita potenzialità non è ancor oggi esaurita; il XVIII secolo è il primo a presentirlo ed a strutturarlo largamente.

Nel romanzo epistolare - come a teatro -, i personaggi raccontano la loro vita mentre la vivono: il lettore è coinvolto in maniera contemporanea all'azione e la vive nel momento stesso in cui è vissuta e scritta dal personaggio. Infatti questi, a differenza qui dal protagonista di teatro, scrive ciò che sta vivendo e vive ciò che scrive; in modo più completo che a teatro, egli si sostituisce all'autore e lo soppianta, poiché è egli stesso lo scrittore; nessuno parla né pensa al suo posto, è lui a tenere in mano la penna.

Questa presa immediata sulla realtà presente, afferrata a caldo, permette alla vita di essere vissuta ed espressa nelle sue fluttuazioni man mano che il coetaneo...¹

stato subito capito e utilizzato magistralmente dall'autore delle *Lettres portugaises*. Un po' piú tardi, Boursault dice chiaramente ciò che egli si attende da un romanzo epistolare: «Vi si vedrà la nascita, il progresso, la violenza e la fine di un amore che è durato piú di quindici anni...»; ed egli può far dire alla sua protagonista: «Vi amo piú di quanto non vi amassi poco fa; e tra un po' vi amerò piú ancora di quanto non vi ami...», c'è «una così grande differenza tra ciò che sono oggi e ciò che ero due giorni fa»⁵.

Questo pregio della lettera è sottolineato dalla maggior parte degli autori di epistolari. «Una lettera è — dice Dorat — tra tutti i generi letterari, il piú vero, il piú vicino al colloquio quotidiano, ed il piú adatto soprattutto allo sviluppo della sensibilità», è «un genere interessante che offre all'anima tutte le emozioni di cui essa è suscettibile, dipinge vicendevolmente la prostrazione del dolore o l'ebbrezza del piacere...»⁴. Ed un'eroina di Mme Riccoboni: «Scritto rapidamente, non potrei riflettere su ciò che voglio dire; la mia penna corre, segue la mia fantasia; il mio stile è talvolta tenero, ora faceto ora serio, triste anche, spesso noioso, ma sempre vero»⁵. La sequenza epistolare è concepita come uno strumento privilegiato per comprendere ciò che riterrà l'attenzione del XVIII secolo il risveglio e le vibrazioni della sensibilità, i capricci dell'emozione.

Il sensibile Danceny di Laclous oppone la plasticità della lettera al ritratto dipinto, troppo immobile: «ma una lettera è il *ritratto dell'anima*. Essa non ha, come una fredda immagine, questo ristagno così lontano dall'anore; essa si presta ad ogni nostro impulso: di volta in volta si anima, gode, si riposa...» (Lettera 150).

Non è soltanto la lettera isolata, è il succedersi delle lettere che può esprimere un comportamento sensibile. Le diverse lettere di uno stesso personaggio rappresente-

ranno la curva parabolica della sua vita interiore, come in una sequenza di istantanee. La curva sarà piú o meno ondulata secondo il carattere e il momento, calmo o inquieto, di un destino. La curva di un Saint-Preux, per esempio, è tra le piú accidentate, sono solo denti di sega; essa compone un ritratto in movimento, registrando le disuguaglianze, i capovolgimenti d'umore. Si tratta principalmente delle lettere della prima e della seconda Parte del romanzo, di volta in volta euforiche o depresse, ansiose o appagate... La loro successione basta a dipingere questo delirio che rappresenta la passione, fatto di trasporti e di disperazioni.

Nulla può meglio illustrare la differenza tra visione attuale e sguardo retrospettivo se non l'accostamento delle prime lettere di Saint-Preux con una lettera molto piú tarda dello stesso Saint-Preux: la sesta della terza parte. È il momento in cui sta per separarsi definitivamente da Julie. Egli si riporta verso il passato, per farne un paradosso perduto, una felicità immutabile e stabile: «Giorni di piacere e di gloria... Una dolce estasi assorbiva tutto il vostro durare, e lo concentrava in un punto come quella dell'eternità. Non c'era per me né passato né avvenire, e gustavo ad un tempo le delizie di mille secoli». Metaforosi operata dal ricordo: ciò che era, secondo la testimonianza delle sue lettere che captavano il presente nel vivo, una durata ineguale e nervosa fatta di giorni tutti diversi si è trasformato in un eterno presente senza «passato né avvenire», la successione dei momenti è divenuta un'estasi intemporale.

A questa percezione delle differenze tra punti molto vicini della durata viene ad aggiungersi una nota importante, insita in ogni scrittura al presente: autore e personaggio vivono giorno dopo giorno un destino aperto il cui compimento è loro sconosciuto; conoscono il

conta in egual modo un presente che procede a tastoni ed un presente che ha già scelto la propria via. L'abate Prévoist lo fa notare spesso: il suo protagonista conosce nel momento in cui racconta ciò che non conosceva quando viveva. Pepsodio raccontato, comprende adesso ciò che allora gli era sconosciuto, e fa beneficiare il suo lettore di una luce rifiutata al suo protagonista. Ma Prévoist compone i romanzi-«mémoires», necessariamente scritti al passato; il romanzo scritto al presente esclude questa distanza tra il protagonista che vive la sua storia e lo stesso protagonista che la racconta, e riduce il lettore alla sua reale ignoranza. A questo riguardo, il romanzo epistolare, opponendosi ai finiti «mémoires», si avvicina al diario, finisce talvolta perfino col confondersi con esso: esistono sequenze di lettere che rappresentano altrettanti frammenti di un diario intimo; è il caso delle *Lettres de Mladly Catesby* di Mme Riccoboni e del loro modello, *Pamela*. Tuttavia sarà alla fine del XVIII secolo e all'epoca del romanticismo che tale confusione sarà generalizzata, con l'abbandante posterità di *Werther*. Si leggono allora serie ininterrotte di lettere di un eroe unico e solitario ad un amico che è solo un fantasma, o una semplice buca da lettere. Il Wilhelm di Goethe ed i suoi consimili non sono personaggi del romanzo, sono fuori campo. Il romanzo epistolare è solo più un diario camuffato, la forma epistolare conserva solo più le apparenze; in realtà, essa si modifica gravemente e va verso la sua estinzione. È su questo nuovo modello che sono costruiti i romanzi di Mme de Charrière, di Mme de Krüdener, di Mme de Souza, l'*Obermann* di Senancour, l'*Adèle* di Noëmier o le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo.

Ogni lettera, ma soprattutto quella di questo tipo, ha la virtù del diario, della scrittura al presente: una specie di mitologia una atterrito.

te dunque ancora una quantità di piccole cose»⁶. È così che un'eroina di Mme de Charrière inizia una delle sue lettere; le «piccole cose» possono avere grandi conseguenze, sono loro che distruggono sordamente la felicità coniugale di Mrs Henley; vi sono diammi che rimangono incomprendibili per chi li guarda da lontano. La lettera-diario permette di far vedere ciò cui non si presta attenzione: «ho voluto soltanto mostrare, nella vita, ciò che non si guarda... tracciare questi particolari sfuggenti che occupano lo spazio tra gli avvenimenti della vita. Giorni, anni, il cui ricordo è cancellato, sono stati pieni di emozioni, di sentimenti, di piccoli interessi, di sfumature sottili e delicate...», è il susseguirsi di questi *sentimenti giornalieri* che forma essenzialmente il fondo della vita. Sono questi i movimenti che ho cercato di dipanare»⁷. Ma c'è bisogno dello sguardo del presente per fornire tutto il rilievo a ciò che il ricordo cancellerà.

Il romanzo del XX secolo ha in comune con la forma epistolare il carattere di immergere personaggi e lettori in un presente che va formandosi e di rifiutare all'autore il punto di vista panoramico del testimone onisciente. Ma non fa ricorso alla lettera che in via eccezionale; la sostituisce con il diario propriamente detto o con il monologo interiore, sorta di diario non scritto, anteriore anche alla parola articolata. Se questa tendenza estrema non è concepibile nel XVIII secolo, tuttavia essa si abbozza in certi romanzi epistolari o nelle forme intermedie tra il dialogo ed il monologo tentate da Sterne e Diderot.

Il XVIII secolo indulge solo sporadicamente alla tendenza che conduce la lettera verso il diario intimo ed il puro monologo in cui il narratore si racconta e si esplora soltanto per e davanti a se stesso. In compenso accorda una parte molto cospicua al dialogo, sfrutta al massimo un'altra intenzione della lettera: essa si riferisce al

epistolare ad una sola voce, le *Lettres portugaises*, le *Lettres de la Marquise* di Crébillon sono del resto ben lungi dall'essere diari intimi. Infatti il destinatario assente vi è presente con tutto il suo peso, la corrispondenza intera è sospesa all'invisibile comportamento; questo personaggio silenzioso non è una comparsa, ma è un personaggio del romanzo. La presenza costante del destinatario all'orizzonte trasforma il monologo in dialogo, la confessione in azione, e modifica profondamente la coscienza che si ha di se stessi come anche il modo in cui ci si comunica.

«Mémoires», diari o romanzi epistolari, questi generi hanno tutti in comune l'aspetto rilevato da Montesquieu: il personaggio racconta *egli stesso* la sua situazione attuale; si è dunque indotti all'uso della prima persona; ed ecco che la coniugazione di tutti i verbi ne rimane lesa, cosa che non è priva di importanti conseguenze. Come fa notare Michel Butor, la scelta della prima o della terza persona nel racconto non è per nulla indifferente: «non è affatto la stessa cosa che ci viene raccontata nell'uno e nell'altro caso, ... e la nostra situazione di lettori in relazione a ciò che ci si dice ne è trasformata»⁵. Balzac l'aveva già notato, lui che, benché usando più spesso la terza persona, ci dà parecchi esempi della prima; si potrebbero distinguere almeno tre forme di *io* nella *Comédie humaine*, questo *io* che permette di *sondare profondamente il cuore umano*. Così si esprime Balzac nella prefazione del suo grande romanzo di forma autobiografica, il *Lys dans la vallée*. E Stendhal, all'inizio della *Vie d'Henry Brulard*, in cui parlerà di se stesso, esita davanti a «questa spaventosa quantità di *Io* e di *Me*», ma prende una decisione: «Si potrebbe scrivere, è vero, servendosi della terza persona, *egli* fece, *egli* disse. Sì, ma come rendere conto dei movimenti interiori dell'anima?» Per Stendhal come per Balzac, la prima persona è uno strumento per-

mente soddisfacente? Certamente vi è un guadagno di verità, di conoscenza immediata di sé; per provar bene l'esperienza dei movimenti interiori e per riferirla il più possibile da vicino, nessuno è in migliore condizione del soggetto stesso; colui che parla qui, non è una terza persona più o meno lontana e distaccata, è quello stesso che vive e prova ciò di cui parla. Tale ragionamento sarebbe probabilmente ammesso dagli analisti del XVIII secolo. Ma è sufficiente a giustificare la diffusione eccezionale della prima persona nel romanzo di questo periodo? Che si tratti di romanzi-«mémoires» o di romanzi epistolari, quasi tutti i romanzi del XVIII secolo vi fanno ricorso, e molto spesso non ne utilizzano altre: Le Sage, Marivaux, Crébillon, Prévost, Diderot, Rousseau, Laclot, e in Inghilterra Defoe, Richardson, Sterne..., per citare solo i più grandi. E questo un fatto notevole, facile da constatare, più difficile da spiegare. Forse Montesquieu, ancora lui, ci mette sulla strada quando scrive, sempre nelle stesse *Réflexions* del 1754 sulle *Lettres persanes*: «... il piacevole consisteva nel contrasto eterno tra le cose reali e la maniera singolare, nuova o bizzarra, in cui erano colte». Ora, ammettere una disparità tra il reale e l'immagine che se ne fanno i personaggi, è riconoscere l'esistenza di tante visioni quanti sono gli sguardi, di tante realtà quante sono le esperienze; è aprire il romanzo all'esperienza soggettiva. Niente vi si prestava meglio allora se non la recente conquista della prima persona come strumento del racconto, dato che l'uso della prima persona impone l'adozione di un punto di vista, quello del personaggio. Questo uso implicava in più la moltiplicazione dei punti di vista per il numero dei personaggi impiegati: diversità e relatività delle esperienze registrate. Nel romanzo epistolare, non appena questo rinuncia al solito punto di vista e secondo il proprio carattere. Per ogni

volta nella storia del romanzo, rinunci al racconto; egli non racconta più né fa raccontare dai suoi personaggi; si libera della storia concepita come sequenza di avvenimenti di cui gli esseri sono agenti o vittime. Qui, l'avvenimento è rappresentato dalle parole stesse e dall'effetto da produrre attraverso queste parole; l'avvenimento è la maniera in cui queste sono scritte, lette ed interpretate; l'avvenimento, è ancora lo scambio e la disposizione delle lettere, l'ordine dato agli atti del « dossier ». Lo struimento del racconto prevale sul racconto. In questo modo, l'autore, — che sembra sparire visto che non racconta più e lascia dire tutto ai personaggi, — prende la sua rivincita come ordinatore e compositore. Se si eclissa come scrittore e narratore, appare in piena luce come autore nel senso forte del termine, come colui che fa il libro, che gli dà forma e disposizione: ma questa disposizione non dipende più dal racconto e dall'ordine logico degli avvenimenti. Il romanziere cessa d'essere un narratore apparentemente soggetto ai fatti che racconta per essere promosso come autore cioè padrone dell'opera.

Ciò che in effetti è nuovo, sono le possibilità e le libertà che la forma epistolare offre — ed anche impone — al romanziere; ciò che gli impone, innanzitutto, è un problema di presentazione che deve essere risolto: egli ha tra le mani un mazzo di lettere al quale si tratta di dare un certo ordine; lettere, già fatte o da fare, frammenti di un insieme in via d'organizzazione, parti del romanzo, che possono venire disposte in maniere diverse. Il romanziere deve scegliere l'uno o l'altro degli ordini possibili per il suo mazzo di lettere, e per far questo si vede obbligato, molto più di quanto lo fosse stato finora, a prendere coscienza del problema della composizione romanzesca. Tale sarà, ad un grado superiore, il caso di Laclós, che lo studio dei manoscritti mostra mentre procede a spostamenti e ad inversioni di lettere.

monianze dirette del reale. Il romanziere nel XVIII secolo ha cattiva coscienza, il romanzo pretende sempre di non essere un romanzo; non inventa niente, presenta il reale allo stato puro. Questo discredito del « romanzo », in una epoca in cui se ne pubblicano tanti, si ricollega alla tendenza percettibile dopo la metà del XVII secolo, a costituire l'immagine contro il romanzesco, contro l'arbitrarietà di un'immaginazione che inventa indiscriminatamente. Non è né la prima né l'ultima volta che il romanzo si costituisce criticamente contro un tipo di romanzo anteriore.

Questo fu uno dei pregi della forma epistolare agli occhi dei romanzieri e del pubblico: come i romanzi-« mémoires » di Marivaux, di Prévost, di Diderot, il romanzo epistolare si presenta come documento, che non emana da un romanziere, ma da personaggi reali che hanno vissuto e scritto. E la finzione del non fittizio; è stata trovata una mazzetta di *Tétrete*, e si pubblica ciò che è stato trovato; Montesquieu pretende di non essere che il « traduttore » delle missive dei suoi amici persiani, la *Nouvelle Héloïse* riunisce le « Lettere di due amanti, raccolte e pubblicate da J.-J. Rousseau », Laclós si spaccia per il « redattore » incartato di « mettere in ordine » una corrispondenza capitata nelle sue mani e Goethe annuncia: « Vi presento tutto ciò che ho potuto raccogliere della storia del povero Werther ». In breve, non c'è più autore, non c'è che un editore, un collaboratore quasi passivo, che non ha scritto niente, che si limita a « raccogliere » ciò che altri hanno scritto e che può concludere, come fanno esplicitamente Crébillon o Rousseau: « questo libro non è un romanzo », è l'opera della sola realtà. Per abolire il romanzesco e l'immaginario, si mette l'opera tra parentesi, si finge di sopprimere il romanzo, lo si obbliga a dissimularsi dietro la realtà; come lo dichiara francamente Crébillon: « mai nei libri del genere di questo

finge di astenersi per operare con maggiore sicurezza, si eclissa davanti alla realtà per inventare una nuova realtà. E il lettore lo sa bene, tutti lo sanno, ma c'è sempre nella lettura in una forma mutevole, un consenso all'illusione.

2. *Forme epistolari.*

Nella sua più che secolare persistenza, la forma epistolare si sviluppa in molteplici direzioni, tenta diverse varianti, si arricchisce e si perfeziona, per dissolversi in ultimo nel diario intimo. Si può dire che lo sviluppo cronologico corrisponde, grosso modo all'evoluzione non dal meno buono al migliore, ma dal semplice al complesso, dalla voce solista alle grandi organizzazioni sinfoniche.

Dapprima la « suite » ad una voce: una sola persona scrive, di solito ad un solo destinatario. E sotto questa forma che sorgono, nell'ultimo terzo del XVII secolo, le prime ruscite. Bisogna distinguere in questo caso due situazioni, secondo che vi sia o no un contatto con il destinatario.

Assenza di ogni contatto: sono le *Lettres portugaises* e, molto più tardi, a metà del XVIII secolo, le *Lettres péruviennes*, che uniscono l'eco delle *Portugaises* a quello delle *Lettres persanes*. Si assiste qui ad un puro soliloquio senza risposta, ed è ciò che le rende patetiche; tuttavia sono proprio lettere: un grido lanciato a qualcuno ma che ricade nel vuoto, una voce insistente e monotona che risponde alla propria eco, una Ermione su di un palcoscenico vuoto. Queste sono le *Lettres portugaises*, che rappresentano anche la prima forma del romanzo epistolare, che giunge d'un tratto al capolavoro. La qualità ed il successo dell'opera avvanno sullo sviluppo ulteriore della forma un'influenza decisiva. Cosa ci insegna un'o-

particolarmente della lettera d'amore, di cui le *Portugaises* offriranno il modello per lungo tempo? Sembra che si riconosca, dal 1670, un'affinità naturale tra lettera e passione, tra stile della lettera e stile della passione. Non appena la passione viene considerata come moto involontario capace di sollevare tutto l'essere, di rovesciare il vecchio edificio cortese e galante di dignità femminile e di padronanza di sé e di far affiorare l'istinto ed il turbamento, la lettera, supposta espressione immediata dello spontaneo, dei soprassalti dell'emozione, registrazione diretta di un cuore che non si governa più, verrà considerata lo strumento adatto a tradurre le fluttuazioni, le incoerenze e le contraddizioni della passione così concepita: « Non so, né che sono, né che faccio, né che desidero. Sono lacerata da mille tendenze contrarie... » Tutta questa terza *Lettre portugaise* con il suo sublime ripetersi, il suo va e viene, i suoi voti ripresi una volta formulati, i suoi « tuttavia » che negano ciò che si è appena affermato, tocca la vetta della letteratura del cardiogramma. Si comprende che il successo del romanzo epistolare sia legato a questa esperienza della passione: la lettera vi si prestava strettamente. Ma c'è ancora di più nel caso della Religiosa portoghese: l'accordo completo della forma e della situazione. Da una parte l'opera rivela la tendenza profonda della lettera verso il diario intimo: il gentiluomo-amato è così lontano, così assente che ne diviene irreale; finisce con l'eclissarsi dietro l'invocazione che sale verso di lui; l'amante è distrutto dall'amante, così solitaria e chiusa nel suo amore che non vede più che il suo amore: « ho risentito che mi eravate meno caro della passione ». La passione più reale del suo oggetto, l'amante assorbito dalla amante, questo capovolgimento dei termini della relazione amorosa non poteva essere tradotto meglio che da un insaziabile monologo della lettera senza risposta: « scrivo più per me che per voi ».

sforzano di rianimare l'immagine passata e di restituirne la presenza: « mi sembra di parlarvi quando vi scrivo, e voi mi siete un po' piú presente ». Creare una presenza, attraverso l'assenza, questo è proprio il potere paradossale della passione e della lettera.

La seconda variante dello scambio unilaterale, se si può rischiare l'espressione, è molto piú frequente; c'è questa volta scambio reale: una sola persona scrive, ma non monologa nella solitudine forzata della Religiosa; il destinatario è raggiunto, i contatti sono stabiliti, invisibili per il lettore, ma tuttavia percettibili; le risposte non sono riprodotte, ma esistono. Si assiste dunque ad uno scambio, vero e proprio, ma ad uno scambio in cui si manifesta un solo personaggio, ad un duetto in cui non si sente che una voce. Ne risulta un curioso effetto di realtà velata; il testo è incompleto. Certo ogni romanzo è frutto di una pressante eliminazione, la storia raccontata non lo è mai totalmente, ciò che si dice è poco a confronto di tutto ciò che non si dice; ma il lettore generalmente non pensa a ciò di cui è privato. Qui invece ci pensa, è indotto a tenerne conto, perché gli si fa sapere che il romanzo non gli presenta che un frammento del reale, una parte distaccata di un insieme invisibile benché inserito nella sfera dell'opera; ciò che è escluso dal libro fa parte della lettura del libro.

Gli esempi di questa formula, in cui il personaggio unico riceve e legge risposte che non ci sono date da leggere, non mancano: l'*Histoire des amours de Clémence et de Béatrice* di Anne Bellinzani, Présidente Ferrant¹⁰, le *Lettres de la Marquise de M**** au comte de R***** (1732) e le *Lettres de la Duchesse de M**** au Duc de ***** (1768) di Crébillon, le *Lettres de Mrs Fanny Butler* di Mme Riccoboni (1757), ecc... Scelgo le notevoli *Lettres de la Marquise de M*****. La Marchesa è maritata a un marito lontano di cui considera con indifferenza le avventure: « Mi ha dato il

ro ridicolaggine mi diverte. Senza quella che vi attribuite, di volermi amare mio malgrado, non mi apparireste così divertente » (Lettera II). Ecco ciò che scrive al conte di R****, ecco ciò che crede di pensare e pensa forse in quel momento; ma è l'inizio di una corrispondenza che la mostrerà in seguito ben diversa: appassionatamente innamorata di questo conte che trovava così ridicolo; si seguono tutte le tappe della trasformazione attraverso una serie di gradazioni lente e sottili.

Spesso si è voluto vedere in Crébillon un continuatore della *Princesse de Clèves*: sí, senza dubbio, per la delicatezza dell'analisi, per la cura dedicata alla progressione del sentimento; no, certamente, per ciò che riguarda il tono, cosí xviii secolo, e per lo sbocco cosí diverso, in cui la Marchesa resiste ma cede. Soprattutto poi, per ragioni inerenti alla forma epistolare. Per prima cosa, si è molto piú vicini all'eroína, si è in lei; poi, Mme de Lafayette mostrava la sua protagonista diverse volte, sola, in cerca di solitudine per guardarsi e tentare di decifrare il suo cuore a distanza da ogni sguardo estraneo. Qui niente di tutto questo, la Marchesa non è mai sola e non può esserlo, dato che non ci appare se non quando scrive al suo corrispondente, dunque sempre sotto lo sguardo dell'avversario; lungi dall'aprire il suo cuore per vedere ciò che vi avviene, e soprattutto occupata a mascherarlo, ad ingannare se stessa ingannando l'altro, e, quando ha letto in se stessa, a impedire che vi si legga tutto ciò che ella vi vede; si ritroverà un simile aspetto in Laclós ed in molti altri nel xviii secolo; una corrispondenza amorosa è un episodio della guerra dei sessi. Crébillon è in questo un inventore, e la scelta della forma epistolare da lui fatta è strettamente legata a questo preciso significato di amore; la lettera è un mezzo di simulare o dissimulare così come di rivelarsi spontaneamente. A ciò si aggiunge il gusto costante di Crébillon per l'espressione a mezza voce

ste della Marchesa. Se ne deve indovinare il tenore attraverso indicazioni inserite nelle parole di lei, parole intressate, quindi deformatrici: «per venire allo scopo principale della vostra lettera, mi credete seccata con voi» (Lettera II), «voi mi trattate da ingrata» (Lettera III), «mi vantate vanamente l'amore ed i suoi piaceri» (Lettera V), ecc. Si legge in filigrana e per rifrazione tutto ciò che non si è potuto leggere direttamente; è dunque consistente la parte data all'intervento del lettore, ai suoi doni di retifica e di interpretazione. Il lettore è pregato d'essere intelligente. Si vede invitato a ricostituire una parte della realtà che gli è celata.

Egli non può tuttavia ignorare che l'oggettività gli è proibita dalla maniera stessa in cui è informato; vede tutto attraverso la lente deformante della Marchesa, non ha altra via d'accesso a questo mondo che gli è rifiutato nel momento stesso in cui gli è presentato; poiché il solo testimone è testimone appassionato ed incapace di fornire verità su altri, se non se stesso; di modo che il personaggio capitale del romanzo, l'uomo amato, rimane uno sconosciuto; egli è là dietro uno schermo di fumo, noi lo seguiamo alla meno peggio, attraverso parole d'amore o di rimprovero, tentiamo di immaginarlo: ma chi sia, che cosa faccia, e pensi, ci è impossibile sapere. Si assiste così, grazie a questo nuovo modo di presentazione all'introduzione nel romanzo della visione soggettiva, che la letteratura del xx secolo si impegnerà ugualmente a curare in ogni maniera, ma per altre ragioni e con metodi diversi dalla forma epistolare. Fatto curioso: la formula che sembra più logica, la prima a cui si dovrebbe pensare, è in realtà la più rara: il *duetto* propriamente detto, lo scambio effettivo di lettere e risposte dei due corrispondenti. Il xviii secolo ha preferito il duetto a una sola voce di cui si è appena parlato, con i suoi effetti di percezione

sono le *Lettres de Babet* di Boursault ". Dapprima semplici modelli di lettere d'amore come se ne pubblicarono molte in questo secolo, Boursault ebbe l'idea di raggruppare per farne, forse fortuitamente, uno dei primi romanzi epistolari; due giovani della piccola borghesia parigini si scambiano i loro messaggi. Figlia di un mercante de Marais, Babet abita in Vieille rue du Temple; suo padre vuole maritarla ad un nobile di campagna normanno; lei si è promessa al suo giovane e spiritoso corrispondente. Le loro lettere preparano o evocano un incontro, una furtiva conversazione durante la messa, un picnic con amici, una serata a teatro. La fine è brusca: un'ultima lettera della giovane annuncia al suo amante che per il suo rifiuto di sposare il nobile, suo padre la mette in convento. Leggendo questa graziosa «pochade», ci si accorge che vi è già, sfruttata a metà, una delle risorse della sequenza di lettere: la registrazione della vita giorno per giorno; domani sarà la vita del cuore, oggi è la vita quotidiana: «il litigio che ieri avemmo insieme...», «le dolcezze che mi dicesti ieri...»; il giovane invita Babet ad una rappresentazione dell'*Attilla* di Corneille, la giovane lo ringrazia per l'invio di un libro nuovo, le *Satires* di Despréaux, la cui lettura «fu la mia occupazione di ieri sera». Il protagonista è un letterato, un drammaturgo all'inizio della carriera, un sosia di Boursault. Questo galante non dimentica la sua professione di uomo di lettere, le sue esperienze amorose devono profittare anche all'autore; scrivere a Babet che sta lavorando ad un dramma teatrale dove esprimerà ciò che ella gli insegna a sentire: «Lasciami abitare al piacere insito nell'amore di una giovane così amabile, perché possa sentire ciò che è necessario per me di esprimere. E quando saremo soli noi due, diciamo cose tanto commoventi, diamo luogo a scene tanto appassionante di modo che nella mia opera, resti solo da ricucirle...»¹² Ineguamente si confessa un'astetia d'artista.

mente poco classica della trascrizione diretta della vita nell'opera; è quella che sembra governare questo piccolo romanzo, composto quasi senza volerlo, molto vicino alla conversazione familiare. Non ne esagerò l'importanza; ma esso ha un suo carattere piccante, e soprattutto il merito di inventare una forma romanzesca inedita, il dialogo epistolare. Non passò inosservato; raggiungendosi al successo di quelle *Suites* delle *Lettres portugaises*, che mescolavano insieme lettere e risposte apocriefe, ha potuto contribuire alla formazione del romanzo epistolare, almeno di una delle sue branche: quella che, infoltendo il volume delle voci concertanti, costituirà la vera formula inventata dal XVIII secolo: l'opera *simfonia*, l'orchestrazione di messaggi di corrispondenti molteplici e simultanei. A partire da questo momento, è l'intersecarsi delle voci che costituisce il corpo e la trama del romanzo. Si delineano in tal modo le opere maggiori: dopo le *Lettres persanes*, che aprono il cammino, i romanzi di Richardson, Rousseau, Smollett, Dorat, Lacroix, Restif...

Ciò che il XVIII secolo ha più volentieri messo a credito del nuovo metodo, è la policromia; si parla costantemente di «diversità», di «varietà» degli stili. Quando Crébillon, che è riuscito così bene agli inizi della sua carriera nel romanzo ad una voce, vi ritorna trentacinque anni dopo con le *Lettres de la Duchesse*, la situazione non è più la stessa: Richardson, Rousseau hanno prodotto le loro grandi opere a voci molteplici; egli lo sente e si interroga sulle possibilità attuali della antica formula: «Qui, escluse le ultime lettere di questa raccolta, è solo una persona a scrivere. Per questo niente di quella *varietà* che gettano nei romanzi di Richardson i diversi personaggi che vi mette sulla scena... Qui, dunque, è dappertutto la stessa *uniformità* di stile e di sentimento; quest'ultimo, anzi vi è così sordo, così mascherato, e vi produce in apparenza così poche cose che non saremmo sorpresi se tutti quelli che leggeranno

sizione avvertita da Crébillon tra uniformità e varietà. L'«infinita varietà», segno di bellezza secondo Hogarth, sembra essere la parola d'ordine dei nuovi scrittori. Ci si prodiga a diversificare il più possibile la maniera di scrivere dei propri personaggi. Dorat dichiara nettamente questa intenzione: «ho tentato di distinguere, per quanto mi è stato possibile, lo stile dei miei diversi personaggi. Quando la donna si esprime come il suo amante, né l'uomo né l'altro avvincano. Gli uomini, scrivendo, hanno più vivacità, forse più slancio; le donne maggior sensibilità, mollezza, abbandonano; attingono tutto dalla loro anima»¹⁵.

Poiché lo stile della lettera è elemento del ritratto di un personaggio, ci saranno, in linea di principio, tanti stili quanti personaggi. Gli autori vi trovano un doppio vantaggio: scaricano sul personaggio la cura di fare il proprio ritratto, quel ritratto che riesce loro difficile disegnare da soli, poiché sono obbligati, lo si è visto, a rinunciare alle loro prerogative di autore che presenta il suo personale; e servono il loro disegno costante, che è di sfumare e diversificare l'analisi della vita dello spirito e del cuore. Vi è qui, per i più coscienti tra loro, un mezzo di grande ricchezza. È una risorsa che Lacroix, in particolare, utilizzerà con un'arte consumata: si guardino, è un esempio tra cento, le prime lettere della raccolta, due lettere di donne: in primo luogo, una lettera ingenua e puerile di Cécile alla sua amica di pensione, poi, senza transizione la prima lettera di Mme de Merteuil a Valmont. Dopo l'ingenuità, la scaltrezza; l'opposizione è brutale ed eloquente in se stessa; la semplice giustapposizione di due toni così diversi diventa un mezzo d'espressione, un modo di dire senza che si abbia bisogno di formulare nulla; uno spazio bianco prende un significato; le parti mute del libro entrano anch'esse nella struttura del libro. E uno dei

Un effetto del medesimo ordine può essere ottenuto modificando lo stile delle lettere che uno stesso personaggio redige in momenti differenti; si potrà tradurre così una modifica sopravvenuta nel suo comportamento. Un passo dei *Malheurs de l'inconstance* di Dorat sottolinea tale effetto: Gérard, l'austero amico, indovina, alla sola lettura, che il protagonista Mirbelle sta per cadere sotto l'impulso di un libertino: « Ricordatevi della lettera che mi scriveste un mese fa; vi abbandonavate al vostro impulso naturale. Come è cambiato il vostro stile! » (Lettera XVIII). Un nuovo modo di dire tradisce un nuovo modo di essere: nulla di più consono al soggetto di un libro che mostra precisamente la trasformazione di un uomo sotto la pressione altrui.

La moltiplicazione dei corrispondenti porta come risultato la modifica profonda dell'universo romanesco; questo si presenta come una rete di relazioni complesse; « i rapporti vi sono così moltiplicati, la condotta ne è così complicata », ecco ciò che Diderot rileva ed ammira in *Clarisse Harlowe*¹⁵. Il mondo è un tessuto di relazioni che si diversificano e si mescolano tra loro; è ciò che il lettore comprende dal solo gioco di queste lettere innumerevoli che, sotto i suoi occhi, si scambiano e si incrociano, partono ed arrivano in punti senza posa differenti.

Dietro le lettere, ci sono tutti i diversi personaggi, che non soltanto hanno ciascuno il proprio carattere e stile, ma anche la propria maniera di comprendere e spiegarsi la loro situazione; l'ottica di ciascuno varia costantemente, in primo luogo secondo il carattere, quindi secondo il posto che egli occupa nel gruppo e secondo il momento in cui scrive. La moltiplicazione dei personaggi comporta la molteplicità dei punti di vista e delle illuminazioni; la diversità di ottiche è una caratteristica del romanzo di questo tipo. Ce ne sono di scritti solo per produrre questo effetto. È il caso di *Humbert's Chickens* di Smollett.

volta in volta dallo zio buon uomo, ma un po' arrabbiare, dalla zia un po' pazzarella e meschina, dal nipote che viene da Oxford, dalla nipote sentimentale o dalla domestica che parla il dialetto; ciascuno vede e parla secondo il proprio carattere ed ogni carattere presenta la sua visione deformante; Bath con tutte le sue novità fa orripilare lo zio ma incanta lo snobismo del nipote, e così di seguito attraverso la serie delle peregrinazioni del gruppo attraverso la Gran Bretagna. La realtà deformata deve dunque essere ristabilita, essa non è detta in nessun luogo: ma è lasciato allo spirito del lettore di rettificare e ricomporre. Eppure la vera realtà, sono precisamente le deformazioni rivelatrici dei personaggi¹⁶.

Dunque, questa frammentazione dell'ottica in molteplici fuochi permette effetti nuovi e interessanti: la maggior parte degli scrittori epistolari vi si compiace; la proiezione di illuminazioni successive e variabili su di uno stesso avvenimento o su di uno stesso personaggio si osserva frequentemente in Richardson, in Rousseau, e beninteso in Laclós. Darò solo qualche esempio. Le Lettere 113, 115 e 116 di *Clarisse* (nella traduzione di Prévost), che offrono tre aspetti della stessa conversazione tra Lovelace e Clarisse: così come Clarisse l'ha intesa, come Lovelace l'ha sottintesa, con delle implicazioni impercettibili per la giovane, come infine Miss Howe sua confidente l'interpreta. Rousseau, dal canto suo, non trasalca l'utilizzazione di questo prezioso strumento oculare, che gli serve al tempo stesso per rinforzare un episodio importante. Così, la morte di Julie, raccontata tre volte o la scena del ritorno di Saint-Preux a Clarens dopo sei anni di separazione, riferita e commentata dai tre punti di vista di Saint-Preux, di Julie e di Claire; o ancora l'episodio importante di Villeneuve, riportato sotto due forme diverse da Saint-Preux, dapprima a Wolmar poi a Claire; si noterà il ruolo svolto dal destinatario, che modifica il conte-

vista. Quanto alle *Liaisons dangereuses*, giocano costantemente con questi cambiamenti di prospettiva. Un solo esempio. Le Lettere 136, 137 e 138 danno tre versioni dell'incidente all'uscita dall'Opera, la cortigiana Emilie vista da Mme de Tourvel nella vettura di Valmont mentre ride al suo passaggio: la versione di Mme de Tourvel alla sua vecchia amica, quella di Valmont a Mme de Tourvel, infine quella di Valmont a Mme de Merteuil; si pensi che le due lettere di Valmont sono completamente diverse.

Non appena adotta la formula dei molteplici corrispondenti, il romanzo epistolare è indotto ad edificare strutture d'insieme la cui nota dominante è l'intersecarsi delle linee, la frammentazione del discorso, le rotture di tono, il continuo spostamento del punto di vista. Si è lontani dalla « uniformità di tono » e dalla omogeneità classiche. Il tempo stesso è disarticolato, e si muove irregolarmente: diverse lettere sullo stesso avvenimento o lettere salutate provocano fermate, ritorni, balzi, progressioni su molti piani paralleli. Non esiste più un cammino in linea retta; è il trionfo della linea spezzata e della linea sinuosa. Si evoca la linea *serpentina*, la sola « linea di bellezza » secondo Hogarth. La relazione con questa estetica così diffusa nel XVIII secolo è stata sentita da Dorat, quando accosta la composizione spezzata, adottata da lui in maniera decisamente volontaria, ai nuovi giardini « all'inglese »: « Non mi sono affatto costretto a far seguire le risposte. Ho tenuto l'ordine fastidioso di questo procedimento. I libri troppo metodici non mi piacciono più dei giardini troppo simmetrici. Qualche volta la mia protagonista risponde ad una lettera che non si è vista, e lascia senza replica quella che si è appena letta. Ci si compiace a *superare gli immediati*, soprattutto a proposito di un argomento in cui l'immaginazione può facilmente supplire »¹⁷. Questo proposito vale per altre opere oltre quelle di Dorat: e si ricorderà l'ammirabile descrizione del

seau nel mezzo di Clarens e del suo romanzo come un'immagine e del suo mondo ideale e della composizione del suo libro.

Si vede apparire così un carattere comune all'insieme della creazione romanzesca nel XVIII secolo, che essa sia epistolare o no: da Marivaux¹⁸ a Fielding, da Sterne a Diderot, si pratica e si ostenta, talvolta aggressivamente, un'estetica analoga a quella che è stata appena enucleata, quella che preconcizza e giustifica il procedimento digressivo, lo stile spezzato, i cambiamenti di piano, le rotture di tono, l'intersecarsi dei fili: tutti i caratteri della linea sinuosa¹⁹.

3. *The opere.*

Bisogna ora terminare rovesciando il punto di vista. Le grandi opere sono più che un momento della vita delle forme, esse sono dapprima e più di ogni altra cosa un momento della vita di uno spirito, l'espressione di una avventura individuale.

Considerando in loro stessi tre romanzi importanti, vorrei esaminare come la forma apra una via verso il significato, come in ogni caso avvenga l'accordo di un senso e d'un trattamento particolare della tecnica epistolare.

« La nouvelle Héloïse ».

Il romanzo di Rousseau non è stato quasi per nulla analizzato sotto questo aspetto²⁰. Si sono messi in risalto so-

¹⁸ È il momento di ricordare che Marivaux dovrebbe essere incluso in una trattazione completa del romanzo epistolare, ma un po' in margine. Uno dei suoi romanzi giovanili, *Les effets surprenants de la sympathie*, è concepito come una specie di lunga lettera a una signora a cui vuol piacere per mezzo di questo racconto; quanto alla *Vie de Marianne*, ognuna delle sue parti è una lettera indirizzata da Marianne ad una amica con

prattutto i suoi difetti al riguardo, la tendenza ad abusare della lettera per trasformarla in discorsi o in dissertazioni²⁷; e si è insistito sul suo debito nei riguardi di Richardson. E senza dubbio vero che in altri tempi Rousseau non avrebbe forse pubblicato il suo romanzo sotto questa forma; ma non dimentichiamo che le lettere sono scaturite anteriormente ad ogni progetto di romanzo: « Gettai dapprima sulla carta alcune lettere sparse senza seguito e senza legame, e quando decisi di volerle cucire ne fui spesso molto imbarazzato. Ciò che c'è di poco credibile e di molto vero è che le due prime Parti sono state scritte quasi per intero in questo modo; senza avere nessun piano ben preciso, ed anche senza prevedere che un giorno, sarei stato tentato di farne un lavoro in regola »²⁸. Le lettere d'amore hanno creato qui il bisogno del romanzo epistolare. Poi il romanzo ha prodotto altre lettere, e richiesto un certo ordine in tutte queste lettere. Qual è l'ordine? che cosa rivela?

La prima parte, che è il tempo del delirio, dell'abbandono alla passione, è composta quasi unicamente di lettere fra i due amanti. È un lungo duetto, esclusivo di tutto ciò che non ne fa parte, il dialogo di due esseri i quali non vogliono più conoscere altro che se stessi. Soltanto verso la fine si intercalano alcune lettere di terzi o a terzi, che intervengono precisamente per rompere questo pericoloso colloquio intimo, per separare gli amanti ed allontanare Saint-Preux; è l'intrusione dell'opinione e degli interdetti della società, sotto le specie dell'amicizia o dei pregiudizi familiari che ostacolano lo sviluppo della passione solitaria e antisociale.

Dalla fine della prima parte, gli amanti sono separati. Questa separazione è dapprima imposta, poi accettata volontariamente dalla giovane donna: è il primo grado della

rinuncia di Julie-Pauline a Saint-Preux - Sévère e la prima prova imposta da Julie-Astrée a Saint-Preux - Céladon prima tappa dell'itinerario di questo amore cortese, in cui la Dama guida l'eroe verso la perfezione lungo un percorso che suppone la separazione e la comunicazione a distanza. Si può facilmente concepire come a questa situazione nulla si prestasse meglio di uno scambio di lettere. È principalmente il caso della seconda parte (soggiorno di Saint-Preux a Parigi): gli amanti sono separati, ma non hanno rinunciato definitivamente l'uno all'altro, la separazione non esclude una più stretta unione delle anime; le lettere possono essere perciò amari ma vivi sostituti di presenza: « Ho ricevuto la tua lettera con la stessa commozione che mi avrebbe provocato la tua presenza, e nell'impeto della mia gioia un foglio vano ti sostituiva » (*A Julie*, II, p. 16). Ma se i due protagonisti continuano a scriversi, le lettere di terzi si fanno più numerose, e ancora più numerose nella terza parte, in cui la proporzione si capovolge in maniera logica a favore dei terzi: la separazione definitiva si prepara e si consuma. Infine, la seconda metà del romanzo non contiene quasi più lettere di Julie a Saint-Preux o di Saint-Preux a Julie. Gli scambi diretti si riducono quasi ad un nulla e cedono il posto a contatti indiretti, attraverso persone interposte, Edouard, Claire, M. de Wolmar che fungono al tempo stesso da intermediari ed ostacolo.

Si constata dunque uno stretto e significativo rapporto tra situazione romanzesca e situazione epistolare. Avendo rinunciato alle relazioni immediate e superato la solitudine a due della passione, gli amanti si sono integrati in un gruppo che li sostiene ma li contiene; essi accettano una morale, una « virtù » che implica al tempo stesso la sopravvivenza e il superamento della passione. Se Saint-Preux e Julie rimangono in comunicazione, è solo in senso

rinunciano ugualmente alla confessione immediata della loro vita intima attraverso la lettera in cui il cuore comunica senza intermediari col cuore amato. La coppia è assorbita nella società ideale di Clarens come il dialogo epistolare delle prime parti cede il posto alla corrispondenza collettiva.

Assorbimento forse più apparente che reale: l'ultima lettera di Julie morente è di nuovo una lettera di Julie a Saint-Preux, e una lettera intima, una lettera d'amore²⁵: «non ti lascio, vado ad aspettarvi». Ma è ancora una lettera di separazione, d'unione nel solo aldilà. Resta il fatto che il romanzo termina come era iniziato, il dialogo si riallaccia, conformemente alle parole stesse di Julie nella sua ultima confidenza: «Ahimè! termino di vivere come ho iniziato».

A dire il vero, non è solo Saint-Preux a vedersi privato progressivamente delle lettere di Julie; gli altri, eccezion fatta per Claire, non ne riceverono con ritmo maggiore da quando ella si è sposata. La corrispondenza che emana dalla protagonista si rarefa proprio nel momento in cui la sua presenza nel romanzo cresce, e la sua personalità acquisita in maestà ed irradamento. Julie cessa quasi di scrivere, e tuttavia non si tratta che di lei, tutte le lettere convergono verso di lei; ella è il centro, e gli altri sono gli specchi che la riflettono. A differenza di ciò che capita nella maggior parte dei romanzi epistolari dalle molteplici voci, la seconda metà della *Novvelle Héloïse* non presenta una pluralità di punti di vista parziali e variabili su uno o numerosi personaggi in via di sviluppo, ma una contemplazione ininterrotta che converge su un personaggio unico ed immobile. La posizione dominante dell'eroina al centro della società di Clarens si trova così espressa chiaramente dalla ripartizione e dalla provenienza delle lettere scambiate. All'inizio ella era tanto soggetto quan-

da lei la luce pacifica di un'anima vittoriosa della sua passione. La pedagogia di M. de Wolmar sembra aver trionfato: l'amore è nel passato, sopprimete la memoria, e non c'è più amore.

Senza dubbio, il passato non è morto come si può credere, ci sono «ricordi involontari», c'è la passeggiata sul lago in cui la memoria è rimescolata nel suo profondo, ma sono crisi passeggero da cui Mme de Wolmar sembra meno scossa di Saint-Preux. È essa realmente così costantemente tranquilla e trionfante come la vediamo? Proprio a ragione di quella rarefazione delle sue lettere, noi la conosciamo meno bene di quanto non conosciamo Saint-Preux, non penetriamo più in lei, e a proposito di lei non ne sappiamo di più di M. de Wolmar, le cui parole saranno anche le nostre: «quanto alla sua amica, scrive a Claire, se ne può parlare solo per congettura. Un velo di saggezza e d'onestà causa tanti drappaggi attorno al suo cuore, che non è più possibile all'occhio umano penetrarvi, neppure al suo stesso». Occorrerà la confessione di Julie nella sua ultima lettera perché il velo si levi: «Voi m'avete creduta guarita, ed io ho creduto di esserlo... Sì, ebbi un bel voler soffocare il primo sentimento che m'ha fatto vivere, esso si è concentrato nel mio cuore. Vi si sveglia nel momento in cui non è più da temere..., mi rianima naturalmente». Tale è uno degli effetti ottenuti molto naturalmente dalla tecnica epistolare: dopo la lunga occultazione d'un cuore, la sua improvvisa rivelazione.

Rilievo ancora questa conseguenza dell'uso della forma epistolare, la presenza di un tipo particolare di personaggi: i confidenti. I protagonisti hanno bisogno di qualcuno cui possano dire ogni cosa. È il motivo che ha spinto Richardson a dare Belford a Lovelace e Miss Howe a Clarisse; in Rousseau, se Claire appartiene alla prima fase della genesi, si può pensare che la sua funzione di confidente abbia contribuito a modellare il ruolo; quanto

va così portato, per la natura stessa della formula adottata, ad inventare o a sviluppare personaggi che in altre circostanze avrebbe forse lasciato nel limbo. Se ha il gusto del paradossale, può andare più lontano in questa direzione: egli può fare del confidente il personaggio principale. Ecco il colpo da maestro di Lacroz nel creare Mme de Merteuil.

« Les Liaisons dangereuses ».

Lacroz, fervente ammiratore della *Nouvelle Héloïse*, incarica i suoi personaggi di proclamare il suo debito verso i grandi romanzi epistolari della generazione precedente. Mme de Tourvel legge *Clarisse* nelle ore di malinconia amorosa, la Marquise de Merteuil e Valmont citano volentieri l'*Héloïse* nelle loro lettere, ma il riferimento si colora d'ironia: Lacroz fa questa osservazione, in una nota manoscritta alla Lettera 110: « M. de Valmont sembra compiacersi nel citare J.-J. Rousseau, e lo profana sempre per l'abuso che ne fa ».

Bisogna tener presente, per interpretare correttamente le *Liaisons*, il loro legame di filiazione con l'opera di Rousseau. Questo legame è innegabile per chiunque abbia letto e preso sul serio il trattato dell'*Éducation des Femmes*, che s'inscrive in margine alla *Julie* e al libro V dell'*Emilie*, nel prolungamento delle riflessioni di Rousseau sulla donna naturale e sulla sua perversione nella civiltà patrigina del suo tempo. Le *Liaisons* appaiono allora come una *Héloïse* alla rovescia; il movimento ascendente verso l'ordine e l'armonia attorno a Julie, s'inverte in un movimento discendente verso il disordine e la discordanza intorno ad una figura femminile ugualmente dominante, la Marquise de Merteuil, immagine negativa sia di Julie sia di Mme de Tourvel, e vittima dell'uomo che è il rovescio esatto di Sain-Preux. Valmont

Jean-Luc Seylaz²⁶, un completo accordo tra soggetto e modo di presentazione. Lacroz non inventa tutti i mezzi di cui si serve, beneficiando di un secolo d'esperienze e di tentativi di ogni genere, ma utilizza i risultati acquisiti con un'intelligenza ed un'abilità fuori del comune. Egli ha, per di più, qualcosa da dire che nessuna altra forma romanzesca poteva esprimere così bene.

L'arte acuta e molto cosciente di Lacroz porta dapprima sulla giustificazione della tecnica utilizzata: tutte le lettere sono necessarie e motivate, e sul rispetto costante della natura del testo epistolare: quando si legge quel romanzo, non si dimentica un istante di essere alla presenza di lettere. Non vediamo soltanto una mano che scrive, ma anche gli occhi che leggeranno; una voce parla, ma l'ascoltatore è presente, personaggio del romanzo allo stesso titolo degli altri, e che risponderà a sua volta. C'è un dialogo continuo e stringato di presenza simultanea. Ed ogni lettera è così ben indirizzata a qualcuno, così ben composta secondo il carattere del destinatario e della sua situazione attuale, che quel destinatario è presente nella lettera che sta per ricevere tanto quanto in quella che scriverà. Se c'è gente che, come Cécile Volanges, ignora questo principio dell'arte epistolare, nessuno meglio di Mme de Merteuil è in grado di ricordarglielo: « ... quando scrivete a qualcuno, è per lui e non per voi: dovete dunque cercare di dirgli meno quello che pensate voi, che quello che gli fa più piacere » (Lettera 105). Ciò significa che si deve soprattutto dire ciò che non si pensa. Meglio di qualsiasi mezzo di scambio, la lettera è qui un mezzo di azione, che mira al destinatario come ad un bersaglio. In Lacroz, le relazioni umane sono relazioni di lotta o di rap-

²⁶ SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Lacroz* cit.: « L'originalità di Lacroz è d'aver dato un valore drammatico alla composizione epistolare, d'aver fatto di queste lettere la stoffa stessa

presentazione: il che è lo stesso in questo mondo dove non si è mai soli, dove si pensa sempre sotto lo sguardo altrui, sia per sottrarsi o sia per rivelarsi. Poiché due sono le schiere in conflitto nel romanzo: ci sono quelli che compaiono ogni loro atteggiamento e non dicono una parola che non sia calcolata in vista del fine da raggiungere. Essi sono i protagonisti libertini, sempre mascherati, sempre attori. Quando Valmont scrive a Mme de Tourvel o a Cécile, non dice mai ciò che pensa ma ciò che sembra dover pensare per produrre l'effetto voluto e far progredire l'impresa di seduzione; e Mme de Merteuil cambia maschera sotto i nostri occhi a seconda che si indirizzi a Valmont, a Cécile o a Madame de Volanges. Un viso per ogni destinatario: e grazie alle lettere successive, tutti quei visi si denunciano a vicenda. Ci sono d'altra parte i personaggi di primo impulso, incapaci di comporsi e dissimulare, Cécile, Danceny, Mme de Tourvel: «Non so né dissimulare né combattere le impressioni che provo»²⁷. Ma se le persone sincere si svelano nei loro messaggi, è sovente a loro insaputa, sotto l'impulso del sentimento che fa dir loro più di quanto non immaginino pensare. Ne risulta che tutte queste lettere hanno un senso apparente e un senso nascosto e richiedono le interpretazioni di quei maestri della decifrazione che sono Valmont e Mme de Merteuil, sia che postillino i loro propri testi, sia che risolvano quelli delle loro vittime. Quelle lettere non possono dunque leggersi isolatamente. Come le parti di un'aratura, esse si sostengono e si spiegano le une con le altre, formando una trama di fili solidali.

Siccome le lettere delle *Liaisons* sono brevi, si è sensibili alla loro successione, il cui ordine non è mai indifferente; risponde a degli effetti di raggruppamento, d'inquadratura, d'opposizione o di giustapposizione ricercati e significativi: una lettera di o per Mme de Tourvel fa seguito ad una lettera di o per Mme de Tourvel.

scambi, sulle continue ed improvvise modificazioni di punti di vista. L'aclos stabilisce in questo modo un vero e proprio linguaggio della disposizione e del movimento dei vari pezzi sulla scacchiera. Tale arte della manovra, percettibile in ogni pagina d'un libro il cui argomento è precisamente la manovra degli uni per mezzo degli altri, ed attesta la felice equivalenza della forma con il contenuto. Ma non è tutto.

Si è rimasti soprattutto sensibili a questo aspetto del romanzo: un'orologeria ben incastonata, un meccanismo complesso. Senza dubbio non si può non riconoscere in L'aclos un Valmont della composizione, tattico virtuoso che assicura il proprio modo di procedere e ne prevede gli effetti, maestro d'un'opera in cui nulla è lasciato al caso, autore d'un libro costruito rigorosamente (come un dramma classico): il raffronto è stato più volte proposto.

Ed è vero, esiste in questo romanzo un ordine ed una volontà d'organizzazione che rompono con le tendenze dominanti del xviii secolo, in cui il romanzo ostentava una composizione libera e capricciosa, tanto in Marivaux, Prévost, Sterne o Diderot quanto negli autori di romanzi epistolari.

Ma risulano le *Liaisons* essere solo questo: un meccanismo accuratamente ordinato? Ciò non sarebbe ancora sufficiente a farne il grande romanzo che è. Anchi esso condivide i caratteri del romanzo epistolare polifonico, che sono - si è visto - la molteplicità complessa delle relazioni, gli zig-zag e l'apparente disordine d'un pensiero digressivo, il capriccio e l'imprevisto della linea sinuosa. Guardando da vicino la composizione degli scambi ed il movimento delle lettere nel romanzo, ci si accorge che obbediscono ad una legge di complessità e di confusione sempre maggiore. Ai rapporti abbastanza semplici dell'inizio che mettono in relazione tra di loro Valmont e Mme

un netto progresso dell'intreccio e dell'intrigo. L'ordine e la purezza lasciano gradualmente posto ad una fusione e ricchezza di relazioni impegnate che corrispondono allo sviluppo della situazione romanzesca, all'apparizione del turbamento e del disordine nei sentimenti. In quanto le *Liaisons* raccontano la distruzione del sistema da parte della passione, la dissoluzione del progetto volontario e del metodo — il cui simbolo è la linea retta — da parte del sentimento espresso dalla linea sinuosa; ad un ordine premeditato si sostituisce un turbamento involontario, all'ordine dei principi il disordine del capriccio. Fin dalla Lettera 10, Mme de Merteuil mette in guardia Valmont: «Ecco dunque che vi state comportando senza principi, e abbandonate tutto al caso o meglio al capriccio». Valmont, l'uomo della previsione e del sistema cede, suo malgrado, e senza volerlo ammettere, al «movimento involontario» della passione e smentisce il suo credo libertino, vinto prima della sua vittoria apparente su Mme de Tourvel²⁹. Ma Valmont non è il solo a ricredersi in questo romanzo che, a dispetto delle grandi professioni di fede dei protagonisti sulle quali si fissa troppo esclusivamente l'attenzione, è un romanzo molto meno cerebrale e «saturnico» di quanto sembri. È il romanzo dell'amore, del trionfo dell'amore, in cui tutti amano contro il principio che impedisce loro di amare, principio religioso per Mme de Tourvel, principio libertino per Valmont e per Mme de Merteuil; poiché la stessa Mme de Merteuil che incarna così fortemente il rifiuto delle virtù di sensibilità «naturale» e l'arte di «sottomettere... ogni cosa ai suoi progetti»³⁰, finisce col cedere a forze che la trasci-

nano in modo oscuro: una specie d'amore per Valmont ed una violenta gelosia nei riguardi di Mme de Tourvel.

Questa vittoria insidiosa del turbamento dei sentimenti, del «caso» e del «capriccio» è rappresentata sul piano della composizione dall'intreccio crescente della struttura epistolare. Laclous ha gettato volontariamente nel suo romanzo «quel disordine che solo può dipingere il sentimento» (Lettera 70).

Un effetto che Laclous non ha ottenuto forse volontariamente, ma che pur tuttavia esiste, è legato strettamente alla forma epistolare. Quest'ultima stabilisce tra i personaggi ed il lettore un rapporto molto particolare che la distingue dai modi narrativi. Il lettore si trova proiettato nel cuore di ogni personaggio, giacché lo vede formare e guidare il suo pensiero; scrive per così dire, con lui. Osservatore di intimità, si trasporta di volta in volta da una coscienza ad un'altra sapendo perfettamente ciò che avviene in ognuna d'esse. Situato nel centralino, conosce non solamente ciò che ognuno pensa dei corrispondenti, ma perfino ciò che tutti simultaneamente pensano e proiettano, gli uni all'insaputa degli altri. La sa molto più lunga dei personaggi, poiché egli è almeno in teoria il solo a poter leggere tutte le lettere. Ora c'è in Laclous uno strappo notevole a questo principio: Valmont e Mme de Merteuil anch'essi leggono le lettere che non sono loro destinate. La Marchesa riceve, accluse alle relazioni di Valmont, le minure delle lettere a Mme de Tourvel e le risposte di questa; Valmont a sua volta intercetta la corrispondenza che va da Mme de Tourvel a Mme de Volanges, poi a Mme de Rosemonde, e così via. I due protagonisti, grazie alla loro ingegnosità, sono messi in condizione di sapere ogni cosa, cosa che permette loro di prevedere e di ordinare tutto: ed anche loro, e loro soltanto, vivono la situazione privilegiata del lettore. Si stabilisce

²⁹ È ciò che Georges Poulet ha visto perfettamente: «Si introduce così, surrettiziamente, in un romanzo che è quello della conquista premeditata di una vittima da parte di un seduttore, un altro romanzo, inatteso, imprevedibile, quello della conquista non premeditata del seduttore da parte della vittima» (*La Distance intérieure*, p. 77).

³⁰ *Observations de Laclous*, p. 114.

dei « mostri », complicità con il male. Si può congetturare che lo scandalo del libro, la sua reputazione di romanzo perverso siano dovuti in buona parte a questa situazione singolare creata dalla tecnica epistolare e dall'uso che ne fa Laclots.

« Les mémoires de deux jeunes mariées ».

Mezzo secolo dopo Laclots, Balzac si impadronirà del vecchio strumento sfruttato così abbondantemente nel XVIII secolo e gli ridarà, ancora una volta, nuova vita. Nel frattempo, i romanzi epistolari sono apparsi in gran numero. Ce ne sono stati d'importanti, ma la maggior parte sono romanzi epistolari falsi³¹: lettere scritte a se stessi tramite un vago confidente, appunti presi giorno dopo giorno, « confessioni epistolari » secondo il termine d'un personaggio di *Mademoiselle de Mairpin*. Col pretesto del romanzo epistolare, si introduce nel romanzo il diario. Così si presenta *Obermann*, pura autobiografia cronologica: « Mi sento triste e scrivo ». Ogni volontà di scambio e d'azione è sparita in questo solitario dell'introspezione alla ricerca di un'« isola sconosciuta... di difficile accesso » o di una foresta inabitata i cui sentieri non conducano da nessuna parte. Con un gusto per ciò che si spegne e s'immobilizza, nebbie, crepuscolo, chiarori incerti, « sole debole e spesso nascosto », Sénancour poteva scrivere solo pseudo lettere indirizzate a se stesso.

³¹ La fortuna di piccoli romanzi epistolari che sono pubblicati alla fine del XVIII secolo e nei primi anni del XIX non sembrano dovere nulla alle *Lettres dangereuses*. Spirito e formola, tutto se ne allontanano; si è, per contro, molto vicini a Mme Riccoboni o a Werther. Gli autori sono spesso donne, di quelle che Sainte-Beuve amava: Mme de Charrière (*Lettres nouvelles*); *Lettres écrites de Languenne, Mississ Henley*; Mme de Souza (*Adèle de Senange*); Mme Cortin (*Clare d'Albe*); Mme de Kridener (*Valérie*)... Tutte queste opere tendono al diario che non rivela il suo nome. Lo rivela in *Valérie*: le ultime lettere del suo malinconico eroe sono intitolate *Journal de Gustave*, appunto scritti da un movente. Fa eccezione il *Désolés*: si veda il N.

Che le cose procedano in modo del tutto diverso con Balzac, poeta delle relazioni e dei contatti attivi, nessuno se ne stupirà. Egli ricorre una volta sola, nella *Comédie humaine*, alla forma epistolare³², con le *Mémoires de deux jeunes mariées*, ma i suoi primi passi da romanziere l'impegnano in questa direzione: tanto era grande, all'inizio del XIX secolo il prestigio della formula. A vent'anni, contemporaneamente al suo dramma storico, Balzac scrive un primo romanzo che non porterà a compimento, *Sénie ou les erreurs philosophiques*³³. È un romanzo epistolare, pieno di reminiscenze rousseauiane della *Nouvelle Héloïse*, meglio delle primarie parti della *Nouvelle Héloïse*. Vi si ritrovano numerose indicazioni ricche d'avvenire, temi che saranno propri del futuro Balzac, principalmente quello di *Louis Lambert* e di *Seraphina*: avvio al *Traité de la volonté*, speculazioni sui sogni e sul potere del pensiero, Parigi opposta alla Provenza, ecc...; si riconosce anche, nella corrispondenza che la protagonista sposata scambia con una amica, un primo abbozzo delle *Mémoires de deux jeunes mariées*.

Balzac concepisce fin dal 1835 un romanzo che intitolerà *Le Mémoires d'une jeune mariée*. Quando realizza il progetto, nel 1841-42, la giovane sposa si sdoppia e i « mémoires » divergono una corrispondenza, un romanzo epistolare, forse l'ultimo vero romanzo epistolare.

Due giovani donne, amiche intime fin dal tempo del convento, vivono separate: Louise de Chauvieu a Parigi, nel mondo aristocratico; Renée de Maucombe in una residenza signorile nella campagna provenzale. Le loro lettere le mantengono in stretta comunicazione, mentre quelle di terzi sono rare e di secondaria importanza: si tratta dunque di un dialogo epistolare. Per la prima volta tale soluzione è adottata con tanta forza e chiarezza. Ma è stato necessario per questo attendere Balzac, il quale vi doveva soddisfare certe tendenze profonde. Erdi si narra

per legare, opponendole, due nature contrastate, due vocazioni, due tipi di passioni, «due mondi» così come lo dice un'epistola di Louise: «O angelo mio, perché parliamo una lingua differente? Il tuo matrimonio puramente sociale, ed il mio matrimonio che null'altro è se non amore felice, rappresentano due mondi che non possono comprendersi più di quanto l'immanente possa intendere il trascendente. Tu rimani sulla terra, io sono nel cielo! Tu sei nella sfera umana, e io sono nella sfera divina. Io regno grazie all'amore, tu regni per mezzo del calcolo e del dovere»³⁴.

Renée si è sposata senza amore con un vicino tornato dall'emigrazione che ella riconcilierà alla vita, riorganizzando al tempo stesso lo sfruttamento del suo potere (la situazione di Mme de Mortsant nel *Lys*, ma senza Félix, senza tragico); è la donna che vive nell'accettazione d'una felicità circoscritta. Essa legge Donald, mentre la sua amica divora *Corinne* e *Adolphe*; poiché Louise, si è visto, rappresenta «l'infinito» l'ascesa al «cielo», cioè la passione senza limiti che la conduce all'apice della tensione e della gioia, ma anche all'usura rapida e alla morte: «Sono così in alto che in caso di caduta sarei ridotta in mille briciole». Ella morirà di gelosia, rapita dall'eccesso della sua passione, consumata da una prodigalità di vita che impedisce ogni equilibrio vitale. Si riconosce il tema centrale dei *Contes philosophiques*: la passione che uccide, il genio che soccombe sotto la propria sovrabbondanza.

Ma sarebbe disconoscere Balzac se si credesse che la sorella antagonista, questa Renata che vive «sulla terra» e accetta «il finito» sia senza passione. La sua passione, essa la scoprirà non meno intensa — sebbene iscritta nei limiti della sua condizione —; una passione balzachiana per eccellenza, che farà d'essa la vera eroina del romanzo: la maternità, cioè la produzione d'esseri, la creazione. Le pagine che Balzac le fa scrivere sulla propria avvi-

rità, un'energia che si dispiega nel produrre e nell'irridiare, ed un'energia che si «restringe» e si concentra nel distruggersi. «Sono più amante che madre», dice Louise che è sterile, come la società parigina che ella rappresenta. Perciò, anche se felice per amore, finisce per riconoscere la superiorità dell'amica in termini in cui il romanziere si è profuso anima e corpo: «Ahimè, Renata mia, sono ancora senza figli... La mia propria vita si è ristretta mentre la tua si è ingrandita e irraggiata. L'amore è profondamente egoista, mentre la maternità tende a moltiplicare i nostri sentimenti. Ho sentito realmente questa differenza leggendo la tua buona ed affettuosa lettera. Ho invidiato la tua felicità vedendoti vivere in tre cuori» (pp. 365-66).

Questa felicità si trasmette attraverso la lettera. In Balzac, la lettera è uno dei raggi che moltiplicano in lontananza la presenza raggiante. Egli la piega a fini che gli sono propri: si riconosce qui uno dei grandi temi della *Comédie humaine*, la vita per delega. Le lettere divengono strumenti di procura. Attraverso le loro lettere, le due amiche separate procurano l'una all'altra vite supplementari, e si inviano sostituti d'esistenza. In primo luogo Renée, nel momento in cui si ripiega su uno spazio apparentemente stretto, domanda all'innamorata di amare al suo posto: «Sarai, mia cara Luisa, la parte romantica della mia esistenza. Perciò raccontami le tue avventure, dipingimi i balli, le feste... Sarai in due ad ascoltare, a ballare...» (p. 181) e «Le tue lettere mi ricreano una vita appassionata nella mia casa, così semplice, così tranquilla...» (p. 246). Ma toccherà poi a Luisa sposare la vita altrui; ella conoscerà la maternità per corrispondenza: «Se ignoro le gioie della maternità, tu me le dirai, ed io sarò madre grazie a te» (p. 209).

Ecco come Balzac rende balzachiana una tecnica ereditata a feo del romanzo epistolare una cantata a due voci: un

Bibliografia *

La lista che segue è quella dei romanzi epistolari di cui ho, direttamente o indirettamente, tenuto conto. Le bibliografie esistenti e le storie del romanzo non danno generalmente alcuna indicazione precisa sul modo di presentazione: racconto, autobiografia in prima persona, forma epistolare, ecc... Perciò anche la sola costituzione dell'inventario dei principali romanzi epistolari da leggere prima di intraprenderne lo studio, esige delle ricerche già sufficientemente lunghe. Penso che sia dunque utile dare la lista dei romanzi epistolari ai quali ho fatto riferimento. Questa lista, che non è esauriente, concerne la Francia; vi allego solo le opere straniere che, per la loro diffusione e importanza, hanno potuto influire sullo sviluppo della forma epistolare in Francia. Considero l'evoluzione del genere a partire dalla fine del XVII secolo; per la « preistoria » rinvio al libro già menzionato di Ch. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, 1937. Lascio da parte gli antecedenti immediati: romanzi disseminati di lettere, raccolte di lettere di cui le più celebri sono quelle di Guez de Balzac e di Voiture, opere non romanzesche che rivestono la forma epistolare: la *Introduction à la vie dévote*, le *Provinciales*, il *Voyage en Limousin*... Non sono romanzi, anche se le *Provinciales* si trovano già sulla strada che vi conduce.

XVII secolo

- 1667 D'AUBIGNAC, *Il romanzo delle lettere* (non è ancora un romanzo epistolare nel senso stretto della parola, ma se ne avvicina molto: in una casa di campagna due amici scelgono e leggono insieme le lettere di un terzo, che vengono riprodotte ed in seguito commentate).
- 1669 GUTTLERAGUES (?), *Letteres portogaises*.
- BOURSAULT, *Lettres à Baber*.
- 1683 DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*. FONTENELLE, *Lettres galantes du chevalier d'Her* ***.
- 1684-86 MARAMBA, *L'espion turc* (trad. franc.).
- 1689 ANNE BELLINZANI, *Histoire des amours de Cléante et de Béatrice, avec le recueil de ses lettres*.
- 1697 BUSSY-RABUTIN, *Lettres, contenant les Lettres d'Héloïse et d'Abailard* (scritte nel 1687?).

FORMA LETTERARIA: ROMANZO EPISTOLARE

XVIII secolo

- 1719-20 MARIYEAUX, *Lettres contenant une aventure*.
- 1721 MONTESQUEU, *Lettres persanes*.
- 1731 MARIYEAUX, *Vie de Marianne*.
- 1732 CRÉBILLON, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****.
- 1739-40 D'ARGENS, *Lettres chinoises*.
- 1742 RICHARDSON, *Pamela* (data della trad. franc. attribuita a Prévost).
- 1747 Mme DE GRAFFIGNY, *Lettres d'une Péruvienne*.
- 1749 VADÉ, *Lettres de la Grenouillère*.
- 1750 DAMOURS, *Lettres de Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné?*
- 1751 RICHARDSON, *Lettres anglaises ou Histoire de Clarisse Harlowe* (adattamento francese di Prévost).
- 1755-56 — *Nouvelles lettres anglaises ou Histoire du chevalier Grandisson* (adattamento francese di Prévost).
- 1757 Mme RICCOBONI, *Lettres de Mistriss Fanny Baubard*.
- 1758 DORAT, *Héloïse et Abailard, héroïde*.
- 1759 Mme RICCOBONI, *Lettres de Mlady Catesby*.
- 1760 DIDROT, *La Religieuse* (data di composizione).
- 1761 ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*.
- 1766 Mme RICCOBONI, *Lettres de la Comtesse de Sancerre*.
- 1768 CRÉBILLON, *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de ****.
- 1771 — *Lettres athéniennes*.
- DORAT, *Les sacrifices de l'amour*.
- SMOLLERTY, *The Expedition of Humphry Clinker*.
- 1772 DORAT, *Les malheurs de l'inconstance*.
- 1774 *Lettres et épitres amoureuses d'Héloïse et d'Abailard* (raccolta raggruppante gli adattamenti e le versioni metriche di Bussy, Beauchamps, Colardeau, Feutry, Dorat, ecc.).
- 1774 GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*.
- 1776 RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Paysan perverti ou Les dangers de la ville*.
- *La Paysanne pervertie*.

- 1785 MME DE CHARRIÈRE, *Lettres écrites de Lausanne*.
 1791 LOUVET DE COUVRAV, *Emilie de Vermont ou Le divorce nécessaire*.
 1794 MME DE SOUZA, *Adèle de Senange*.
 1795 SÉNANCOUR, *Aldomen ou le Bonheur de l'obscurité*.
 1797 SÉNAC DE MELLIHAN, *L'Emigré*.
 1799 MME COTTIN, *Claire d'Albe*.
- XIX secolo
- 1802 FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.
 MME DE STRAËN, *Delphine*.
 1803 MME DE KRÜDENER, *Valérie*.
 1804 SÉNANCOUR, *Obermann*.
 1818-20 BALZAC, *Scénie ou les Erreurs philosophiques* (data di composizione; romanzo rimasto incompiuto).
 1833 MUSSET, *Le roman par lettres* (non pubblicato vivente l'autore).
- 1835 GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*.
 1841-42 BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*.
 1845 DOSTOËVSKI, *Les pauvres gens*.
 1846 GAUTIER, MÉRY, SANDEAU e MME DE GIRARDIN, *La Croix de Berry*.
 MÉRIMÉE, *L'abbé Aubin*.
 1866 GEORGE SAND, *Mademoiselle La Quintinie*.
 1879 HENRY JAMES, *A Bundle of Letters*.
 1882 — *The Point of view*.
 1899 GOURMONT, *Le songe d'une femme*.
- XX secolo
- 1919 COLETTE, *Mitou ou Comment l'esprit vient aux filles*.
 1936 MONTHERLANT, *Les jeunes filles*.

Per l'Inghilterra, si completerà (l'inventario bibliografico) con l'ausilio dell'opera di F. G. BLACK, *The Epistolary Novel in the late 18th Century*, Eugene 1940; per la Germania con E. SCHMIDT, *Richardson, Rousseau und Goethe*, Jena 1875.

La tesi di CH. CHARRIER, *Héloïse dans l'histoire et la légende*

Madame Bovary

O

Il libro su nulla

Un aspetto dell'arte del romanzo in Flaubert:
 il punto di vista

Si parla oggi di *antiromanzo*. Se ne parlava già nel XVII secolo, quando Sorel applicava questo termine ai romanzi antiromanzeschi concepiti nella tradizione di *Don Chisciotte*. Sartre ha contribuito a rimettere in voga la parola con la sua prefazione al *Portrait d'un inconnu* di Nathalie Sarraute: «Gli antiromanzi conservano l'apparenza e il profilo del romanzo... Ma è per trarre in inganno più facilmente: si tratta di contestare il romanzo dal suo interno, di distruggerlo sotto i nostri occhi nel momento in cui si cerca di edificarlo...»; c'è qui un segno che «il romanzo sta riflettendo su se stesso».

Se si allarga un po' il senso si dirà che c'è antiromanzo quando il romanzo ha cattiva coscienza, si fa critico e autocritico e raggiunge il punto di rottura col romanzo esistente. Allora il romanzo entra in crisi. Crisi oggi del personaggio, crisi della «psicologia», crisi infine del soggetto che tende sempre più a distinguersi dall'opera stessa, o a sparire puramente e semplicemente: se si definisce soggetto il contenuto del racconto, la trama, l'intreccio degli avvenimenti, ciò che accade. Robbe-Grillet lo confessava di recente: «C'era nel mio primo romanzo, *Les Gommes*, una trama convenzionale, ricalcata peraltro su *Edipo re* e che non aveva per me nessuna importanza; essa non mirava né alla verisimiglianza né all'autenticità. I lettori