





# Lo snodo/la svolta

Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo

a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio,  
Maria Valeria Dominioni e Giulio Martire

eum

# *Esperimenta*

Collana di studi linguistici e letterari comparati  
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,  
Lettere, Filosofia

4

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

Isbn 978-88-6056-729-1 (print)

Isbn 978-88-6056-730-7 (on-line)

Prima edizione: dicembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

*Impaginazione:* Centro Stampa di Meucci Roberto

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Macerata (Dottorato di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari).

## Indice

- 9    Introduzione  
di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni e  
Giulio Martire
- Massimo Bonafin
- 19    Lo snodo, la svolta e altri concetti critici sui rapporti fra testi  
e culture
- Andrea Ghidoni
- 41    Scintille di un archetipo: draghi alla fontana, eroi sonnolenti e  
fanciulle vigili nella narrativa medievale
- Gloria Zitelli
- 83    Elena di Troia nei romanzi in francese antico del XII secolo:  
un possibile esempio di personaggio liminale
- Daniela Mariani
- 103    I racconti della *Vie des Pères* del XIII secolo: tra catechesi  
cristiana e paradosso folklorico
- Tiziano Presutti
- 121    Aiace e Atena. Il dissidio come innovazione nella teodicea di  
Sofocle
- Olena Igorivna Davydova
- 139    *Ubi sunt leones?* L'evoluzione del confine tra Europa e Asia  
nei testi odeporeici dei secoli XIII-XIV

- Flavia Garlini  
157 Affioramenti e caratterizzazioni di un personaggio alla luce della varianza geografica: Gui de Nanteuil
- Silvia Rozza  
169 Lancillotto “cambia direzione”: la materia arturiana ritorna ai versi
- Serena Cutruzzola  
185 La pastorella: caratteri innovativi e riemersioni popolari in Giraut de Borneil (*BdT* 242.44) e in Gavaudan (*BdT* 174.4 e *BdT* 174.6)
- Jasmine Bria  
203 Gli enigmi anglosassoni come crocevia di generi e culture: gli esempi di #85 e #72
- Francesca Cupelloni  
221 Antonio Pucci e il lessico della *Commedia*: una svolta “popolare”
- Marco Montedori  
235 La svolta del 241-240 a.C. nell’*ager faliscus*: identità e romanizzazione nella “lamina di Minerva”
- Valeria Smedile  
251 *Vox populi*: “versi popolari” di argomento politico tra tarda repubblica e Impero (I a.C.-III d.C.) nella letteratura storiografica latina
- Carlotta Larocca  
265 Tra schermature e camuffamenti: il caso (politico) del Brancaleone di Giovan Pietro Giussani
- Riccardo Castellana  
283 La svolta antropologica da Verga a Pirandello
- Patrizia Oppici  
301 La passione in cornice
- Roberto Lauro  
319 La Crestomazia della prosa di Giacomo Leopardi: una svolta nel genere ‘antologia’?

- Salvatore Azzarello  
331 Though aloft on turf or perch ... di noi sarà corpo e morte.  
Un trespolo tra Hopkins e Giudici
- Matteo Maselli  
347 Dall'*Oppositore* all'*Aiutante*: una rielaborazione topica  
come svolta narrativa nella *Commedia*
- Luca Montanari  
369 Tra Shem e Yafet. L'ermeneutica della Scrittura in  
Emmanuel Lévinas
- Emiliano Alessandroni  
385 «Guerriglia semiologica» o «punto di vista della totalità»?  
La presenza di Hegel in Franco Fortini
- Gioele Marozzi  
397 Dal limite a *L'infinito*: per una lettura (anche) digitale  
dell'idillio leopardiano
- Elena Santilli  
411 La svolta del “nodo”: dal caso di una filigrana parlante (1293)  
alla digitalizzazione dell'Album di filigrane storiche di  
Augusto Zonghi (1884)
- Francesco de Cristofaro  
425 Così lontano, così vicino. Sulla “giusta distanza” dell'interprete





Patrizia Oppici

La passione in cornice

L'itinerario che vorrei percorrere in questo scritto è incentrato su una tradizione narrativa che ha radici così antiche da affondare nel mito, e che vorrei mostrare nel suo formarsi, crescere e infine giungere a un punto di svolta, attraverso lo sviluppo di un genere, il romanzo di analisi e di costumi, che gradatamente si afferma e infine si impone nell'Ottocento come il genere più adatto ad interpretare la modernità e a indagarne i mutamenti attraverso lo strumento letterario. Attraverso quello che Ginzburg definisce il paradigma indiziario<sup>1</sup>, il romanzo ottocentesco diventa una macchina ermeneutica capace di svelare la realtà nascosta.

Partiamo dall'inizio, da quella che Maurizio Bettini definisce «la storia fondamentale»<sup>2</sup>: essa è formata da un amante, da un amato/a e da un ritratto, o più genericamente un simulacro. Questi tre elementi possono dar vita a molteplici e diverse combinazioni. Ne *Il ritratto dell'amante* Bettini svela esemplarmente le radici antiche di questo schema narrativo; qui si vorrebbe piuttosto mostrare come il motivo del ritratto abbia svolto un ruolo non minore nella letteratura moderna, nel periodo in cui si sta creando un nuovo canone romanzesco.

Non c'è dubbio che in questo svolga un ruolo chiave *La Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette, un breve romanzo o *nouvelle* del 1678, che rompeva con la tradizione del romanzo fiume pieno di peripezie e avventure e popolato di decine di

<sup>1</sup> C. Ginzburg, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>2</sup> M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

personaggi, per narrare una storia scarna ed essenziale, il cui significato ultimo resta enigmatico. Si trattava all'epoca di un «nouveau roman», come ha scritto Antoine Adam<sup>3</sup>, un testo che avrebbe rivestito un ruolo importantissimo nella storia del romanzo francese ed europeo, inaugurando la stagione del romanzo di analisi psicologica, e dello studio dei moti del cuore umano. È la storia di un triangolo amoroso, che si risolve in modo inaspettato e quasi incomprensibile per noi, abituati ai *topoi* dell'amore romantico. Secondo le consuetudini del tempo la principessa di Clèves è andata sposa giovanissima al principe suo marito, che la ama profondamente e si dispiace che la moglie non comprenda e non contraccambi la sua passione, pur essendo una sposa fedele e virtuosa. Mme de Clèves è unita al marito da un sentimento di amicizia fondato sulla stima, ma niente di più. Capisce cosa sia la passione amorosa quando incontra ad un ballo di corte il Duca di Nemours. È un colpo di fulmine reciproco, che tuttavia resta nascosto nel segreto dei cuori dei due protagonisti; il Duca sa di dover agire con estrema prudenza e obbedendo ad un codice d'onore che gli impedisce di dichiararsi apertamente senza offendere la sua dama; mentre Mme de Clèves è colta di sorpresa da un sentimento di cui ignorava la forza e da cui l'educazione materna l'aveva sempre messa in guardia: la passione amorosa è un sentimento colpevole, che turba l'animo e toglie lucidità. Mme de Clèves quindi si dedica ad una rigorosa autoanalisi per cercare di lottare contro i suoi sentimenti, ma poiché la vita a Corte è fatta di obblighi, le è difficile evitare di incontrare Nemours, e quindi trova sempre nuovi motivi di turbamento del suo animo. A questo punto nell'intreccio si crea uno stallo, perché l'espressione dei sentimenti è bloccata, i due personaggi resterebbero chiusi nel loro solipsismo amoroso, se per fare avanzare l'azione Mme de La Fayette non avesse introdotto uno stratagemma che funga da rivelatore reciproco della passione. È la famosa peripezia del *portrait dérobé*.

<sup>3</sup> A. Adam, *Préface*, in Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Il brano è piuttosto lungo, ma si tratta del testo capostipite di una variegata sequela di riprese e variazioni settecentesche, e vale la pena riprenderlo per intero:

Mme la Dauphine demanda à M. de Clèves un petit portrait qu'il avait de sa femme, pour le voir auprès de celui que l'on achevait; [...] et Mme de Clèves ordonna au peintre de raccommo-der quelque chose à la coiffure de celui que l'on venait d'apporter. Le peintre, pour lui obéir, ôta le portrait de la boîte où il était et, après y avoir travaillé, il le remit sur la table.

Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Mme de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé; et il pensa que, parmi tant de personnes qui étaient dans ce même lieu, il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre.

Mme la Dauphine était assise sur le lit et parlait bas à Mme de Clèves, qui était debout devant elle. Mme de Clèves aperçut par un des rideaux, qui n'était qu'à demi fermé, M. de Nemours, le dos contre la table, qui était au pied du lit, et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur cette table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Mme la Dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. M. de Nemours se tourna à ces paroles; il rencontra les yeux de Mme de Clèves, qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire.

Mme de Clèves n'était pas peu embarrassée. La raison voulait qu'elle demandât son portrait; mais, en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle, et, en le demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion. Enfin elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sût même qu'elle la lui faisait. M. de Nemours, qui remarquait son embarras, et en devinait quasi la cause, s'approcha d'elle et lui dit tout bas:

- Si vous avez vu ce que j'ai osé faire, ayez la bonté, Madame, de me laisser croire que vous l'ignorez; je n'ose en demander davantage<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, cit., pp. 91-92. [La delfina chiese al signor di Clèves un piccolo ritratto ch'egli aveva di sua moglie, per confrontarlo con quello che si stava terminando; (...) e madama di Clèves domandò al pittore di modificare un poco la pettinatura al più antico. Il pittore tolse il ritratto dall'astuccio ove si trovava, e dopo averlo ritoccato lo rimise sul tavolo.

Da molto tempo il signor di Nemours desiderava di avere il ritratto di madama di Clèves. Quando vide quello che apparteneva al signor di Clèves, non potè resistere alla tentazione di rubarlo a un marito che supponeva teneramente amato, e pensò che, tra tante persone ch'erano ivi, non sarebbe stato più sospettato d'un altro.

La delfina era seduta sul letto, e parlava a bassa voce con madama di Clèves, che era

Trionfo della litote e del sottinteso, questa memorabile scena unisce all'estrema precisione nella descrizione dei gesti e degli sguardi una incalzante e geometrica progressione psicologica che rende il momento cruciale nel reciproco disvelamento della passione: se l'azione di monsieur de Nemours svela alla principessa l'estensione del suo amore, a sua volta il silenzio di Mme de Clèves è per Nemours una prova di accondiscendenza amorosa; laddove le *bienséances* e la specchiata virtù dell'eroina bloccavano il proseguire del racconto, con il furto del ritratto l'azione si rimette in movimento, perché ora entrambi sanno di essere amati e sono già uniti in una silenziosa complicità che esclude il marito ignaro. Attraverso il furto del ritratto Nemours opera un rapimento simbolico a cui Mme de Clèves non si oppone. È importante sottolineare che è proprio il gusto di sottrarre il ritratto del marito a determinare Nemours a compiere un'azione così perfettamente simbolica del suo desiderio. In effetti avrebbe potuto procurarsi il ritratto dell'amata in diversi modi; come mostrano molti altri romanzi, fra cui *Julie ou la nouvelle Héloïse*, di Rousseau, un espediente frequentissimo era quello di far eseguire al pittore una copia segreta del ritratto ostensibile. Ma questa soluzione non sarebbe stata efficace nel nostro contesto: occorre un atto simbolico fortemente trasgressivo che obbligasse l'amata a svelarsi. Infatti davanti al furto della sua immagine, di

in piedi dinanzi a lei. Madama di Clèves scorse, attraverso il cortinaggio semiaperto, il signor di Nemours, che voltava le spalle al tavolo, situato ai piedi del letto, e vi prendeva con destrezza qualcosa. Indovinò facilmente che si trattava del suo ritratto, e ne fu così turbata, che la delfina notò ch'ella non l'ascoltava e le chiese ad alta voce che cosa guardasse. Il signor di Nemours a queste parole si volse; incontrò lo sguardo di madama di Clèves, ancora fisso su di lui, e pensò che era possibile che ella avesse visto ciò che egli aveva fatto.

Madama di Clèves era non poco imbarazzata; il buon senso voleva che ella reclamasse il suo ritratto; ma, chiedendolo pubblicamente, avrebbe a tutti fatto conoscere i sentimenti di quel principe per lei; e domandandoglielo in privato, l'avrebbe come autorizzato a confessarle la sua passione; infine, decise che era meglio lasciarglielo e fu felice di poter accordargli così un favore, senza ch'egli supponesse che glielo faceva. Il signor di Nemours, che scorgeva il suo imbarazzo, e ne indovinava press'a poco la causa, le si avvicinò e le disse piano:

- Se avete veduto ciò che ho osato fare, abbiate la bontà, signora, di lasciarmi credere che voi l'ignorate; non oso chiedervi di più]. (citiamo dalla traduzione di Sibilla Aleramo, *La Principessa di Clèves*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 95-96).

proprietà dello sposo, la principessa tace, e chi tace acconsente; il suo silenzio, che si protrae per tutta la scena, equivale ad una implicita confessione, quella confessione che la virtuosa eroina poi pronuncerà davanti al marito, in una scena altrettanto celebre di quella del ritratto. Davanti alla forza devastante di una passione che teme di non poter più controllare, Mme de Clèves cerca aiuto confessando il suo amore allo sposo, ma senza volergli rivelare chi ne è l'oggetto. Questo innesca una spirale distruttiva perché il principe, divorato dalla gelosia, ne viene letteralmente ucciso e la principessa, trascorso il periodo di lutto, rifiuta la domanda di matrimonio di Nemours, scegliendo il *repos*, il ritiro, piuttosto che l'unione con l'amato. Si può dire che è dalla pubblicazione del romanzo che la critica, da Stendhal a Camus, fino alla critica universitaria più recente, non cessa di interrogarsi sul significato da dare alla rinuncia finale della principessa «giansenista»<sup>5</sup>.

Ma torniamo al nostro schema narrativo, ripreso in innumerevoli combinazioni settecentesche. Ne troviamo per esempio una interpretazione più conformista in un romanzo di Mme du Tencin, *Mémoires du comte de Comminges*<sup>6</sup>, del 1735: qui nella scena in questione, calco della *Princesse de Clèves*, alla dama cade un braccialetto contenente il suo ritratto; lo spasimante lo raccoglie, ma, inaspettatamente, se lo intasca; allora la signora ne chiede la restituzione, ma questi si ostina a tenerlo e le rivolge una dichiarazione d'amore dove non si sa se prevalga l'impudenza o la volgarità. Si tratta di una sorta di deformazione parodica della scena originaria: in entrambi i casi il ritratto è racchiuso in un oggetto prezioso, là era un astuccio, qui un braccialetto, il cui valore venale esprime metonimicamente il valore dell'immagine amata. Nel caso di Nemours, il perfetto amante, l'astuccio era abbandonato per l'effigie che sola contava, mentre qui l'amante meschino è ben

<sup>5</sup> Tra i numerosi studi dedicati al problema del finale del romanzo citiamo almeno G. Violato, *La principessa giansenista*, Roma, Bulzoni, 1981; il punto sulla questione dibattuta del ruolo della religione si trova in S. Guers, *La religion dans "La Princesse de Clèves"*, «Cahiers du dix-septième siècle», II, 1, 1988, pp. 133-141.

<sup>6</sup> Il romanzo si può leggere nella moderna edizione *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di R. Trousson, Paris, Laffont, 1996.

contento di tenersi anche il braccialetto. Alla delicatezza di Nemours, che accetta il silenzio come massimo favore che gli può esser concesso, si contrappone una sfacciata dichiarazione amorosa, autentica prepotenza di un villanzone che se la svigna per non restituire con l'immagine anche il gioiello. Tuttavia grazie all'espedito narrativo del ritratto, anche qui l'azione può mettersi in moto: perché la scena ha avuto come testimone un altro innamorato della giovane, e da qui duello fra i due, ferimento dello screanzato e restituzione del ritratto alla legittima proprietaria, non senza averle prima «rubato» l'effigie. In effetti prima di renderle il braccialetto, il giovane più garbato ma pur sempre innamorato, copia il ritratto e inserisce la copia da lui dipinta nel gioiello che restituisce, mentre trattiene per sé l'originale: «J'y trouvai l'avantage d'avoir celui qui avait appartenu à Adelaïde, et de l'obliger, sans qu'elle le sût, à me faire la faveur de porter mon ouvrage»<sup>7</sup>. Due motivi colpiscono in questo passo come veri e propri *topoi* legati al ritratto: da un lato «le peintre amoureux de son modèle», l'abilità dell'amante come ritrattista dell'amata, che nasce dall'amorosa conoscenza del modello, e che può arrivare perfino a superare la mano dell'artista. E poi l'importanza del possesso della «vera» immagine, qui quella appartenuta all'amata che funziona meglio in questo codice simbolico come segno della sua involontaria adesione al progetto amoroso. Di nuovo un rapimento in effigie, raddoppiato in questa sostituzione che fa accettare all'amata la presenza dell'amante nel suo stesso ritratto, poiché l'amante è l'esecutore del ritratto sostituito.

Si potrebbero citare molte variazioni settecentesche dello schema, che identifica nel ritratto lo snodo delle articolazioni del racconto. Ne riassumo alcune caratteristiche comuni.

- 1) un primo elemento è rappresentato dalla mancanza di riferimenti descrittivi al volto rappresentato, e alla sua più o meno grande aderenza al modello. In questa tradizione narrativa ciò che conta è il ritratto come oggetto propulsore

<sup>7</sup> Ivi, p. 25. [Ebbi così il vantaggio di avere quello che era appartenuto ad Adelaïde, ed obbligarla, a sua insaputa, a concedermi il favore di portare la mia opera]. Laddove non diversamente indicato, la traduzione è nostra.

del racconto piuttosto che la dialettica tra la realtà e la sua rappresentazione pittorica. Questo nasce anche dal fatto che il romanzo di analisi delle passioni tende a fare astrazione dalle rappresentazioni fisiche dei personaggi, che sono definiti nella loro bellezza stereotipata senza alcuna descrizione.

- 2) Ci sono tuttavia dei romanzi in cui il motivo del ritratto innesca una riflessione sulla dialettica tra la realtà e la sua rappresentazione pittorica. Anche questo filone può essere rappresentato da un romanzo capostipite, forse non nella successione cronologica, ma per l'enorme diffusione e l'indiscussa influenza che esercita nell'evoluzione del romanzo, ed è *Julie ou La nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761). In questo best-seller del Settecento il motivo del furto del ritratto si trasforma in dono del ritratto, che l'amante riceve direttamente dall'amata. Non a caso: Julie si è concessa all'innamorato prima e fuori del matrimonio, e quindi dona la sua immagine come ha donato se stessa. Ma trascorso il primo momento di euforia nel momento in cui riceve il ritratto, l'amante lontano sfoga la sua delusione:

Il faut, chère Julie, que je te parle encore de ton portrait [...] avec le regret d'un homme abusé par un faux espoir, et que rien ne peut dédommager de ce qu'il a perdu. Ton portrait a de la grâce et de la beauté, même de la tienne ; il est assez ressemblant et peint par un habile homme, mais pour en être content, il faudrait ne pas te connaître<sup>8</sup>.

Segue una lunga descrizione del ritratto che ne dettaglia i difetti e che dunque traccia contemporaneamente, attraverso la parola dell'amante, il vero ritratto dell'amata. È un pezzo di bravura con cui Rousseau riafferma il primato della letteratura sull'arte pittorica, e che condensa in queste pagine le leggi che presiedono alla struttura di questa seconda tipologia di trame fondate sul ritratto. Occorre innanzitutto notare che si tratta di

<sup>8</sup> J.J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, vol. II, p. 290. [Cara Julie, devo parlarti ancora del tuo ritratto [...] con il rimpianto di un uomo illuso da una falsa speranza, e che nulla può risarcire di ciò che ha perduto. Il ritratto è dotato della grazia e della bellezza che ti appartiene; è abbastanza somigliante e dipinto da un abile artista, ma per esserne soddisfatto, dovrei non conoscerti].

intrecci che sorgono dalla forma epistolare, dove il ritratto serve una dialettica in cui la presenza dell'io scrivente si confronta con l'assenza dell'essere amato. Alla conversazione in assenza che è il *roman par lettres* il ritratto serve come elemento che nutre un discorso amoroso altrimenti minacciato dalla separazione e dall'afasia. Proprio perché unica presenza nell'assenza, la torturante e ossessiva contemplazione dell'immagine diventa fonte di riflessioni che coinvolgono anche il versante descrittivo, mostrandoci quel volto celato dalla lontananza. È l'assenza consustanziale al genere epistolare a creare la necessità di una presenza per interposta immagine, che ha bisogno di sostanzinarsi anche nei suoi tratti fisici per esorcizzare il vuoto.

Nella *Nouvelle Héloïse* c'è una macroscopica infrazione al codice, questa passione pienamente vissuta e consumata dai due protagonisti prima della "conversione" ad un progetto di armonia sociale che non rinnega la passione, ma ne riforma la spinta anarchica incanalandola nella società. Questa audacia nella rappresentazione della passione non era facilmente imitabile, tanto più se si tiene presente che il romanzo settecentesco di ispirazione sentimentale e di analisi è molto rappresentato da scrittrici, su cui pesava un doppio interdetto. Per prima cosa era sconveniente che una dama, soprattutto se di alto lignaggio, mettesse il proprio nome sul frontespizio di un romanzo, genere considerato ancora con sospetto, perché spesso ritenuto scuola di corruzione. Che il nome dell'autrice potesse comparire su un libro che viaggiava per tante mani di lettori era quasi equiparato a una forma di prostituzione. Non a caso Mme de La Fayette ha pubblicato anonimamente *La Princesse de Clèves* e ha persino negato pubblicamente di esserne l'autrice. E Rousseau sosteneva che nessuna fanciulla onesta doveva avere il permesso di leggere il suo romanzo. Di conseguenza era impensabile che romanzi scritti da donne potessero presentare intrecci non rispettosi delle convenienze, e proprio per questo la strategia di imprigionare la passione all'interno del ritratto, quella genialmente inaugurata da Mme de La Fayette, si rivela così produttiva per il romanzo settecentesco, e dà origine a una sequela di intrecci governati da una logica figurativa che ha la funzione di esprimere



attraverso i quadri il desiderio che il/la protagonista non può soddisfare né esprimere con chiarezza neppure a se stessa. Il discorso della passione amorosa viene così incanalato e racchiuso all'interno della cornice del quadro, mentre la sua espressione è bloccata in una psicologia che tende a stereotiparsi nella forzata adesione ad una virtù impossibile. Poiché i protagonisti devono essere per forza di cose conformisti, il desiderio represso è rappresentato attraverso i quadri, che non a caso, a mano a mano che ci si avvicina al passaggio da un secolo all'altro, cominciano a proliferare nei romanzi. Accade infatti che la logica figurativa prevalente in questi testi incarni nelle immagini non solo l'espressione del desiderio, ma anche le figure dell'interdizione che pesa su amori sempre minacciati. Al ritratto dell'amante si affianca quello del marito, ma soprattutto quello del padre, a significare un'autorità morale che non si può impunemente trasgredire. Anche per questa fase della nostra storia utilizzerò l'esempio di un solo testo celebre, e che fu celeberrimo ai suoi tempi in tutta Europa, si tratta di *Corinne* (1807) di Mme de Staël. Il romanzo di Mme de Staël è un capolavoro che sa servirsi dello stereotipo del ritratto per farne emergere tutte le complesse valenze. Quella logica figurativa sotto traccia che serve a minare il racconto moralizzatore che la scrittrice donna si sente obbligata a rappresentare attraverso i comportamenti espliciti dei suoi personaggi nei romanzi conformisti, qua diventa lucida strategia di denuncia del peso delle convenzioni sociali. Mentre in molti romanzi del periodo il codice figurativo era un espediente, non so fino a che punto consapevole, per esprimere un livello di trasgressione ritenuto accettabile, qui l'uso è del tutto cosciente. A questo bisogna aggiungere il peso del tema italiano, ovvero *Corinne* è uno di quei romanzi che raccontano il *grand tour*, il viaggio in Italia obbligatorio per i giovani rampolli della classe privilegiata europea; la presenza massiccia di quadri nel testo è insita nella funzione di guida svolta dal romanzo. Ma l'iconologia ha anche un ruolo strategico per l'intreccio, a partire dall'inizio: l'immagine della protagonista si specchia nelle acque della fontana di Trevi, e a lei si affianca quella dell'amato Lord Nelvil. Per un

istante si forma un'immagine riflessa dei due protagonisti, che oscilla mobile sulla superficie dell'acqua, per simboleggiare il carattere effimero di questa coppia. Perché Lord Nelvil ammira la bellezza di Corinne ed è attratto dal suo fascino, «il la contemplait ainsi come un tableau ravissant»<sup>9</sup>, recita il testo, ma il problema è che non sopporta che la donna possa uscire dalla cornice ed avere una propria vita indipendente. Corinne è un'artista, e fra i suoi molti talenti c'è quello della pittura. I ruoli sono rovesciati, in questo romanzo è la donna ad avere il ruolo attivo e a possedere il potere creativo; più avanti Nelvil scoprirà con emozione che Corinna ha dipinto il suo ritratto. Questa scena corrisponde al momento cruciale del disvelamento della passione che abbiamo visto nei precedenti romanzi. Scoprire che negli appartamenti di Corinne c'è il suo ritratto fa comprendere a Nelvil di essere amato, ma al tempo stesso nella scena compare una prima forma di ostacolo alla realizzazione di un amore condiviso: di fronte al ritratto dell'amato Corinne ha posto un quadro della Vergine; questo infastidisce il puritano Lord che trova inopportuno l'accostamento, non tanto per il soggetto religioso in sé, ma perché ciò manifesta nella pittrice una religiosità sensuale e fundamentalmente sacrilega che lo turba profondamente. Già si intravede una forma di rifiuto per una donna che osa unire sacro e profano. Nella metafora iconologica proposta dalla scena il fatto di saper creare e organizzare una galleria di quadri secondo una logica personale corrisponde all'essere autrice del proprio destino. Avanziamo ancora nel racconto: dopo l'eroico salvataggio di un uomo in procinto di annegare, Nelvil viene raggiunto da Corinne e i due si uniscono in un abbraccio appassionato, vivendo un momento di assoluta trasparenza: «l'amour partagé [...] l'amour au plus heureux moment de la confiance mutuelle»<sup>10</sup>. Ma subito dopo questo abbraccio, Nelvil porta la mano al petto per controllare che il medaglione contenente

<sup>9</sup> Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, a cura di S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 268. [La contemplava come un quadro incantevole].

<sup>10</sup> Ivi, p. 358. [L'amore condiviso (...) l'amore nel momento supremo della fiducia reciproca].

il ritratto del padre sia intatto, ma l'acqua lo ha quasi cancellato. Ovvero l'amore finalmente condiviso ha fatto sparire quell'autorità negatrice della passione e della piena autonomia del figlio. Nelvil esprime il suo grande dispiacere per la perdita, fuor di metafora non è capace di comportamenti non conformisti. E allora Corinne comprende e fa una scelta lucidamente autodistruttiva offrendosi di restaurare l'immagine che risulterà ancora più somigliante rispetto all'originale cancellato. Nelvil ne è ammirato, ma interpreta a torto questa straordinaria somiglianza: «C'est un miracle du ciel qui vous désigne à moi comme la compagne de mon sort, puisqu'il vous révèle le souvenir de celui qui doit à jamais disposer de moi»<sup>11</sup>. Mentre elogia l'amata per aver indovinato i tratti del padre ribadisce la sua obbedienza filiale per l'eternità. Non capisce che la somiglianza è dovuta al fatto che Corinne il padre già lo conosceva, e ben conosceva l'interdetto che aveva pronunciato su di lei, destinando al figlio la sua sorellastra Lucile. Capendo che Nelvil non sarà mai capace di disobbedire al padre, l'artista compie questa forma di suicidio simbolico, perché ristabilendo l'immagine paterna condanna se stessa e il suo amore. Alla fine Nelvil sposa Lucile e il ritorno all'ordine è sancito dalla fissazione di Corinne e di ogni ruolo femminile in quadro. La passione deve tornare in cornice. L'amor sacro trionfa sull'amor profano e dunque Corinne ridotta a quadro – La Sibilla del Domenichino – è vinta dalla Madonna della Scala del Correggio che rappresenta Lucile. Anche visivamente, il confronto tra i due quadri è impressionante: la Sibilla leva gli occhi al cielo, a significare l'ispirazione, mentre la Vergine del Correggio tiene lo sguardo pudicamente abbassato. Insomma le virtù di domestica sottomissione ai doveri di madre devono trionfare sul genio e sull'arte, almeno nel paradossale discorso di Nelvil che riassume la morale convenzionale che ha finito per accettare. Riferendosi al dipinto del Correggio, dice a Lucile: «Ce tableau dans peu de temps n'existera plus, mais moi j'aurai

<sup>11</sup> Ivi, p. 359. [È un miracolo del cielo che vi designa come la compagna della mia sorte, poiché vi rivela il ricordo di colui che disporrà sempre di me].

toujours sous les yeux son modèle»<sup>12</sup>. Rovescia il *topos* dell'arte che eternizza l'istante per dire che l'unica bellezza durevole sarebbe quella della maternità. Credo ci sia una certa ironia in questo finale in cui il protagonista maschile sacrifica il suo amore alle convenzioni sociali che governavano il destino femminile. Rinuncia a una donna forte e da lui percepita come virile, per un destino comune e domestico, generalmente attribuito alle donne:

Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure. Mais se pardonna-t-il sa conduite passée? Le monde qui l'approuva le consola-t-il? Se contenta-t-il d'un sort commun, après ce qu'il avait perdu? Je l'ignore, et ne veux, à cet égard, ni le blâmer, ni l'absoudre<sup>13</sup>.

Abbiamo visto come il ritratto da pegno d'amore rubato o donato sia divenuto un oggetto temibile, che, con la sua carica ammonitoria, può mutilare l'essere e privarlo della possibilità di amare. Corinne muore assassinata da questo terribile ritratto del genitore che impone un modello costrittivo. Ma denuncia anche la fissità di uno schema romanzesco divenuto ormai incapace di esprimere le passioni. Bisognerebbe rompere il ritratto e le convenzioni dell'intreccio sentimentale per costruire nuovi moduli narrativi che frantumino il canone settecentesco. Con questo uso magistrale del motivo del ritratto, Mme de Staël sembra l'autrice più consapevole della necessità di un rinnovamento, come del resto si era mostrata lucida interprete della svolta decisiva operata dalla Rivoluzione sulle passioni e nelle mentalità dei contemporanei nella sua scrittura saggistica.

<sup>12</sup> Ivi, p. 559. [Fra poco questo quadro non esisterà più, ma io avrò sempre davanti agli occhi il suo modello]. Il discorso di Nelvil si basa sul fatto che all'epoca l'affresco, situato nell'Oratorio della Scala a Parma, si trovava in pessime condizioni e sembrava prossimo a staccarsi dal muro. Ma Nelvil è destinato ad avere torto persino su questo punto; nel 1812 l'affresco fu trasferito nella Galleria Nazionale, dove è possibile ammirarlo tuttora (Cfr. *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari-Schianchi, Milano, F.M. Ricci, 1968, p. 18.)

<sup>13</sup> Ivi, p. 587. [Lord Nelvil diede un esempio di vita domestica regolare e purissima. Ma si perdonò la sua condotta passata? Trovò una consolazione nell'approvazione del mondo? Si contentò di una sorta comune, dopo ciò che aveva perduto? Lo ignoro, e non voglio, al riguardo, né condannarlo né assolverlo].

Nel più autobiografico dei suoi romanzi, *Louis Lambert*, Balzac fa incontrare al suo protagonista bambino Mme de Staël, in una scena dal carattere un po' fiabesco in cui «ces deux génies se comprirent»<sup>14</sup>: una sorta di consacrazione reciproca fra l'autrice di *Corinne* e il creatore della *Commedia Umana*. In effetti Balzac conosceva e ammirava l'opera di Mme de Staël, e segnatamente *Corinne*, così come era ferratissimo su tutti i suoi predecessori romanzeschi. Per un decennio, negli anni venti dell'Ottocento, aveva sfornato, per mantenersi, romanzi di tutti i tipi, che gli venivano commissionati dagli editori. Si tratta di prodotti che Balzac pubblica anonimi o sotto pseudonimo, conscio del loro carattere alimentare. Ma in questo laboratorio di produzione romanzesca acquisisce uno straordinario mestiere e una conoscenza approfondita di tutti gli schemi narrativi utilizzati fino a quel momento. Quando comincia a pubblicare con il suo nome i testi che poi saranno raccolti nella *Commedia Umana*, uno dei suoi primi racconti, pubblicato per la prima volta nel 1830, è *Gloire e malheur*. Nel 1842 questo racconto sarà da lui scelto come opera inaugurale della prima edizione del suo colossale edificio romanzesco. Balzac gli ha quindi assegnato un ruolo liminare importantissimo nella struttura della *Comédie Humaine*, con il titolo con cui è più noto, *La Maison du Chat-qui-pelote*. La nuova titolazione allude ad una vecchia insegna, «un antique tableau»<sup>15</sup> sotto la quale Balzac iscrive idealmente tutta la sua opera. Nell'immagine del gatto che gioca a palla con una racchetta è racchiuso un gioco di parole «chacun y pelote», ciascuno vi trova la sua convenienza, motto che si attaglia al magazzino di tessuti cui serve da insegna pubblicitaria, come pure ai lettori incoraggiati ad entrare nell'edificio romanzesco che offrirà loro alimento alle loro riflessioni<sup>16</sup>. Il racconto è infatti uno spaccato di vita della borghesia commerciante parigina e insieme la storia

<sup>14</sup> H. de Balzac, *Louis Lambert, La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, 1990, vol. XI, p. 1495. [I due geni si compresero].

<sup>15</sup> De Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote, La Comédie Humaine*, cit., vol. I, p. 40.

<sup>16</sup> Sul rebus su cui è basata l'insegna, cfr. la nota al testo di A.M. Meininger nell'edizione *la Pléiade*, p. 1186.

di una passione che davvero chiude i conti con le formule settecentesche, per inaugurare una nuova stagione romanzesca. Il protagonista è un pittore che si innamora di un'immagine, quella di una fanciulla incorniciata dal riquadro della finestra a cui si affaccia. La finestra appartiene alla *maison du chat qui pelote*, casa e bottega della famiglia di commercianti di stoffe che vi abitano. Questa immagine, paragonata nel testo ad una Vergine di Raffaello, ispira all'artista un amore che si alimenta nella contemplazione di questa casa, e di quanto riesce a scorgere della vita della sua amata e della sua famiglia. Frutto di questa passione saranno due quadri, un gruppo di famiglia in un interno che il pittore è riuscito a catturare spiando dall'esterno, e il ritratto della sua amata, che ha perfezionato continuando a passeggiare sotto la *Maison du chat-qui-pelote*, ed anche entrandovi sotto vari travestimenti, con il pretesto di acquistare della stoffa, per riuscire a fissare i tratti della sua amata. Dopo otto mesi di accanito lavoro, presenta questi due quadri al *Salon de peinture*, e riscuote un successo straordinario. Al punto che persino la famiglia di Augustine, negozianti molto austeri e che hanno dato alle figlie un'educazione esclusivamente domestica e quasi monacale, decidono di concedere alla figlia una visita all'esposizione. Questa scena è l'ultima trasformazione che il motivo subisce nel nostro itinerario. Alla vista del suo ritratto, la giovane si riconosce, e in quel momento incontra lo sguardo del pittore, che si ricorda aver visto passare tante volte davanti a casa. «Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré»<sup>17</sup>, dice l'artista all'orecchio della giovane, che, turbata da queste parole, in qualche modo risponde, mettendo il dito sulle labbra. Teme di essere riconosciuta, ed è terrorizzata dal fatto che i genitori progettino loro stessi una visita al *Salon* per il giorno dopo. Il pittore le fa un cenno con la testa per mostrarle che ha compreso il significato del suo gesto. I genitori non vedranno i quadri, perché l'artista li ritira quella sera stessa, e Augustine rimarrà commossa per la delicatezza di sentimenti che le ha dimostrato il pittore Balzac ha insomma riscritto la scena del *portrait dérobé*: l'amante ha simbolicamente rapito l'amata

<sup>17</sup> Ivi, p. 55 [Vedete ciò che l'amore mi ha ispirato].

ritraendola, e l'amata ha mostrato di corrisponderlo e di apprezzare un omaggio così delicato. Sarà un caso che uno degli unici due romanzi che Augustine è riuscita fortunatamente a leggere sia proprio quello di Mme de Tencin? Certo tutta la scena è stata riformulata in un nuovo registro realistico, quello che Auerbach chiamava realismo atmosferico, capace di rappresentare letterariamente ogni genere di persona nella sua complessa e specifica vita quotidiana<sup>18</sup>. Ma ancora più interessante il seguito del racconto, che rappresenta in modo esplicito questa volontà balzachiana di innovare profondamente il codice romanzesco, rompendo con la tradizione. La famiglia concede Augustine in sposa al pittore, ma dopo alcuni mesi di grande felicità condivisa, il rapporto di coppia comincia a deteriorarsi: l'educazione meschina ricevuta da Augustine non le consente di comprendere veramente il lavoro del marito, e nemmeno di mostrarsi all'altezza della società in cui si trova a vivere; nonostante la sua bellezza, non è in grado di far conversazione e intrattenere gli ospiti, mostrandosi come una vera dama, e il pittore comincia a vergognarsene. In altre parole il ritratto e l'originale non coincidono, perché il ritratto, come del resto il quadro di famiglia, corrisponde alla visione dell'artista e non è una copia del referente di realtà. Il racconto inaugurale della *Commedia umana* pone da subito in modo dialettico il problema della rappresentazione, mostrando che il ritratto non è l'amata, ma una visione peculiare che l'arte elabora partendo dal modello. La posizione strategica assegnata al racconto nell'opera mondo romanzesca ci segnala che esso ha una funzione estetica autoriflessiva, vuole esprimere consapevolmente la ricerca di nuovi codici espressivi per dire la realtà. Per creare il nuovo, bisogna anche liquidare il vecchio, ed è ciò che fa Balzac nella casa del gatto che gioca, alludendo consapevolmente alla peripezia del ritratto per stravolgerla. Il pittore, molto attratto da una signora del gran mondo che gli offre una diversa e ora più allettante immagine femminile, le fa dono del ritratto di Augustine, a significare la sua volontà

<sup>18</sup> E. Auerbach, *All'hôtel de La Mole*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. II, pp. 220-268.

di abbandono della moglie. Ma in realtà la dama, una duchessa, commossa dall'ingenuità della povera Augustine, glielo restituisce, incoraggiandola a trovare gli argomenti per riconquistare lo sposo. La scena finale ci mostra la moglie speranzosa che mostra il ritratto ritrovato al marito, credendo che basti tale vista per farle ritrovare il suo amore. Niente di più sbagliato, perché Augustine non solo non corrisponde al suo ritratto, ma è incapace di afferrare il codice per il suo utilizzo. Non sa prevedere che l'artista vi vede la prova di una congiura femminile ordita alle sue spalle, che lo umilia profondamente. Furioso, strappa la tela e fa a pezzi la cornice. Distruggendo il ritratto, uccide simbolicamente anche il modello – di cui apprendiamo subito dopo la scomparsa a soli ventisette anni –, a indicare la fine di un codice narrativo che doveva essere frantumato per imboccare una nuova strada creativa, quella della *Commedia Umana*. Ecco, ora la storia fondamentale ha preso un'altra direzione, penso a Poe, a Wilde, ma anche allo stesso Balzac del *Capolavoro sconosciuto*; dopo questa svolta, la peripezia centrata sul ritratto diventerà piuttosto il punto di partenza di una riflessione sull'arte e sul suo rapporto con la vita. Ma questa è, appunto, un'altra storia.

### *Bibliografia*

- Adam A., *Préface*, in Mme de la Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.
- Balzac H. de, *La Comédie Humaine*, a cura di P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1990.
- Bettini M., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari-Schianchi, Milano, F. M. Ricci, 1968.
- Ginzburg C., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Guers S., *La religion dans "La Princesse de Clèves"*, «Cahiers du dixseptième siècle», II, 1, 1988, pp. 133-141.



La Fayette Mme de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966; tr. it. *La Principessa di Clèves*, a cura di S. Aleramo, Milano, Mondadori, 1935.

*Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di R. Trousson, Paris, Laffont, 1996.

Rousseau J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964.

Staël Mme de, *Corinne ou l'Italie*, a cura di S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985.

Violato G., *La principessa giansenista*, Roma, Bulzoni, 1981.

