

«La Cousine Bette» e il realismo allegorico*

Fredric Jameson

(Traduzione di Marco Gatto in collaborazione con Anna Baldini)

La Cousine Bette, scritta in un periodo in cui lo schema classificatorio della *Comédie Humaine* non sembrava più adeguato ai propri contenuti, si caratterizza per una prodigiosa espansione della tradizionale "esposizione". Il finale di quest'ultima, mettendo in scena un desiderio gratificato e uno frustrato, suggerisce l'unità tematica dell'opera: mentre Bette incarna la frustrazione, la negatività, lo stesso desiderio di morte – una linea tematica che viene distribuita anche tra altri personaggi femminili –, Hulot esprime la forza dell'Eros. La simmetria degli istinti richiede un terzo personaggio, Madame Hulot, che funziona come coscienza o io, ed è da questo polo che derivano il sentimentalismo e l'ideologia politica di Balzac. Balzac ci mostra il processo attraverso il quale i personaggi si trasformano in allegorie, e riesce a registrare questo sistema istintuale grazie alla natura preindividualistica della sua opera.

... di fronte a questa dimostrazione tangibile del modo in cui i destini individuali si intrecciano e, attraverso questo processo d'interazione, si trasformano lentamente, sotto i nostri stessi occhi, nel fondamento della società, siamo propensi a limitarci, per il momento, a una concezione realistica della vita. Poiché il realistico esclude sempre il simbolico, l'interpretativo: non possiamo contemplare simultaneamente la superficie della vita e ciò che essa nasconde.

Fredric Jameson, *Metacommentary*, in «PMLA», vol. 86, n. 1, January 1971, p. 13

* Traduzione di F. Jameson, «*La Cousine Bette*» and *Allegorical Realism*, in «PMLA», vol. 86, n. 2, March 1971, pp. 241-254.

1. Balzac approdò alla forma dei suoi ultimi romanzi – autentici spettacoli sociali in cui l'intreccio viene spinto al di là dei suoi limiti – per il concorso di quelle che sembrano circostanze esterne; il gusto del pubblico stava cambiando, Dumas e Sue gli opponevano una nuova e strenua concorrenza, che lo obbligava a combatterli sul loro stesso terreno e con le loro stesse armi: la serialità, il melodramma, le mille e una notte della civiltà moderna, con le loro schiere di personaggi e la loro estrema mobilità da un estremo all'altro dello spettro sociale.¹ È significativo che, tranne poche eccezioni, queste nuove opere trovino ambientazione esclusivamente nella sezione della *Comédie humaine* dedicata a Parigi, nelle *Scènes de la vie parisienne*: le altre sezioni, dedicate alla vita familiare o alle vicende provinciali, militari, politiche, sono troppo specializzate; è come se solo la metropoli moderna comprendesse abbastanza scenari da ambientarvi romanzi di ampia portata come *Splendeurs et misères des courtisanes*. Allo stesso modo è sintomatico che al progetto del 1845 della *Comédie humaine* manchino le due grandi panoramiche finali, *La Cousine Bette* e *Le Cousin Pons*. Per spiegarne la comparsa non basta supporre in Balzac una nuova vena di ispirazione: sappiamo in che modo lavorasse, come scegliesse dalla lunga lista di storie già annunciate e non scritte quella che avrebbe occupato meglio la lunghezza stabilita per contratto con i suoi vari editori.² È come se nella stessa concezione di queste due opere ci sia qualcosa che risponde a una nuova esigenza formale dell'immaginazione di Balzac, promettendo di soddisfarla in forme che la maniera dei progetti più antichi non riusciva più a garantire.

L'originalità del progetto della *Comédie humaine* non risiede soltanto nell'ambizione di presentare l'affresco complessivo di una società, ma anche nel modo in cui è concepita l'interrelazione sociale: i collegamenti tra le storie, cioè tra i personaggi così come tra i diversi momenti della vita di un singolo personaggio, sono avvertiti come un'assenza, come gli spazi bianchi fra i testi. Considerando l'opera di Balzac nel suo complesso, non vi ritroviamo l'immagine nitida del narratore onnisciente classico, che ci viene incontro invece nei singoli romanzi: il suo sistema è piuttosto un originale tentativo di conciliare due impulsi filosofici contraddittori. Ogni sezione della *Comédie humaine*, ogni singola storia o romanzo, rimane relativamente ancorata a un'esperienza individuale, alla verità della monade isolata, mentre il sistema complessivo mira a trascendere il solipsismo e i limiti dell'esistenza individuale, ma vi resta fedele postulando l'intreccio dei rapporti sociali come una realtà oggettiva che non possiamo mai osservare direttamente: ci sono parti della vita di Rastignac o di De Marsay, insieme di interrelazioni tra i vari personaggi, coin-

1 Cfr. A. Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Hachette, Paris 1965, pp. 409, 490, 493.

2 Cfr. *ivi*, pp. 389-391.

cidenze, incontri, passioni, che esistono, ma che non conosciamo e non conosceremo mai. L'isolamento della monade è dunque superato per via negativa; o, piuttosto, è neutralizzato dall'imperativo di elevare il pensiero al livello sovraperonale dell'organismo sociale in sé – imperativo che rimane lettera morta e tuttavia non cessa di venirci imposto. Così Balzac è in un certo senso più fedele all'esperienza individuale (per cui non vediamo altro che il nostro mondo, ma siamo assolutamente certi che esista una dimensione ulteriore) e alla realtà della coesistenza di una massa di mondi privati, di quanto non lo sia il sistema di Zola, in cui l'autore dichiara di conoscere ogni cosa, è capace di riempire tutti gli spazi vuoti, e non ci trova nulla di indebito; e vi è più fedele anche rispetto a Proust, che estende al massimo il punto di vista individuale, la monade individuale, per introdurvi una conoscenza dell'esterno, del non-Io, del resto della società (rendendo Marcel in grado di narrare la storia di Swann, per esempio). Vale la pena di notare, al contempo, l'incredibile limitazione che un simile modo di procedere impone a Balzac: non deve mai cercare di dire tutto subito, come farà Stendhal, come farà Proust; deve invece lavorare su ogni parte sapendo che è solo una parte, e indubbiamente questa intima necessità formale è connessa alla sua psicologia e alla sua straordinaria disciplina.

Ora tuttavia, sotto la pressione dei suoi rivali, Balzac fa esplodere i limiti del suo sistema. D'ora innanzi ogni parte, ogni singola sezione lotta per competere con l'intero, mira a diventare una *Comédie humaine* in miniatura; di qui la specifica forma di interpretazione richiesta da questi testi. Lo schema classificatorio della *Comédie humaine*, i suoi vari raggruppamenti tematici in precedenza servivano al lettore come principio di selezione mentale, gli consentivano di collocare ciascuna di queste opere, spesso estremamente complicate, in un sistema ciclico e di fatto allegorico: la "gioinezza" delle storie di vita privata significa amore, la "maturità" delle storie di provincia interesse economico e brama di possesso, e infine la "vecchiaia" della materia parigina immoralità.³ Ma la categoria della *vie parisienne* è profondamente ambigua: attraversa le altre sezioni, molte delle quali sono pure ambientate a Parigi, e come classificazione poggia su un principio diverso dalle altre, introducendo surrettiziamente tutto un nuovo sistema di presupposti. Questo spostamento di enfasi è ancora più sorprendente se consideriamo che, come tema o aneddoto, *La Cousine Bette* è apparentata molto più strettamente ai quadri di vita familiare delle *Scènes de la vie privée* che alle fantasmagoriche immagini di Parigi dell'*incipit* della *Histoire des Treize* o del finale di *Splendeurs et misères des courtisanes*. La visione panoramica della città (dalle ba-

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

3 Cfr. F. Davin, *Introduction aux «Études philosophiques»*, in H. de Balzac, *Comédie humaine*, Gallimard, Paris 1950, vol. XI, pp. 207-209.

racche del Faubourg Saint-Antoine agli uffici del ministero della guerra e agli edifici del Faubourg Saint-Germain) e gli accenni ai vari tipi di reti e cospirazioni clandestine (dall'organizzazione nera di Vautrin a quella bianca e caritatevole di Madame de la Chanterie) non bastano per qualificare l'opera come un'avventura esclusivamente parigina: ed ecco che viene allo scoperto il problema interpretativo.

E forse, tuttavia, l'ambiguità appena descritta offre un punto di partenza: la classificazione della *Cousine Bette* nelle *Scènes de la vie parisienne* implica che per Balzac la realtà del romanzo non risiede tanto nell'eterno dramma della coppia (*Physiologie du mariage*) quanto nei pericoli che minacciano la famiglia parigina contemporanea, pericoli che derivano dalla nuova vita metropolitana del tempo. Una quantità di digressioni meditative e moraleggianti (*tartines*) mostra che Balzac pensava al suo romanzo, piuttosto ingenuamente, come a un *exemplum*: un avvertimento contro la mantenuta, flagello della famiglia legittima; una dimostrazione della suprema responsabilità della moglie, che dovrebbe saper essere insieme moglie e amante, della perfidia dei servi così come dell'invidia degli stessi *parents pauvres* della famiglia, oltre che del mondo esterno e ostile. Da questo punto di vista, dunque, la famiglia moderna sarebbe il tema unificante del romanzo, e Madame Hulot, come rappresentante in un certo senso dei destini e della continuità della famiglia, sarebbe il fulcro dell'opera.

Ci sono molti argomenti in favore di questa lettura: senza dubbio una parte del nostro disagio nei confronti della forma del romanzo realistico-sociale deriva dalla nostra incapacità di concepire un destino collettivo, in un mondo in cui le vecchie forme comunitarie – nazione, famiglia, classe, partito – non sono più vitali, un mondo in cui solo il destino dell'individuo isolato è comprensibile. La famiglia gioca un ruolo fondamentale nel pensiero di Balzac e nella sua visione del mondo: Balzac è stato sempre ossessionato dall'importanza della primogenitura come strumento per preservare la ricchezza e l'influenza delle grandi famiglie aristocratiche: in effetti, questo è l'unico principio immutabile dal quale si può dedurre il resto della sua dottrina politica. E indubbiamente lo scrittore conobbe nell'infanzia la realtà della famiglia patriarcale più concretamente di Stendhal o Flaubert. Ora, con la gravidanza di Madame Hanska, le convinzioni politiche si fondono con i progetti privati, e per un certo periodo Balzac torna a sentire in prima persona e concretamente i valori della famiglia: sono questi valori a presiedere alla composizione della *Cousine Bette*.⁴

Altrettanto indubbiamente Madame Hulot in un certo senso "struttura" il romanzo, se si può dire una cosa del genere di un personaggio. *La*

4 Il bambino, però, nacque morto. Cfr. D. Adamson, *Genesis of «Le Cousin Pons»*, Oxford University Press, Oxford 1966, pp. 6-7.

Cousine Bette infatti comincia con la scoperta simultanea da parte della donna delle infedeltà del marito e della rischiosa situazione finanziaria della famiglia: sono eventi che durano da prima e continuano dopo la presa di coscienza di Madame Hulot, eppure Balzac avverte che il suo acquisto di consapevolezza costituisce di per sé un nuovo inizio. Parallelamente, dopo le molte crisi e i molti *climax* dell'intreccio, il romanziere sente che il suo dramma non è compiuto finché Madame Hulot non muore di *choc*, cioè fino al momento in cui la donna non abbandona la speranza, comprendendo infine che suo marito è incorreggibile. La coscienza di Madame Hulot è perciò privilegiata, in un modo che dobbiamo ancora definire; il suo ruolo nell'azione vera e propria è invece limitato. E se Madame Hulot può essere vista come il personaggio che nel romanzo rappresenta la "virtù", la simmetria che sembrerebbe di intravedere viene subito smentita dalla presenza nell'opera non di una, ma di due forme di vizio, impersonate da Hulot e Bette.

Dobbiamo perciò tornare al romanzo, lasciando che sia Balzac stesso a commentare l'organizzazione della trama. Lo fa a circa un terzo del libro, in un momento di pausa dell'azione in cui sembra possibile un lieto fine, visto che culmina nel finale rituale di ogni commedia: la scena del matrimonio. In realtà in questo caso lo scioglimento si presenta come doppio matrimonio, una trama e una sottotrama in cui entrambe le generazioni, la più vecchia e la più giovane, sono rappresentate: Hortense sposa lo scultore Wenceslas Steinbock nel suo momento di successo artistico, sottraendolo alla protezione gelosa e segreta della cugina Bette; nello stesso giorno suo padre, il barone Hulot, inaugura un appartamento messo a nuovo con Valérie Marneffe, la cui conquista lenisce parzialmente il dolore per la rottura con l'amante precedente. Adeline, cioè Madame Hulot, ha due volte motivo di rallegrarsi: sua figlia, che sembrava condannata al nubilito per ragioni economiche, ha trovato marito, e il suo consorte ha ritrovato il buonumore e sembra in grado di ristabilire la posizione della famiglia. È dopo un *tableau* come questo, una pausa momentanea e illusoria, che Balzac commenta il ritmo del suo romanzo: «Ici se termine en quelque sorte l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète, ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est toute exposition à toute tragédie classique».⁵

Senza dubbio la terminologia teatrale è ingannevole; la trama romanzesca esemplare ha sempre tratto implicitamente il suo modello dal teatro, ed è stata ossessionata dall'ideale delle unità teatrali. E tuttavia ci so-

«La Cousine Bette»
e il realismo allegorico

5 Balzac, *Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 264 [«Qui termina, in certo modo, l'introduzione di questa storia. Quanto abbiamo raccontato sta al dramma che lo conclude come una premessa sta a un'affermazione logica, come il prologo alla tragedia classica»: *La cugina Betta*, a cura di M. Allem, tr. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 2004, p. 167].

no delle incongruenze degne di nota. La maggioranza delle opere più lunghe di Balzac possiede quello che l'autore definisce *exposition*, la cui tecnica è fin troppo conosciuta: la pausa sull'introduzione di un nuovo personaggio, il lungo passaggio di prosa che risale indietro nel tempo facendo la cronaca dell'ambiente di origine e della storia del nuovo venuto, i continui arresti e riprese ai quali il lettore di Balzac è fin troppo abituato, e che dobbiamo pazientemente sopportare fino a quando tutti gli attori non sono stati adeguatamente descritti e presentati, finché ogni cosa non è al suo posto, e l'azione può davvero mettersi in moto. Ci sono naturalmente lunghi passaggi espositivi di questo tipo nelle centocinquanta pagine di questa sezione di apertura della *Cousine Bette*, cui possiamo d'ora innanzi fare riferimento come al prologo rispetto al corpo principale del romanzo. Ma in questo caso servono a preparare non il romanzo, ma la preparazione al romanzo: non sono più un'"esposizione", ma piuttosto l'esposizione di un'esposizione, si è realizzata una trasformazione dialettica per cui la quantità diventa qualità: la tremenda espansione di quella che nel primo Balzac sarebbe stata una semplice esposizione ha il risultato di trasformarla in scena e dramma a pieno titolo, che necessita a questo punto di propri passaggi espositivi. Vedremo poi come questo non sia un dettaglio superficiale, ma abbia profonde conseguenze sull'intera opera e sul suo significato.

Ovviamente il prologo serve in un certo senso a preparare lo sviluppo principale dell'azione; ma un'interpretazione che voglia rafforzarsi man mano che procede nell'analisi non può accontentarsi di mostrare la causalità che porta da un evento a un altro: deve mettere a nudo la categoria di causalità che presiede alla formazione dell'intreccio in questione, deve mostrare il principio astratto di selezione, il modello attraverso cui l'autore vede gli eventi umani. Il prologo terminava, abbiamo detto, su una nota di soddisfazione, di desiderio gratificato; ed è proprio questo a suggerire i termini in cui strutturare la nostra analisi. Quel che resta del prologo nel corpo dell'opera, ciò che è responsabile in un certo senso del rapido movimento di catastrofe che vi si sviluppa e che si può dire che il prologo abbia creato o giustificato, è una frustrazione: la rabbia di Bette nel vedersi rubare il suo protetto. (La frustrazione di Crevel costituisce una linea di sviluppo parallela, sebbene meno importante). Nella parte principale del romanzo questa passione si dà nuovamente un oggetto, si trasforma in odio e desiderio di vendetta, e diventa la forza propulsiva della trama. Soddisfazione, frustrazione: siamo autorizzati a questa analisi, che vede il desiderio come movente dell'azione umana, dallo stesso Balzac, che così caratterizza il movimento del prologo:

Le lendemain, ce trois existences si diversement et si réellement misérables, celles d'une mère au désespoir, celle du ménage Marneffe et celle

du pauvre exilé, devaient toutes être affectées par la passion naïve d'Hortense et par le singulier dénouement que le baron allait trouver à sa passion malheureuse pour Josépha.⁶

È come se il barone e sua figlia fossero due manifestazioni di un singolo desiderio che attraverso i due personaggi e i loro diversi caratteri insegue il proprio oggetto: Hortense è spinta da vaghe fantasticherie sull'innamorato di Bette a un imperioso sogno di possesso; il barone è folgorato da un colpo di fulmine la prima volta che vede Valérie Marneffe sulla soglia dell'appartamento di Bette. Così la nostra interpretazione ha già trovato il suo principio, un principio immanente all'opera: il desiderio per un oggetto – che Balzac, nella terminologia del periodo, preferiva chiamare *volonté* – organizza la trama ed è il principio esplicativo dell'azione umana.

In effetti si può dire che questo concetto costituisca non tanto un'intuizione o un presupposto psicologici, o una visione della natura umana, quanto una convenzione formale sottesa alla produzione di Balzac. Allo stesso modo è una convenzione formale, in Joyce, l'idea che il pensiero abbia forma verbale; in Henry James è una convenzione che gli esseri umani siano acutamente consapevoli e avvertiti delle più minute articolazioni delle reciproche reazioni: simili convenzioni fungono da principio regolatore che preseleziona la materia dell'artista e gli permette di lavorare con una relativa omogeneità all'elaborazione di superficie. Così la creazione romanzesca di Balzac in generale si fonda sulla premessa che l'esistenza umana è in ogni momento motivata dalla *bramosia*, cioè da un desiderio ben definito che si pone continuamente di fronte un oggetto. I riferimenti appropriati non sono la psicologia o la psicoanalisi, ma quella vaga insoddisfazione continuamente risorgente, caratteristica del desiderio nei romanzi di Flaubert; o il valore metafisico di cui i surrealisti investono il desiderio: due convenzioni formali totalmente differenti. In definitiva una simile premessa compositiva si misura da ciò che esclude: in questo caso tutti quei momenti vaghi, passivi, sognanti, contemplativi dell'esistenza umana in cui l'individuo non sa realmente ciò che vuole o non vuole proprio niente: per Balzac è come se questi momenti non esistessero affatto. Materiale inadatto all'opera d'arte, sono relegati in qualche universo alternativo di possibilità, e la coscienza individuale è sempre stimolata in Balzac dal desiderio di possedere qualcosa: una donna, un certo tipo di abitazione o di posizione sociale; e quan-

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

6 Balzac, *Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 198 [«Il giorno dopo, quelle tre esistenze, così diversamente e così profondamente miserabili, quella di una madre disperata, quella della coppia Marneffe e quella del povero esiliato, avrebbero avuto un nuovo indirizzo dall'ingenua passione di Ortesia e dalla singolare conclusione che il barone avrebbe dato alla sua disgraziata passione per Josépha»: *La cugina Bette*, cit., p. 87].

do il desiderio, nelle sue punte più alte, cessa d'essere così specifico, come nella più generica brama di fama o potere, non smette mai di essere un affare quantitativo: il denaro ne è, in questo senso, l'emblema supremo. Saremmo solo tentati di invertire la normale prospettiva sulla creazione romanzesca affermando che il denaro affascina Balzac proprio *perché* realizza perfettamente questa categoria preesistente del desiderio, e non viceversa. Ciò significa che l'universo di Balzac, sebbene complicato per i suoi personaggi, non è mai problematico.⁷ I suoi protagonisti spesso non riescono a raggiungere l'oggetto del loro desiderio, e allora ripiegano nel suo opposto dialettico – la mortificazione della volontà, la solitudine, il convento («aux cœurs blessés, l'ombre et le silence») – ma non problematizzano mai, in nessun momento, la natura del desiderio in quanto tale, non sono mai indotti a mettere sotto accusa la spinta al possesso, né a concepire una soddisfazione diversa da quella che avvince a oggetti e scopi terreni. Se insistiamo nel presentare questa psicologia come una convenzione, piuttosto che come un tema o un'idea, lo facciamo per prevenire qualsiasi giudizio sulla sua verità o falsità. Ogni sistema psicologico, ogni visione della vita umana, per quanto sottile e complessa, rimane un'essenza imposta sull'infinita ricchezza dell'esistenza, un paradigma che nella sua semplificazione ci permette di osservare in maniera nitida certi aspetti dell'esistenza, mentre ne oscura necessariamente altri. La psicologia di Balzac è un modello, e il suo valore per noi varia secondo i nostri bisogni in una data situazione sociologica. Verso la fine del diciannovesimo secolo, quando il pubblico soffocava in un universo di merci, si avvertiva una sorta di liberazione in modelli e sistemi che insistevano su una natura umana non avida, su una psicologia al di là del desiderio materiale. Oggi, tuttavia, al tempo in cui la pubblicità e la gestione dell'opinione pubblica hanno reso indistinta persino la divisione tra il Sé e i suoi oggetti, in cui un'economia del terziario ha sottratto così tante persone a un rapporto produttivo con le "cose" materiali, la lezione di un desiderio trasparente può essere ancora una volta salutare, può diventare la fonte di una nuova relazione col mondo esterno, demistificata e più solida.

Il nostro metodo di analisi dell'intreccio è basato sul presupposto che le articolazioni della trama siano emblematiche del significato dell'opera, che il tipo di causalità che presiede al movimento dell'intreccio inerisca alla sostanza profonda e al significato del romanzo, e che attraverso un esame dettagliato di questa causalità si giunga all'interpretazione. È chiaro, quando ci spostiamo dal prologo della *Cousine Bette* al corpo del romanzo, che i desideri di quella sezione di apertura, ormai soddisfatti,

7 Questo è il parere di L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris 1964, pp. 34-35 (tr. it. *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1973).

non costituiscono più il motore dell'azione. (Senza dubbio l'insaziabilità sessuale del barone rimane una costante, nel senso che senza di essa non ci sarebbe storia; ma è lo sfondo dell'azione piuttosto che la sua causa, la condizione permanente su cui giocano altre forze, che la usano per i loro fini).

Ma la frustrazione di Bette, il suo desiderio di vendetta, è solo il punto di partenza della trama principale: anche Crevel ottiene la sua vendetta sul barone, con il quale, a sua insaputa, condivide Valérie. Il cadaverico Marneffe spinge Hulot a disonorarsi ancora di più, insistendo per ottenere da lui una stravagante e ingiustificata promozione. Valérie seduce Wenceslas e lo allontana dalla moglie, e il modesto talento di lui, che solo la disciplina di Bette era stata capace di sviluppare, è completamente corrotto nella nuova atmosfera di auto-indulgenza. Cullato dall'illusione che il bambino che Valérie porta in grembo sia suo, il barone è arrestato dalla buoncostume in un'irruzione mattutina che lo riduce in completa balia di Marneffe. E mentre con riluttanza si lascia ricattare concedendo la disgraziata promozione, il suo piano algerino collassa, il suo rappresentante (lo zio di Madame Hulot) si suicida, e il barone stesso è costretto a dimettersi ignominiosamente e sparire. Il conseguente rovescio di fortuna, il contrattacco della famiglia su Valérie e Crevel, la punizione inflitta a questi ultimi sotto forma di una morte terribile, saranno esaminati dopo. Basti qui notare che questo secondo lieto fine, che restituisce il vecchio barone alla sua famiglia nuovamente prospera, è ulteriormente illusorio: nel suo rimbambimento Hulot si innamora follemente di una sguattera, Madame Hulot muore per lo *choc*, e da qualche parte in Normandia il barone corona il suo destino sposando l'ultima incarnazione del suo oggetto del desiderio.

Se abbiamo perso traccia di Bette nella descrizione precedente, è perché lo fa anche Balzac, distolto da lei come da altri personaggi (Wenceslas, per esempio) dal movimento impetuoso della sua trama, privandoci fra l'altro della spettacolare scena di morte che Bette avrebbe a buon diritto meritato. Possiamo spiegarlo, mi sembra, con il fatto che Bette cede qualcosa della sua forza propulsiva a personaggi subalterni, la delega ad altri personaggi che ne prendono il posto, per cui cessa d'essere l'agente principale del tracollo della famiglia. Se la trama tipicamente balzachiana è un duello tra due volontà, è altrettanto tipica la complicazione per cui gradualmente i mediatori si interpongono tra i due principali avversari: così, dopo il patto d'alleanza tra Bette e Valérie, è quest'ultima a prendere su di sé l'odio e la mania di vendetta dell'altra, così come incorpora la passione di Bette per Wenceslas in una strana sorta di *transfert* che permette che la passione, questa volta, si consumi carnalmente. Valérie a sua volta trasferisce i suoi intenti malvagi su agenti minori, Crevel e Marneffe fra gli altri, ed è in questo modo che la gran parte delle for-

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

ze distruttive che agiscono contro la famiglia Hulot può essere ricondotta a un'unica fonte, un'origine comune, e tutte queste forze possono dirsi manifestazioni di un singolo desiderio e di una singola volontà.

Si obietterà che la causa principale della caduta del barone, e cioè la catastrofe algerina, non ha nulla a che vedere con queste passioni e motivazioni esclusivamente personali: è un fenomeno sociale e storico a pieno titolo, e Balzac non riduce mai simili eventi storici oggettivi a un livello simbolico e puramente soggettivo. È vero che oggi siamo diventati sensibili a dettagli che potevano passare inosservati a un lettore di venti o trent'anni fa: in un presente dominato da guerre di liberazione nazionale in ogni parte del mondo, il visitatore del museo dedicato a Proust a Illiers, per esempio, è colpito dalla pregnanza di certi dettagli e di certe mancanze che la precedente critica di Proust, incentrata sul concetto di "arte per l'arte", non aveva ritenuto degni della nostra attenzione: in particolare, i trofei algerini di cui il museo è zeppo, la totale soppressione dall'opera finale di quella dimensione algerina e coloniale che fu così importante nella vita reale di Proust (soppressione simboleggiata dal posto vuoto lasciato nell'opera definitiva da Octave, il marito della zia Léonie che aveva fatto la sua fortuna in Algeria). Allo stesso modo, non possiamo fare a meno di essere colpiti, nella *Cousine Bette*, da quella che deve essere una delle prime apparizioni letterarie del colonialismo: speculatori che seguono l'esercito nel suo avamposto coloniale per fare fortuna con gli approvvigionamenti, ponendosi come intermediari tra gli sceicchi locali e il governo. Ma Balzac non ha intenzione di offrirci una descrizione immediata del fenomeno, come farebbe un romanziere naturalista o documentario. Balzac usa invece l'evento storico esterno per drammatizzare quello che per lui è il fenomeno storicamente più importante, vale a dire la vita al tempo della coscienza individuale. Balzac pone l'accento non tanto sulla reale situazione in Algeria quanto sulle erronee valutazioni di Hulot al riguardo: il barone, abituato all'energia napoleonica e a metodi autocratici, incapace di immaginarsi sottoposto a un'inchiesta esterna, è il vero prototipo di una mente segnata dal passato, in ritardo rispetto a una realtà storica in mutamento, incapace di vedere i fatti nuovi della vita intorno a lui, vale a dire che, dai tempi gloriosi dell'impero, quella militare è stata rimpiazzata da una nuova amministrazione civile.

Ma non è tutto: accanto a questa limpida presentazione del fatto puramente storico emergono dettagli d'altro tipo, tracce di un tentativo da parte di Balzac di porre questo evento in relazione cruciale con altre realtà, in breve, la presenza di quel che può essere chiamato, nella terminologia dell'analisi dei sogni di Freud, la *sovradeterminazione* dell'evento. Ciò è evidente non solo nel fatto che all'inizio il barone vagheggia il suo progetto algerino per finanziare la sua nuova amante Valérie, ma anche

nel dettaglio dell'insistenza di quest'ultima sull'opportunità di un matrimonio in grande stile per la figlia del barone che le consenta di mettersi in mostra. In tal modo Balzac sottolinea la responsabilità di Valérie nell'avvio dell'avventura. Ugualmente, la disgrazia del barone è acuita dall'episodio della promozione che le è contemporaneo, e che esaspera il superiore di Hulot ancor prima che l'altra notizia lo abbia raggiunto. E quando Valérie, quasi gratuitamente, per disinteressato amor di malizia, impedisce a Crevel di dare a Madame Hulot i duecentomila franchi che potrebbero salvare la vita di suo zio, sembra chiaro che l'immaginazione di Balzac sta facendo gli straordinari per far sì che un singolo episodio assolva due funzioni alla volta, per raddoppiare la realtà principalmente storica del fatto con una realtà secondaria, più indistinta, in cui anche quest'ultima sventura può venir attribuita, nella mente del lettore, all'ostilità di Valérie e a tutto quello che rappresenta. Ritorneremo sull'analisi di questo meccanismo tra breve.

Per il momento possiamo così riassumere le nostre scoperte: prestando attenzione alle forze propulsive che hanno generato l'intreccio, emerge una strana simmetria tra le due parti del romanzo, tra il prologo e l'azione principale, che non è più quella dell'intrigo classico, ma tende già verso una dimensione più simbolica. Abbiamo visto che nel prologo tutti gli eventi erano originati dalla passione amorosa, da un impulso positivo di natura sessuale (nelle passioni del barone e di sua figlia). Nella sezione principale del romanzo, invece, la forza propulsiva è negativa, è quella dell'odio e della sete di vendetta (in Bette, Valérie, Crevel e Marnette). E in questa parte del libro, anche quando la marea si abbatte sui personaggi negativi, l'azione rimane profondamente negativa, nella vendetta attuata contro di loro dall'infame Madame Nourrisson.

2. La percezione di un'opera d'arte dipende dal modo in cui sono posti in rilievo i dettagli-chiave, un processo di cui lo scrittore può essere consapevole o inconsapevole, e che possiamo tradurre, con terminologia relativamente più psicologica, come "eccesso". Questo processo viene percepito come volontà di stilizzazione, marca la presenza di ossessioni fondamentali o di stile in una sorta di ripetizione compulsiva, fa sì che le immagini subiscano un investimento puramente formale che diviene significativo per la frequenza e l'insistenza con cui la mente indugia su di esse. Tuttavia si tratta in maggioranza di strutture poetiche, e gli eccessi narrativi rivelatori si dislocano altrove, non tanto nel linguaggio e negli oggetti, quanto nell'azione e nelle sue motivazioni, nelle categorie dell'evento piuttosto che in quelle della sostanza. Ciò che colpisce ogni lettore di Balzac prima o poi, e che diviene particolarmente rilevante per il lettore della *Cousine Bette*, è la misura con cui i personaggi femminili sono visti come malevoli e ostili, come potenze distruttive. Sotto questo profilo, natu-

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

ralmente, assomigliano ai grandi personaggi negativi del mondo della finanza, i pirati di grosso o piccolo cabotaggio, i Du Tillets e i Cérizets, addirittura i Gobsecks, ma con una differenza importante: nella psicologia convenzionale del mondo di Balzac, queste “tigri” della finanza sono adeguatamente motivate, il denaro basta a spiegare la loro spietata indifferenza. Per l’assenza di motivazioni della loro volontà malevola, per la pura gratuità delle loro azioni, i personaggi femminili distruttivi sono invece molto più vicini alle figure enigmatiche della polizia, alle emanazioni di Fouché come Corentin, benché in questo caso Balzac si sforzi di *motivare* la vendicatività di Corentin.⁸ Né il denaro né la vendetta sono motivi adeguati a spiegare il comportamento di queste *belles dames sans merci*, compagne voraci dell’universo balzachiano, che trovano un’autentica soddisfazione nel distruggere i loro benefattori dopo aver esaurito le loro risorse. Valérie Marneffe descrive entusiasticamente questo simbolo centrale:

Faites Dalila coupant les cheveux à l’Hercule juif! [...] Il s’agit d’exprimer la puissance de la femme. Samson n’est rien, là. C’est le cadavre de la force. Dalila, c’est la passion qui ruine tout. [...] voilà comment je comprends la composition. Samson s’est reveillé sans cheveux, comme beaucoup de dandies à faux toupets. Le héros est là sur le bord du lit, vous n’avez donc qu’à en figurer la base, cachée par les linges, par des draperies. Il est là comme Marius sur les ruines de Carthage, les bras croisés, la tête rasée, Napoléon à Saint-Hélène, quoi! Dalila est à genoux, à peu près comme la Madeleine de Canova. Quand une fille a ruiné son homme, elle l’adore. Selon moi, la Juive a eu peur de Samson, terrible, puissant, mais elle a dû aimer Samson devenu petit garçon. Donc, Dalila déplore sa faute, elle voudrait rendre à son amant ses cheveux, elle n’ose pas le regarder, et elle le regarde en souriant, car elle aperçoit son pardon dans la faiblesse de Samson. Ce groupe, et celui de la farouche Judith, seraient la femme expliquée. La Vertu coupe la tête, le Vice ne vous coupe que les cheveux. Prenez garde à vos toupets, messieurs!⁹

8 In *Les Chouans* per un amore non corrisposto, in *Une Ténébreuse Affaire* per un affronto al suo onore, in *Splendeurs et misères* per la morte di Peyrade.

9 Balzac, *Comédie humaine*, cit., vol. VI, pp. 335-337 [«Fate Dalila che taglia i capelli all’Eroico ebreo! ... [...] Si tratta di esprimere la potenza della donna. Sansone non è più nulla, è il cadavere della forza. Dalila è la passione che devasta tutto. [...] Ebbene, ecco come vedo io la composizione. Sansone si è svegliato senza capelli, come molti vagheggiatori che hanno il ciuffo finto; l’eroe è seduto sulla sponda del letto, voi dovete dunque rappresentarne solo la base, nascosta dalle lenzuola e dai drappaggi. È là, come Mario sulle rovine di Cartagine, le braccia incrociate, la testa rasa, insomma Napoleone a Sant’Elena! Dalila è inginocchiata, all’incirca come la *Maddalena* del Canova. Quando una donna ha rovinato un uomo, lo adora. Secondo me, l’ebrea deve aver avuto paura di Sansone finché era terribile e potente, ma lo ha amato quando è divenuto un debole fanciullo. Dunque Dalila deplora la sua colpa, vorrebbe rendere i capelli all’amante, non osa guardarlo e lo guarda tuttavia sorridendo perché vede già il suo perdono nella debolezza di Sansone. Questo gruppo, assieme a quello della truce Giuditta spiegherebbero totalmente la donna. La virtù taglia la testa, il vizio taglia soltanto i capelli. Attenti ai vostri ciuffi, signori!»: *La cugina Betta*, cit., pp. 251-252].



Naturalmente si obietterà che questo passo, così interessante dal punto di vista psicologico, non mostra necessariamente quella sorta di deformazione o distorsione letteraria di cui ci stiamo occupando: il tema di una donna che si vendica di un uomo può diventar facilmente il soggetto di un'opera d'arte, come accade per esempio in D. H. Lawrence. Ma il punto è che questo tema rappresenta una *sovradeterminazione* da parte di Balzac, e perciò vale per noi come indizio o chiave ai segreti dell'opera. Lo stesso impianto del racconto presuppone che queste donne siano interessate unicamente al denaro, ma è come se Balzac approfittasse di questa colpa iniziale per attribuire loro una cattiveria più profonda, che non saprebbe giustificare razionalmente. Si comporta come chi porta avanti due argomentazioni in una ed è così sicuro di persuadere con la prima, saldamente documentata, che si avvantaggia della situazione per convincere anche riguardo la seconda, che non deriva logicamente dalla precedente: Balzac fa appello a tutte le risorse della sua arte per celare il salto logico, per cercare di nascondere sotto una superficie realistica la contraddizione. Ciò è tanto più evidente quando, tornando alle donne virtuose del libro, comprendiamo che Valérie ha ragione anche su di loro, e che, pur senza evidenziarlo più di tanto, Balzac si è preoccupato di rendere anche loro responsabili della deriva morale dei loro mariti: Hortense perché vizia e rovina un Wenceslas che necessita invece di una disciplina severa; Madame Hulot perché non capisce che essere moglie è un mestiere, e che dovrebbe sapere o imparare come essere sia moglie che amante di suo marito.

A questo punto, inevitabilmente, si propone un'interpretazione psicoanalitica: ricordiamo che Balzac per tutta la vita ebbe la sensazione non solo che sua madre fosse fredda e indifferente, ma addirittura, proprio con quell'esagerazione proiettiva che abbiamo sinora descritto, che lo odiasse.¹⁰ Non è difficile collegare a questa situazione psicologica il suo amore per figure materne di donne più anziane; si potrebbe persino formulare un'ipotesi convincente vedendo in questa originaria privazione la fonte della consolazione psicologica di Balzac nel comprare, possedere e descrivere cianfrusaglie.

Ma questa teoria ci propone una spiegazione causale basata su un certo numero di fatti extratestuali; l'interpretazione che siamo andati sviluppando, invece, deve reggersi come descrizione fenomenologica di un complesso di sentimenti immanenti all'opera stessa. Oltre alla sovradeterminazione dei personaggi femminili, oltre alla gratuità delle loro motivazioni, c'è qualcosa nella stessa successione delle figure che suggerisce che Balzac stia soddisfacendo due bisogni psichici contemporaneamente, e che stia usando i medesimi personaggi per raccontare una storia so-

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

¹⁰ Cfr. in particolare l'inizio di *Le Lys dans la vallée*.

ziale realistica e per mettere in scena una più profonda mitologia personale. Abbiamo già mostrato come nell'economia dell'intreccio Valérie funzioni come una sorta di *emanazione* di Bette. Se, mettendo da parte per il momento l'intera questione degli schieramenti e delle forze antagoniste, ricordiamo la figura di Madame Nourrisson, che mette in moto lo scioglimento dell'intreccio, com'è possibile non intravedere un'antica configurazione mitologica nelle tre figure? Com'è possibile non riconoscere i tre stadi del destino femminile, le tre manifestazioni della dea triforme, Artemide, Era ed Ecate, vergine, moglie, madre? A parte il fatto che qui la trinità appare in una forma negativa: la vergine rovesciata in prostituta, la moglie in zitella, la madre in megera. Ma mi sembra che questa configurazione non sia così importante perché confermi qualche nozione prestabilita di una mitologia collettiva o di un inconscio razziale, ma perché mostra come nell'immaginazione di Balzac i personaggi più disparati convergano tra loro come se fossero le manifestazioni separate di una sola forza unitaria; e per capire cos'è tale forza dobbiamo tornare alla sua vera sorgente, a Bette.

Bette è insieme una psicologia e un destino; ha una sua storia e contemporaneamente incarna una forza. Come personaggio, come storia di un caso individuale, Bette rappresenta la mentalità della classe contadina sconvolta dal nuovo *habitat* commerciale della città e dell'incipiente capitalismo. Ha la risolutezza dei popoli primitivi, l'istinto contadino all'accaparramento; è presa da ciechi attacchi di panico di fronte a situazioni storiche che oltrepassano la sua capacità di comprensione.¹¹ Ma quel che è veramente unico nella sua psicologia risulta dalla sovrapposizione a questo primo insieme di attributi, che sono sostanzialmente caratteristiche di classe, di una serie di determinazioni che pertengono a una categoria completamente diversa, ovvero alla psicologia della zitella, con tutte le forze rilasciate dalla sublimazione e distorte dalla repressione, fenomeni di cui Balzac è acutamente consapevole.¹² Bette sceglie di restare vergine, rifiuta tutti i pretendenti che le vengono proposti, evita una relazione fisica con lo stesso Wenceslas; il sospetto di lesbismo, in particolare nella sua relazione con Valérie, non dovrebbe essere visto come causa ma piuttosto come un elemento aggiuntivo che arricchisce il fenomeno di base, la cui origine sembra essere piuttosto l'invidia per sua cugina, Madame Hulot. Con la sua stessa persona sgradevole, malvestita, povera e sterile, Bette si staglia come negazione ostinata dell'Altra, l'odio per la quale ha segnato il suo destino. E, come in una serie di cerchi concentrici, dietro le motivazioni cosce del presente, dietro l'apparente at-

11 Cfr. la reazione di Bette alla Restaurazione (*Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 161) con la sua improvvisa sfiducia in Wenceslas (*ivi*, p. 192).

12 Cfr. il lungo passo sulla verginità (*ivi*, p. 230).

taccamento a Wenceslas, dietro l'apparente rabbia contro Hortense persiste sempre il motivo antico e preistorico che pare essere al centro della sua esistenza, l'invidia per Adeline.

Ma giunge un momento in cui Bette cessa d'esistere come psicologia individuale, come personaggio, e diviene o trova il suo destino, gode di una tardiva fioritura, una felicità quasi biologica, in questa identificazione con una forza impersonale:

Lisbeth, entrée dans l'existence qui lui était propre, y déployait toutes ses facultés, elle régnait à la manière des jésuites, en puissance occulte. Aussi la régénérescence de sa personne était-elle complète. Sa figure resplendissait. Lisbeth rêvait d'être M.me la maréchale Hulot.¹³

Ma la fatalità di questo rigoglio conclusivo non basta a mascherare la caratteristica sovradeterminazione balzachiana: il nuovo, ultimo desiderio non precede la trasformazione di Bette, ne consegue. È più una ricompensa per il suo odio estremo che la sua causa: la zitella sogna infine il matrimonio, la parente povera fantastica ricchezza e sistemazione sociale, la coscienza usa a macerarsi si concede infine il lusso di un desiderio.

A questo punto del romanzo Bette diviene qualcosa di familiare ai lettori delle altre opere di Balzac: una sorta di figura allegorica, una caricatura maniacale e invasata, quella specie di rappresentazione melodrammatica, non psicologica e perciò per il nostro gusto irrealistica, che riconosciamo simile al vecchio Goriot («le Christ de la paternité») così come a tante altre figure balzachiane. E tuttavia qualcosa è cambiato nell'ultima produzione, ed ha a che fare, a livello formale, con l'eccezionale espansione dell'esposizione, con il prologo di cui abbiamo discusso nella prima parte di questo saggio. I personaggi delle opere precedenti di Balzac ci sono presentati come destini già decisi; solo le lunghe cronache dell'esposizione ci danno qualche indicazione su come è nata la loro ossessione, e lo fanno in modo diverso, non in forma drammatica ma piuttosto come relazione fattuale. Qui invece, nella *Cousine Bette*, l'esposizione è divenuta una vera e propria azione drammatica. Senza dubbio il motivo di questa espansione in origine era piuttosto pragmatico: con la sua acuta sensibilità per la determinazione causale, Balzac voleva evitare nella storia della vendetta di Bette l'elemento criptico, gratuito e demonico che aleggia intorno a Iago, per spiegare il quale Shakespeare sug-

«La Cousine Bette»
e il realismo allegorico

13 *Ivi*, p. 278 [«Lisabetta, entrata nel clima di esistenza che le conveniva, vi prodigava tutte le sue facoltà; dominava come una potenza occulta, al modo dei gesuiti. Il rifiorire della sua persona era dunque completo; il suo volto splendeva; e Lisabetta sognava di diventare la signora marescialla Hulot»: *La cugina Betta*, cit., p. 185].

gerisce diverse motivazioni, nessuna delle quali convincente e tutte in qualche modo reciprocamente esclusive. Ma in questo desiderio di fornire motivazioni adeguate all'agire di Bette, Balzac ha spezzato i confini del suo precedente modo caricaturale di presentare i personaggi come destini, ed è entrato in una psicologia più nuova, ricca e storicizzata.

Tuttavia Bette è ora, finalmente, una cosa sola con la forza che incarna, e in nessun altro luogo Balzac è più moderno che nella descrizione di questa forza oscura, la forza della distruzione:

On hait de plus en plus, comme on aime tous les jours davantage, quand on aime. L'amour et la haine sont des sentiments qui s'alimentent par eux-mêmes; mais, des deux, la haine a la vie la plus longue. L'amour a pour bornes des forces limitées, il tient ses pouvoirs de la vie et de la prodigalité; la haine ressemble à la mort, à l'avarice, elle est en quelque sorte une abstraction active, au-dessus des êtres et des choses.¹⁴

Odio contro il desiderio! Morte contro la vita! Ora, mi pare, siamo in condizione di interpretare la simmetria fra le due parti del romanzo mostrata nella prima parte di questo saggio, e di dare un nome alle forze impersonali che sembrano scontrarsi sotto la superficie realistica dell'opera, che passo dopo passo si organizza nella lotta tra gli istinti di vita e di morte, che Freud ha chiamato Eros e Thanatos.

Entrambe le forze sono immortali: mi sembra sia questo che ci permette di capire meglio l'introduzione di Madame Nourrisson. Il personaggio incarna senza dubbio Nemese e punizione; ma sarebbe un errore pensare che l'episodio derivi da un qualche principio morale per cui il male deve essere punito: al contrario, lo stesso strumento della punizione è fortemente ambiguo (Vautrin è sia criminale sia poliziotto, la polizia rappresenta l'ordine e insieme l'autocrazia assoluta). Ma questa ambiguità si risolve se concepiamo la vendetta di Madame Nourrisson come rappresentazione del ripiegamento su se stesso del desiderio di morte, l'auto-immolazione dell'impulso distruttivo. L'istinto di Thanatos ha due modalità espressive: in una si volge contro il mondo esterno, cerca di soddisfarsi aggredendo e distruggendo. Ma è un tentativo fallimentare, perché un oggetto esterno non lo soddisfa mai completamente: si pensi a quelle pagine allucinate del marchese de Sade in cui il chimico Almani, stando sulle pendici del monte Etna, esprime la sua smania di distruggere tutta quanta la vita, di vendicarsi della Natura tutta in quan-

14 Balzac, *Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 278 [«Si odia sempre di più, così come si ama ogni giorno di più, quando si ama. L'amore e l'odio sono sentimenti che si alimentano da soli; ma fra i due l'odio ha la vita più lunga. L'amore è circoscritto dagli stessi limiti delle sue forze. Attinge le sue energie dalla vita e dalla prodigalità; l'odio assomiglia alla morte e all'avarizia, è in qualche modo un'astrazione attiva al di sopra degli esseri e delle cose»: *La cugina Betta*, cit., pp. 184-185].

to parte della Natura, di replicare con la propria implacabile malignità all'ostilità generale dell'universo.¹⁵ L'istinto di morte rivela così l'intima contraddizione che deriva dalla sua stessa insaziabilità, nel momento in cui si volge contro il Sé in un moto di autodistruzione.

Il ripiegamento di Thanatos su se stesso si dà in due modi, come si conviene alla divisione del principio femminile in diverse forme. Su Valérie si abbatte una catastrofe esemplare: un raro veleno sfigura la sua bellezza e putrefà il suo corpo. In Bette invece questo processo di autodistruzione prende la forma di un lento logoramento, una tubercolosi in cui è difficile non vedere una sorta di malattia psicosomatica. Con la perdita di Valérie, la rovina delle sue speranze di ascesi sociale, lo stesso scacco subito dal suo odio nel momento in cui la situazione materiale della famiglia gradualmente torna a migliorare, è come se la verginità mostruosa e l'insoddisfatta sete di vendetta si nutrissero di sé stesse; e si è tentati di vedere nella sua figura logora ed emaciata un vero e proprio emblema del Super-io che spinge l'organismo alla morte, che opprime con lo sviluppo eccessivo della coscienza a spese delle altre facoltà la vita organica alla quale è attaccato.

3. Hulot è invece un'assenza. Laddove Bette era una coscienza ipersviluppata, laddove il suo odio era la pura negatività della coscienza nel momento in cui si distacca dalla vita organica, un'ipercoscienza come quella di un insonne, Hulot è istinto, desiderio, l'inconscio stesso.

Da questo punto di vista, è significativo che la sua storia ci venga presentata dapprima indirettamente, attraverso la voce altrui. Le varie modalità di narrazione possono essere distinte secondo la distanza che pongono fra il lettore e l'evento: romanzo epistolare, narrazione in prima persona, arringa di tribunale, terza persona jamesiana, tutte queste tecniche rappresentano altrettanti modi con cui l'intensità dell'evento presente ci viene presentata indebolita, distorta, parzialmente dissimulata. Proprio perché il linguaggio non è pienezza ma assenza d'essere, di presenza fisica, così la narratività linguistica dev'essere definita come una particolare, determinata forma di assenza. La narrazione in prima persona, per esempio, è per noi più oscura e misteriosamente reticente rispetto alla terza persona jamesiana, con i suoi strani, ridondanti e anonimi pronomi. È la stessa differenza che c'è fra orecchiare ed essere interpellati: nel secondo caso abbiamo a che fare con un volto che ci guarda e ci parla direttamente, occultandoci le sue intenzioni più profonde; nel primo scivoliamo accanto a un volto concentrato su un paesaggio che osserviamo anche noi, vediamo gli eventi attraverso gli occhi di un altro, senza l'interferenza di un contraddittorio.

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

15 D.-A.-F. de Sade, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, Paris 1967, vol. VII, pp. 45-48.

La modalità di narrazione con cui Hulot ci appare per la prima volta è quella dell'aneddoto, una forma le cui potenzialità Balzac ha spesso sfruttato (per esempio nella *Maison Nucingen*): due persone in scena discutono la sorte di una terza assente – in questo caso Crevel che rivela per la prima volta a Madame Hulot l'infedeltà di suo marito e i gravi rischi finanziari che sta correndo. L'aneddoto ha l'effetto di mettere in scena davanti a noi non una persona (poiché i solidi personaggi tridimensionali presenti sono solo narratori o spiritosi uditori), ma piuttosto una reputazione, un nome. Il narratore e l'ascoltatore conoscono l'aspetto fisico del protagonista dell'aneddoto: per loro l'evocazione del nome sarà sempre completata da questa familiarità, dalla memoria fisiologica, esattamente come la relativa laconicità del testo teatrale è colmata sulla scena dai corpi reali e dalla presenza fisica degli attori. Ma per il lettore l'eroe dell'aneddoto rimane un enigma, il centro invisibile di centinaia di sguardi e pensieri, un imperativo a figurarcelo – in quella sorta di pigra speculazione mentale che ci coinvolge nostro malgrado quando sentiamo due persone discutere di una terza che non conosciamo personalmente – impossibile da adempiere.

Questa assenza formale corrisponde a una realtà profonda del carattere di Hulot. Più avanti lo vediamo spesso direttamente in scena; vediamo, per esempio, il vigoroso amministratore dall'energia napoleonica prendere provvedimenti per proteggere le sue finanze, chiedere prestiti, intrecciare astuti accordi speculativi; vediamo il damerino invecchiato imbellettarsi le gote e indossare una parrucca, con spettrale *coquetterie*; infine, nel miserabile squallore del suo nascondiglio, ne scorgiamo il relitto distrutto e senile. Ma la natura della passione che Hulot incarna come personaggio è tale che egli non si identifica in nessuna di queste incarnazioni esteriori. Lo stimolo sessuale è profondamente asociale, non si esprime mai attraverso la maschera sociale di un individuo, attraverso quello che potremmo chiamare il suo personaggio, che è una categoria delle relazioni interpersonali: diversamente dall'impulso che anima il grande uomo d'affari, l'inventore, il *dandy*, il giornalista o il cortigiano, l'ossessione sessuale non trova il suo appagamento nell'azione pura e semplice – la corpulenta e decorosa figura al lavoro nelle alte sfere dell'amministrazione non è una realtà, ma solo l'agente di una realtà più intima: la maschera sociale del barone è il prestanome per questa forza profonda che agisce dentro di lui. Lo stesso vale per ciò che il personaggio subisce, per la sofferenza e la degradazione: il vecchio distrutto che distoglie lo sguardo dalla sua famiglia per umiliazione e vergogna è altrettanto "non-responsabile" – col che intendiamo esprimere la consapevolezza che la sua apparenza e la sua posizione sociale degradate sono il risultato di un processo ma non una punizione, come il danno collaterale subito da un osservatore innocente.

Come nel caso di Bette, Balzac ci presenta la genesi di questa passione: a livello psicologico si tratta naturalmente di una classica forma di crisi di mezza età, una sorta di equivalente maschile della menopausa, in cui l'angoscia della vita che si sente scorrere via viene investita in un'ossessione sessuale. Ma la descrizione di Balzac ha anche una dimensione sociale, è in effetti molto vicina al tipo di psicologia marxista praticata per esempio da György Lukács. Per quest'ultimo, però, la salute della psiche individuale varia secondo una sorta di ciclo economico di salute dell'organismo sociale: in periodi di espansione e vitalità il contesto storico consente agli individui un'azione autentica. In periodi di stagnazione, contrazione, contraddizione, anche l'individuo soffre, è ricacciato morbosamente sull'io, sperimenta lo *spleen* e l'*ennui*. Così il barone è felicemente sposato e monogamo durante i gloriosi giorni dell'Impero, che sa assorbire in modo soddisfacente le energie degli individui e dare origine a un'ampia *carrière ouverte aux talents*. Con la Restaurazione e il pensionamento forzato dei quadri napoleonici, il barone entra in un primo periodo di sfrenatezza, solo temporaneamente interrotto dal suo ritorno in servizio, prima nella Guerra spagnola, poi sotto Luigi Filippo. Ma questo ritorno in servizio, ricordiamolo, ha luogo in circostanze storiche mutate, in cui il controllo della nazione è in mano ai civili e al Parlamento, che rimpiazzano l'individualismo del periodo napoleonico.¹⁶

In coerenza con il nostro punto di vista *costruttivistico* possiamo individuare nell'attrazione di Balzac per l'ossessione e la mania un effetto piuttosto che una causa, la conseguenza logica di qualche recondito presupposto formale piuttosto che un interesse intellettuale autonomo, che non necessiterebbe di un'ulteriore spiegazione. Mania e ossessione sono casi-limite della convenzione precedentemente descritta della bramosia, o desiderio trasparente: l'estrema possibilità formale coerente con il meccanismo di questo particolare sistema psicologico. Lo stesso schema formale della *Comédie humaine* si fonda sull'equivalenza assiologica di tutti i desideri e le passioni, e delle ossessioni e manie che ne derivano: perché la *Comédie humaine* adempia il proprio progetto e la sua ambizione, ogni passione ha pieno diritto di interessare sommamente il romanziere. (È per questo, per esempio, che il personaggio rappresentativo della passione più disumanizzante e terribile, Gobseck, usuraio e avaro, non è realmente un *villain*, ma piuttosto un eroe del pensiero puro). La nozione moderna di *alienazione*, essendo basata su un'analisi qualitativa delle varie attività umane, su una valutazione del grado e della natura della gratificazione che si può trarre da ognuna, non ha perciò equivalenti nel pensiero di Balzac. Ciò significa fondamentalmente che Balzac non può

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

16 Vedi G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Aufbau, Berlin 1953, pp. 92-93 (tr. it. *Il realismo francese*, in *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950).

distinguere fra forme di vita alienate e non-alienate, perché nel suo mondo *tutte* le ambizioni sono in qualche modo alienate; il suo *esprit de sérieux*, la sua accettazione aproblematica di tutte le ambizioni e di tutti i desideri nel loro valore corrente, non gli lasciano nessun principio di giudizio o di selezione qualitativa.

Però nella *Cousine Bette* questo sistema psicologico mostra delle incrinature, un collasso che è strettamente connesso a quella dissoluzione formale dell'ordinamento della *Comédie humaine* che abbiamo descritto in precedenza. In questo romanzo quell'energia sessuale che prima era stata rappresentata solo in modo indiretto, investita in oggetti simbolici esterni come il denaro, la mobilia o lo *status* sociale, o dallo spostamento sotto forma di diverse perversioni, è qui trattata per la prima volta nella sua manifestazione primaria. Questa prima ossessione genuinamente sessuale, perciò, non va intesa semplicemente come un'ulteriore mania o idea fissa nel lungo catalogo balzachiano, ma piuttosto come un salto dialettico, come qualcosa di qualitativamente nuovo, un superamento delle precedenti, alienate forme del desiderio. Perciò il modello Eros-Thánatos che abbiamo visto all'opera nella *Cousine Bette*, lungi dall'essere una costante simmetrica che attraversa l'intera opera di Balzac, deve essere visto come un tardivo e atipico sintomo di questo superamento, che è riprodotto, naturalmente, anche all'esterno dell'opera, nel dittico dei *Parents pauvres* considerato come una sola unità. Se affiancata contrastivamente alla mania sessuale del primo pannello, quella collezionistica del *Cousin Pons* assume un significato più esacerbato e morboso; la comparsa, nel finale del secondo romanzo, di quei funzionari del cimitero straordinariamente moderni e anonimi, lega la più incisiva immagine balzachiana della morte ai presentimenti di una nuova e spersonalizzata trasformazione dell'economia, con l'esaurimento di quella che potremmo chiamare "l'epoca-Balzac" della finanza francese.

Questa lettura dello sviluppo dell'opera di Balzac trova conferma, per quanto concerne l'inizio della sua carriera, in *S/Z* di Roland Barthes, che tratta della relazione tra produzione artistica e castrazione (nel senso lacanian del termine) nella novella *Sarrasine* (1830). Il sacrificio di sé da cui lo scultore Sarrasine attinge la sua forza creativa è già una castrazione simbolica; e quando incontra il soprano Zambinella, che è realmente e non simbolicamente un castrato, il suo amore fatale è anche un'auto-infatuazione, una forma di riconoscimento narcisistico di sé. Questo evento è riprodotto al medesimo tempo a livello formale, in quanto l'anonimo narratore viene contaminato lui pure dalla castrazione che ha raccontato; la sua ascoltatrice, Madame de Rochefide, che stava per essere sedotta dalla storia, per via dell'*aphanasis* o desolata asessualità che sprigiona dall'aneddoto respinge il narratore alla fine del racconto. Per Barthes, dunque, il complesso meccanismo della novella serve ad articolare

il legame tra la classica origine della produzione artistica (la castrazione) e, dal punto di vista del consumo, la sua natura di merce (il *récit* del diciannovesimo secolo come prodotto di mercato e oggetto di scambio).

Il commento di Barthes, concepito come un'analisi non-stilistica indipendente dalla biografia dell'autore, può tuttavia funzionare anche da inattesa conferma dell'interpretazione diacronica di Balzac: in questo senso possiamo vedere *Sarrasine* (e le storie correlate che vi si raggruppano intorno, sulla soglia della composizione della *Comédie humaine*) non solo come il segno, a livello biografico, del sacrificio personale di Balzac di fronte all'immensa opera da realizzare, ma anche e soprattutto come un gesto emblematico di repressione che incanala la sotterranea materia specificamente sessuale o istintuale, che trova espressione attraverso i linguaggi sostitutivi di motivazioni economiche e sociali di ogni tipo. È questo il vero atto inaugurale della *Comédie humaine*, l'origine e il fondamento della sua ricchezza di dettaglio e della molteplicità delle storie possibili. Sull'altro versante di quella creazione dovremo interpretare allora *La Cousine Bette* come segno dell'esaurimento di tale formazione sostitutiva e del ritorno del represso, la riemersione del puramente istintuale e la conseguente, estrema dissoluzione della forma narrativa stessa.

La presenza di Crevel prova la consapevolezza di Balzac di questa trasformazione della sua materia, poiché Crevel non è realmente necessario allo schema fondamentale dell'intreccio. È abbastanza chiaro che la sua funzione primaria è quella di servire da contrasto a Hulot per mettere in evidenza un certo valore simbolico di quest'ultimo. La loro differenza qualitativa è sottolineata così chiaramente proprio perché entrambi condividono una condotta di vita sensuale e orientata al piacere. Crevel è la mentalità affaristica borghese, dominata dal denaro persino nei piaceri: «un rat bonhomme qui dit toujours *oui*, et qui n'en fait qu'à sa tête. Il est vaniteux, il est passionné, mais son argent est froid».¹⁷ In contrasto, è evidente il tono trionfante con cui è evocata la passione di Hulot:

Est-ce vrai, vieux, reprit-elle, que tu as tué ton frère et ton oncle, ruiné ta famille, surhypoqué la maison de tes enfants et mangé la grenouille du gouvernement en Afrique avec la Princesse?

Le Baron inclina tristement la tête.

– Eh bien! j'aime cela! s'écria Josépha qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un *brûlage* général! C'est sardanapale! c'est grand! c'est complet! On est une canaille, mais on a du cœur! En bien! j'aime mieux un mange-tout, passionné comme toi pour les femmes, que ces froids banquiers sans âme qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails qui sont de l'or pour eux et du fer pour les *Gogos*!

«La Cousine Bette»
e il realismo allegorico

17 Balzac, *Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 433 [«Uno spilorcio buon diavolo, che dice sempre di sì ma che fa di sua testa. È vanitoso, appassionato, ma il suo denaro è freddo»: *La cugina Betta*, cit., p. 364].

Toi, tu n'as ruiné que les tiens, tu n'as disposé que de toi! et puis tu as une excuse, et physique et morale...

Elle se posa tragiquement et dit:

– C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.¹⁸

Il finale del romanzo fornisce ulteriori elementi che corroborano questa interpretazione. Come tutte le cose che durano troppo a lungo, come tutte le vicende umane in cui l'ottica temporale si allarga sempre di più, la conclusione della *Cousine Bette* presenta lo spettacolo della dissoluzione della vita umana nel tempo, della precarietà dei progetti e dei valori umani, una decadenza quasi corporea e biologica delle fortune umane. Ma il tono dell'epilogo è in stridente contrasto con il triste crepuscolarismo, ad esempio, del tipico finale flaubertiano, in cui l'eroe siede solo e abbandonato in un mondo d'ora in poi vuoto. Qui, al contrario, il destino di Hulot è ignobile ma glorioso: nella sua persona distrutta e decaduta la forza vitale sopravvive alla rovina del suo avversario, l'istinto di Thanatos, e prevale, indistruttibile ed eterna. La rapida elevazione della macchina da presa, la prospettiva temporale rapidamente scorciata dell'ultimo paragrafo, produce un'illusione di leggendaria indeterminatezza, fa intuire che il barone potrebbe sopravvivere al resto della sua famiglia, continuare a vivere oltre la metà del secolo nel suo sordido e remoto rifugio. E dal punto di vista della società, che ha l'ultima parola, il personaggio esce di scena così come vi era entrato, come mera allusione, aneddoto in terza persona, veicolo leggendario di una forza impersonale e immortale.

4. L'interpretazione della *Cousine Bette* che abbiamo appena abbozzato è ovviamente allegorica, e forse non è sufficiente motivare questo tipo d'interpretazione mostrando come il soggetto più profondo del romanzo sia proprio la nascita dell'allegoria: personaggi realistici che passo dopo passo vengono posseduti da forze impersonali, che diventano lentamente pure personificazioni. La comparsa dell'allegoria è essa stessa sintomatica di un profondo cambiamento sociologico, un collasso nell'autonomia della coscienza individuale: la psicologia del profondo e l'introspezione,

18 *Ivi*, pp. 432-433 [«– È vero, vecchio mio, – continuò lei, – che hai ucciso tuo fratello e tuo zio, rovinato la tua famiglia, stra-ipotencato la casa dei tuoi figli e fatto man bassa sui denari del governo in Africa con la tua bella? / Il barone chinò tristemente la testa. / – Be', sono cose che mi piacciono! – esclamò Josépha, alzandosi piena di entusiasmo. – È un “bruciamento” generale! È sardana-palesco! È grande! È completo! Canaglia, sì, ma con cuore in petto. Be', io preferisco uno sperperone appassionato delle donne come te, a questi freddi banchieri senza anima che sono chiamati onesti e rovinano migliaia di famiglie con le loro rotaie ferroviarie che sono d'oro per loro e di ferro per i “merli”! Ma tu hai rovinato soltanto i tuoi, e hai messo in gioco solo la tua persona! E poi hai una scusa fisica e morale... / Prese una posa tragica e declamò: / Venere tutta intera si avvinghia alla sua preda»: *La cugina Betta*, cit., p. 363].

ovvero la psicologia della coscienza, sono mutualmente esclusive. L'introspezione, così com'è realizzata nella tradizione del romanzo psicologico, da Benjamin Constant a Henry James e Proust, presuppone la coscienza e la personalità come unità stabili, di per sé comprensibili; in altre parole, che la vita individuale possiede una certa unità, può reggersi come entità autosufficiente, non è più sentita come una semplice parte da contemplare alla luce del tutto per avere senso. La credenza nell'autonomia della coscienza individuale corrisponde, perciò, a un momento dello sviluppo sociale in cui gli individui sono relativamente isolati gli uni dagli altri, in cui la vita è sentita principalmente come una questione di destino individuale, in cui sembra possibile separare il privato dal pubblico o dal sociale come forma ontologica a sé: il romanzo psicologico è, in breve, la modalità privilegiata di espressione di quel periodo in cui la borghesia classica con i suoi valori trionfa, e il declino di queste forme è contemporaneo alla sua decadenza all'epoca della prima Guerra Mondiale, come pure alla teorizzazione della psicologia del profondo da parte di Freud.

A differenza dell'introspezione, la psicologia del profondo non è basata sullo studio della coscienza individuale come un tutto in sé comprensibile, ma sull'analisi delle forze ancestrali che la compongono:¹⁹ per questa psicologia, la vita, più che la coscienza, è la categoria dominante; essa si concentra, perciò, non sull'esistenza individuale o sulla personalità, ma sull'universale, sul razziale, sul collettivo, e interpreta il sentimento di individualità alla stregua di un'illusione, e la realtà della vita come quella delle universali forze ancestrali.

Le opere d'arte che corrispondono a queste due opposte visioni devono essere analizzate ciascuna *iuxta propria principia*: che esse siano reciprocamente esclusive può essere appurato dall'esempio di Proust, il cui innegabile contenuto nevrotico è disposto in modo da sottrarsi all'interpretazione psicanalitica. Questa dipende formalmente dall'anamnesi del caso individuale, cioè da una successione di episodi incompleti, da una successione di eventi spezzata eppure apparentemente infinita: di questi, alcuni sono categorizzati come causa e sintomo, o, in una terminologia più recente, come significato e significante. Ma in Proust questo tipo di ristrutturazione è impossibile perché per lui, in un certo senso, esiste solo il presente: perfino l'atto del ricordare restaura una totalità di pienezza conscia: l'evento proustiano è fissato così vicino ai nostri occhi che non possiamo porlo in relazione a nient'altro. Questi stati di pura coscienza sono cuciti insieme in giustapposizioni in qualche modo spaziali: le vecchie sequenze biografiche e cronologiche sono messe da parte e

«La Cousine Bette»
e il realismo allegorico

19 Cfr. H. Marcuse, *Eros and Civilization*, Beacon, Boston 1955, pp. 253-254 e *passim* (tr. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1972).

rimpiazzate da nuovi schemi di organizzazione che, come le idee platoniche, mettono in mostra davanti a noi gli eterni tè, o le eterne passeggiate della domenica mattina, o l'eterna estate; e grandi quantità di materiale (il padre, per esempio) svaniscono nell'oscurità come stanze, corridoi o porzioni di case (per ribaltare la figura proustiana) in cui le luci sono state spente improvvisamente.

La forma d'arte che corrisponde alla rottura novecentesca della personalità stabile, quella che richiede l'interpretazione della psicologia del profondo, è il romanzo senza intreccio. All'altro estremo della scala cronologica si situa il romanzo di Balzac, il romanzo sociale oggettivo, a cui manca ugualmente un eroe individuale e che pure sembra richiedere una categoria ermeneutica differente, non-introspettiva: ma questa volta non perché è successivo al periodo in cui l'individuo era ancora sentito come unità, ma perché l'ha *preceduto*. In tal senso Balzac, col suo conservatorismo politico e sociale, è un ottimo esempio di ciò che è stato notato spesso: che i due estremi politici sono simili in molti sensi, dal momento che entrambi posseggono lo stesso oggetto polemico, l'universo della classe media, sia che lo criticino dal punto di vista dell'aristocrazia feudale, come Burke, o da quello del proletariato, come Marx. L'introspezione non ha presa sul romanzo di Balzac perché è pre-individualistico: non vuole registrare i destini degli individui, ma le forze universali che regolano l'intero organismo sociale. Balzac comprende queste forze collettive, queste forze sovraindividuali, come se fossero principalmente di tipo storico e sociologico: ma, come abbiamo visto, nella *Cousine Bette* la sua attenzione alla collettività lo rende ricettivo, sia pure inconsapevolmente, ad altri tipi di forze universali: il meccanismo del suo romanzo, come forma deputata a raccogliere i riverberi di classe, si dimostra alla fine un'adeguata macchina anche per registrare gli istinti.

Ma la nostra storia non è ancora veramente finita: cosa accade di Madame Hulot, in questa simmetria fra istinti di vita e di morte che sembrano escluderla? Seguiamo, più per completezza che per motivi teorici, il nostro modello psicanalitico fino alla sua logica conclusione. Se Bette rappresenta il Super-io autoritario e distruttivo, e Hulot l'Es onnivoro e irrimediabile, Madame Hulot può essere solo l'Io, cioè, nella terminologia strutturalista, il luogo del soggetto, la coscienza razionale che è il campo di battaglia in cui si fronteggiano queste due forze avversarie. Di qui il sentimentalismo che le è associato, come nei romanzi di Dickens: per quanto la sua situazione sia precaria, e per quanto illusorie siano le sue rivendicazioni di autonomia, Madame Hulot rappresenta l'unico polo di realtà umana a cui si possono associare le rivendicazioni della civiltà, i sogni dell'ideale; di qui la sua profonda identificazione con l'istituzione familiare come fondamento autentico della società. Di qui pure la defor-

mazione di cui il sentimentalismo è uno stigma e un sintomo: l'ideale, la visione di una società civilizzata, sono contraddittori in sé, non possono essere concepiti senza una certa *mauvaise foi*²⁰ o un'auto-illusione, un'auto-persuasione, da parte del romanziere. Era in questo senso che parlavamo di Madame Hulot come di una struttura, perché in un senso più recondito ci offre il punto di vista dell'opera, è la coscienza in cui lottano le opposte forze istintuali. Ed è forse in questo senso che bisogna intendere anche il conservatorismo di Balzac: come un tentativo di creare un rifugio di calma, un punto stabile, dal quale contemplare il tumulto del restante sconvolgimento sociale e istintuale, e intorno al quale organizzarlo in un disegno, come una sorta di convenzione necessaria per assicurare l'esistenza dell'opera stessa. Così il vagheggiamento di questa posizione privilegiata consola un'immaginazione intenta a contemplare una realtà intollerabile.

«La Cousine
Bette»
e il realismo
allegorico

20 È un concetto sartriano che ricorre nei primi libri di Jameson. Cfr. ad esempio *Sartre e la storia*, in *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Liguori, Napoli 1975, pp. 229-337. [N.d.T.]