

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

TESI DI LAUREA

LA COSCIENZA DI CLASSE DI BALZAC IN
"LES PAYSANS"

Relatore
Candidato
Ch.ma Prof.ssa
CLAUDIO BALDUCCI
SANDRA MENZELLA

ANNO ACCADEMICO 1970-71

PROBLEMI METODOLOGICI

I - Alla ricerca della contraddizione

Il saggio di Lukàcs su "Les Péysans"¹ individua una contraddizione all'interno del romanzo e si sviluppa su quella. Da una parte infatti:

*"Balzac volle scrivere la tragedia dell'ormai agonizzante latifondo aristocratico"*²

dall'altra,

*"scrisse proprio il 'contrario' di ciò che era il suo proposito: scrisse non la tragedia del latifondo, bensì quella del frazionamento della proprietà terriera in favore dei contadini."*³

Ma, continua Lukàcs,

*"appunto in questa contraddizione tra il progetto e la sua esecuzione, in questa contraddizione tra il Balzac pensatore e uomo politico, e il Balzac della 'Commedia Umana', sta la grandezza storica universale di Balzac, illustrata e analizzata a fondo da Engels nella sua lettera su Balzac."*⁴

L'esistenza di questa contraddizione all'interno del romanzo può addirittura porsi come una controprova della grandezza di Balzac, perché proprio

*"Questa crudeltà di fronte alla propria immagine soggettiva del mondo è la più profonda etica letteraria del grande realista, ben diverso in ciò dai piccoli scrittori, i quali riescono quasi sempre a conciliare la propria concezione del mondo con la realtà, ossia a imporre quella all'immagine corrispondentemente contraffatta della realtà."*⁵

Infatti:

"Le figure create dai grandi e seri realisti, una volta concepite nella visione del loro autore, vivono una vita da lui indipendente: agiscono e si formano in quella direzione, subiscono quella sorte che prescrive loro la dialettica interiore della loro sostanza sociale e psichica. Non è un vero realista, non è

¹ In, Gyorgy Lukàcs, "Saggi sul Realismo", PBE, 1950.

² Ivi, p. 35

³ Ivi, p. 35

⁴ Ivi, La lettera di Engels a cui Lukàcs fa qui riferimento è del 1888, indirizzata a Margaret Herkness. Fra i passi a cui il critico può utilmente far riferimento a sostegno della sua tesi, il seguente può servire ad esempio: "Quanto più nascoste rimangono le opinioni dell'autore e tanto meglio è per l'opera d'arte. Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore." [in Marx-Engels, "Scritti sull'arte", Laterza, 1967]

⁵ Introduzione ai "Saggi", op. cit. p. 21

uno scrittore veramente notevole colui che riesce a dirigere e regolare il corso dell'esecuzione dei propri personaggi."⁶

Questa impostazione del problema pone una questione fondamentale che Lukàcs non ha risolto teoricamente in modo soddisfacente. Egli scrive:

*"Potrebbe sembrare infatti (riferendosi alla lettera citata di Engels, nota mia) che, nel caso dei grandi e seri realisti, fosse indifferente la concezione del mondo, la presa di posizione politica. E fino a un certo punto è effettivamente così. Perché ai fini dell'autoconoscenza del presente e per la storia, ciò che è di decisiva importanza è l'immagine che l'opera ci dà del mondo, ciò che essa proclama, mentre è del tutto secondario quanto tutto questo s'accordi con le opinioni dell'autore."*⁷

Ciò che non soddisfa non è tanto l'affermazione che "ciò che è di decisiva importanza è l'immagine che l'opera ci dà del mondo, ciò che essa proclama", bensì il fatto che tutto ciò venga scisso da quelle che sono le 'opinioni dell'autore'. Non si capisce come uno scrittore possa produrre un'opera indipendentemente dalla propria 'concezione del mondo'.

Il paradosso è meno semplice di quello che possa apparire a prima vista. Se infatti dichiariamo, come dichiariamo, che la creazione dell'opera d'arte è un atto del lavoro umano, un atto della produzione umana, possiamo trovare immediatamente delle analogie che riportano il paradosso nel campo della normalità. Come atto della produzione umana la catena di montaggio non richiede, infatti, nessun collegamento apprezzabile con la propria concezione del mondo, così come non lo richiede neppure la produzione di un oggetto finito, come la costruzione di una sedia o di una scatola o di qualsiasi altro *oggetto materiale*⁸.

Ho messo in rilievo 'oggetto materiale' perché ho intenzione di ritornare più esaurientemente sull'argomento. Ma intanto è già possibile notare che questa analogia non ci soddisfa e non ci soddisfa perché, in certo modo, avvertiamo che i due atti di produzione sono di natura diversa. Tuttavia – ed è questo a mio parere il nodo gordiano che bisogna sciogliere se si vuol risolvere il problema dell'arte e definirla⁹ – se è vero che esiste una differenza sostanziale tra l'atto della produzione materiale e l'atto della produzione artistica, è forse lecito assimilare immediatamente quest'ultima alla produzione speculativa in genere, o esiste invece una differenza? E se una differenza esiste, è forse tale da giustificare una totale scissione tra i due aspetti tanto che possa risultare "del tutto secondario" il fatto che "l'immagine che l'opera ci dà del mondo", "s'accordi con le opinioni dell'autore"?

Dalla risoluzione di questo problema inoltre dipende una questione fondamentale a qualsiasi ricerca metodologica, e cioè cosa è lecito ricercare in un'opera d'arte?

⁶ Introduzione ai "Saggi", op.cit. pp. 21-22

⁷ *ivi*, p. 21

⁸ È chiaro che la distinzione tra produzione manuale, produzione intellettuale, produzione artistica è fatta all'interno del 'dato di fatto' della divisione del lavoro. Senza di essa evidentemente il problema non si porrebbe. Ed è altrettanto chiaro che la distinzione ha lo scopo di individuare la funzionalità delle tre branche di produzione tese a ricomporsi in totalità nel corpus sociale osservato nella sua dialettica storica.

⁹ Alcuni autori d'ispirazione marxista (C. Salinari p. es.) vedono come pericoloso il cercare una definizione dell'arte. La cosa rischierebbe di far cadere nelle categorie universali. Io non sono di questo parere.

La finalità di una casa è quella di dare all'uomo un riparo e un isolamento in cui possa vivere, in modo relativamente tranquillo, la propria individualità; quella della matematica è quella di sviluppare strutture astratte in modo tale che, associando gli elementi del mondo esterno, sia possibile trarne le maggiori soluzioni di utilità¹⁰. È possibile quindi giudicare l'una e l'altra proprio in rapporto al loro fine, alla loro capacità di essere utili all'uomo in un modo determinato. Ma qual è la funzione dell'arte, di un'opera come 'Les Paysans' di Balzac per esempio? Il problema non si risolve semplicemente riportando l'arte al suo unico valore d'uso (tra l'altro inteso in senso limitativo), nel cercare di comprenderla meglio, di gustarla e di goderne di più; né nel suo essere prodotto storicamente determinato per usarla come mezzo di conoscenza se non si riesce a distinguere in cosa la conoscenza artistica si differenzi da quella logica.

II – il 'gusto' dei critici

Polemizzando con Lukacàs, Carlo Salinari, nella sua "Introduzione agli scritti sull'arte di Marx e Engels"¹¹, riporta nei suoi limiti storicamente determinati il gusto di questi ultimi. Proprio a proposito della lettera citata di Engels su Balzac, egli scrive:

*"Ed è tanto vero che i classici del marxismo sposavano una poetica, un gusto, un modo di leggere i poeti storicamente determinato, che proprio a proposito di Balzac, Engels si lascia irretire egli stesso dalla 'paura romantica' della presenza del pensiero nella poesia (come ha osservato assai bene il Della Volpe), quando alla giusta esigenza che la tendenza deve sorgere dalla situazione e dall'azione stessa', aggiunge che 'quanto più le vedute dell'autore restano nascoste tanto meglio è per l'opera d'arte', oppure quando riconosce la capacità di Balzac di ironizzare con amarezza e spietatezza 'proprio gli uomini e le donne con cui simpatizza più profondamente, i nobili', **nonostante** la sua ideologia legittimista e monarchica. Giustamente si è potuto osservare che **proprio per** quella ideologia (e non già a dispetto di essa) il grande narratore francese può dare una rappresentazione realistica e non edulcorata della decadenza della nobiltà: perché essa trae origine 'non da una pura e semplice autocritica – come pretende assai stranamente Lukàcs – e neanche da una sua tendenziosità tiepida e superficiale, ma da un atteggiamento intellettuale complesso (che solo schematizzando – e schematizzando oltre il lecito – si può riassumere in un **odi et amo**); da una parte fedeltà indiscussa all'ideale monarchico assolutistico e nostalgia della trascorsa magnificenza storica,*

¹⁰ È chiaro che il collegamento tra la produzione scientifica e l'utilizzazione pratica delle sue scoperte non è in rapporto diretto. Il matematico 'puro' può bene disinteressarsi della questione. Quello che qui importa è la funzionalità sociale e storica di qualsiasi attività ricomposta nella 'cultura' di una data società.

¹¹ "Scritti sull'arte", Laterza, 1967

della **vieille politesse française**, e, dall'altra – conseguentemente e non contraddittoriamente – amarezza e disprezzo per la decadenza e degenerazione presente della classe che quell'ideale dovrebbe rappresentare; quindi, per contrasto, e per intolleranza di ogni soluzione politica di tipo medio o di compromesso – quale Balzac vedeva per esempio nel governo di Luigi Filippo – ammirazione non dissimulata – di tipo moralistico, diciamo noi – per gli avversari politici, ' gli eroi repubblicani del Cloître-Saint-Merry', veri rappresentanti delle masse popolari" [citazioni da Musolino, "Marxismo ed estetica in Italia")¹².

Questa lunga citazione ci serve perché risolve in un certo modo il paradosso che avevamo individuato in Lukàcs. La contraddizione notata a proposito della "visione del mondo" in Balzac e la sua "concezione della realtà" (cose le due che risultavano autonome nell'analisi lukacsiana), vengono qui messe in relazione, razionalizzate e spiegate alla luce di legami psicologici facenti parte di un "atteggiamento intellettuale complesso". Qui il rapporto si vede nei suoi legami psicologici, ma, sostanzialmente, si assimila il primo aspetto al secondo, facendo confluire, *senza distinzione*, l'atto della produzione artistica e l'atto della produzione speculativa nel calderone della "coscienza umana" che può essere – a seconda dei casi – autentica o contraffatta. Ma vediamo dove porta una simile posizione:

*"Il punto d'arrivo della critica è il giudizio di valore (che coincide con il gusto, così come l'abbiamo definito). Tale giudizio può fondarsi soltanto sulla maggiore o minore validità della rappresentazione della situazione reale che l'opera d'arte è capace di comunicare. Come per le altre forme culturali, anche per le manifestazioni artistiche la verifica della loro validità si ha soltanto nel confronto con le posizioni del mondo reale. L'arte greca ci affascina perché ci comunica effettivamente le condizioni esistenti nella fanciullezza dell'umanità. Marino, invece, viene da noi respinto perché la sua opera rappresenta una contraffazione, una conoscenza deformata della situazione reale dell'Italia nel '600, mentre una consapevolezza autentica di quella situazione la possiamo ritrovare in Galileo, in Sarpi e nella musica dello stesso periodo. Insomma 'come non si può giudicare un uomo dall'idea che egli ha di se stesso', così non si può giudicare un'epoca 'dalla conoscenza che essa ha di se stessa': bisognerà riportare questa conoscenza alle contraddizioni della vita reale e sceverare in essa quanto appartiene all'ideologia (nel significato marxiano della parola) e quanto invece serve ad avere una conoscenza non deformata della realtà."*¹³

Così, accanto all'utilità della casa – utilità tale per tutti gli uomini e passibile di esser giudicata e *scambiata* – e accanto all'utilità della matematica – utilità anch'essa scambiabile, possiamo aggiungere l'utilità dell'arte, fatta per i critici i quali la utilizzano per darci un "giudizio di valore". L'utilità dell'arte è fatta quindi coincidere con l'atto di osservazione e di gusto del critico. Non deve essere scambiabile (o meglio non si riesce a cogliere dove consista questo fatto), ma deve semplicemente esser passibile di giudizio: i critici devono dire se è buona o

¹² "Scritti sull'arte", op. cit. pp. 16-17

¹³ Introduzione agli "Scritti sull'arte", op. cit. pp. 24-25

cattiva, se appartiene alla coscienza autentica o contraffatta, dopo di che il prodotto è consumato.

Il fatto insomma di assimilare *senza distinzione* i due livelli di produzione, finisce per far considerare anche l'atto della produzione artistica come atto *strumentale*, cosa legittima per quanto riguarda la produzione speculativa ma che non convince nel nostro caso.

III – prosa e poesia

Il problema viene posto, a mio avviso, in modo produttivo da J. P. Sartre nel suo libro "Qu'est-ce que la littérature?" Il problema viene impostato in questi termini: le parole possono essere usate in due modi diversi a seconda che chi le usi (o le produca) sia un prosatore o, invece, un poeta. Nel primo caso esse sono *strumenti*, trasparenti, come gli occhiali; nel secondo caso prendono la consistenza delle cose e assumono valore di per se stesse.

*" L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques, pour le second, ils restent à l'état sauvage (...) Mai s'il s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux; c'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale; sans elle ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume. Seulement elle devient naturelle, elle aussi."*¹⁴

L'origine di questa duplice attitudine verso il linguaggio è individuata da Sartre stesso in questi termini:

*"Originellement la poésie crée le **mythe** de l'homme, quand le prosateur trace son portrait. Dans la réalité l'acte humain, commandé par les besoins, sollicité par l'utile, est, en un sens, **moyen**. Il passe inaperçu et c'est le résultat qui compte: quand j'étend la main **pour** prendre la plume, je n'ai qu'une conscience glissante et obscure de mon geste: c'est la plume que je vois; ainsi l'homme est-il aliéné par ses fins. La poésie renverse le rapport: le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devien sa propre fin. Le vase est là pour que la jeune-fille ait le geste gracieux en le remplissant, la guerre de Troies pour qu'Hector et Achille livrent ce combat héroïque. L'action, détachée de ses buts qui s'estompent, devient prouesse ou danse."*¹⁵

Il perché della distinzione non è spiegato, ma la distinzione è individuata ed esposta in modo esemplare. Si tratta di mettere in rapporto i due diversi aspetti

¹⁴ J. P. Sartre: "Qu'est-ce que la littérature?", Gallimard 1948, pp. 18-19.

¹⁵ Ivi, nota p. 45.

della parola con i due diversi atteggiamenti che sottostanno alla produzione artistica e alla produzione speculativa.

IV – la funzione dell’opera d’arte

Nella sua “Introduzione” a “Per la critica dell’economia politica”, Marx fissa dei criteri metodologici:

“Il concreto è concreto perché è sintesi di molte determinazioni, quindi unità del molteplice. Per questo esso appare nel pensiero come processo di sintesi, come risultato e non come punto di partenza, sebbene esso sia il punto di partenza effettivo e perciò anche il punto di partenza dell’intuizione e della rappresentazione. Per la prima via (quella della scomposizione in elementi astratti, nota mia), la rappresentazione piena viene volatilizzata ad astratta determinazione; per la seconda, le determinazioni astratte conducono alla riproduzione del concreto nel cammino del pensiero.”¹⁶

Quindi, partire dal concreto, scomporlo in elementi astratti e relazioni. Salinari cerca di riportare questa metodologia nel campo della critica artistica. Nella sua nota troviamo scritto:

“Il processo di appropriazione di un’opera artistica da parte del pensiero non può, nelle sue linee generali, essere diverso da quello che è qui descritto. E del resto esso corrisponde alle esperienze più autentiche compiute dalla critica: la quale parte sempre dal concreto, dalla lettura dell’opera. Questa si presenta a una prima lettura come un ammasso di impressioni soggettive, senza alcuna necessità e validità generale. La mediazione del gusto (e quindi la sua universalizzazione) avviene proprio attraverso un lavoro d’analisi, che porta alla scomposizione dell’opera in elementi astratti: elementi astratti nei quali tuttavia è dato cogliere le relazioni dell’opera stessa con l’ambiente culturale, quello storico-sociale, quello linguistico, con i dati stessi della biografia dell’autore. Dopo tale lavoro di analisi il critico torna al concreto, cioè alla poesia, con una capacità di comprensione che ora non è più affidata a impressioni soggettive, ma a dati obiettivi e scientifici.”¹⁷

Quello che non soddisfa è il fatto che – partiti dall’opera – si torni all’opera. Gli elementi esterni sono funzionali ad essa. Per quello che mi riguarda, un’analisi – qualunque sia il punto di partenza e l’oggetto trattato – non è soddisfacente se non ritorna agli uomini e ai loro rapporti sociali. Ogni atto del pensiero umano in effetti è sempre fatto per una maggiore comprensione del mondo e delle cose *in relazione a sé*. Partire dall’opera per capire meglio l’opera, senza capire l’utilità

¹⁶ In “Marx-Engels” Editori Riuniti, p. 731.

¹⁷ “Scritti sull’arte”, op. cit. pp. 81-82.

per l'uomo di essa, non ha senso. Lo studio di K. Marx sul "Capitale" si proponeva di spiegare i rapporti sociali fra gli uomini:

*"Il capitale non è una **cosa**, ma un **rapporto sociale** fra persone mediato da cose."*¹⁸

Quello che interessa a noi è cercare qual è la funzione mediatrice dell'opera artistica per quanto riguarda i rapporti umani. Per questo bisognerà risalire un attimo alle origini dell'atto produttivo dell'opera e, ancor prima, del materiale dell'opera, la poesia, il simbolo.

V – lavoro materiale e lavoro intellettuale

Un'opera d'arte può esser considerata nel suo valore d'uso e nel suo valore di scambio. Come merce

*"è in primo luogo un oggetto esterno, una cosa che mediante le sue qualità soddisfa bisogni umani di un qualsiasi tipo. La natura di questi bisogni, p. es. il fatto che provengano dallo stomaco o che provengano dalla fantasia non cambia nulla."*¹⁹

È chiaro che l'opera d'arte rientra a pieno diritto nella categoria. Ma cerchiamo di vedere meglio quanto riguarda il valore d'uso:

*"L'utilità di una cosa ne fa un **valore d'uso**. Ma questa utilità non aleggia nell'aria. È un portato della qualità del corpo della merce e non esiste senza di esso. Il **corpo della merce** stesso, come il ferro, il grano, il diamante, ecc., è quindi un **valore d'uso**, ossia un bene."*²⁰

Maspero è un commerciante e vende libri. Per quattro franchi è possibile avere da lui un "Les Paysans" per esempio. Questo tipo di merce è un libro. Ma possiamo forse dire che il suo valore d'uso "è un portato della qualità del corpo della merce" e che "non esiste senza di esso"? Il corpo della merce-libro sono pagine, carta, inchiostro e colla; ma possiamo noi dire che queste cose sono i portatori del valore d'uso della merce-libro? In un certo senso sì, in un senso più sostanziale no.

Intanto è bene notare che se è vero che il valore d'uso del bene grano è "un portato della qualità" di questo corpo, è altrettanto vero che io non potrò goderne se non afferrandone la spiga, trarne i semi e portandomeli alla bocca; in altre parole, l'utilità di un bene – che è utilità *rispetto* all'uomo – non potrà attuarsi se non tramite il lavoro umano, ossia incorporando, alle qualità naturali

¹⁸ K. Marx "Il Capitale", Editori Riuniti, 1964, Libro I, cap. XXV, p. 828.

¹⁹ "Il Capitale", op. cit., libro I cap. I, p. 67.

²⁰ Ivi, p. 68

del bene, la qualità naturale umana che è il lavoro. E in effetti:

*"I valori d'uso abito, tela, ecc. in breve i corpi delle merci, sono **combinazioni di due elementi**, materia naturale e lavoro. Se si detrae la somma complessiva di tutti i vari lavori utili contenuti nell'abito, nella tela, ecc., rimane sempre un substrato materiale, che è dato per natura, senza contributo dell'uomo."*²¹

L'uomo può legittimamente considerarsi da due punti di vista. Come centro del mondo, cioè nel suo atto di osservatore del mondo per funzionalizzarlo a sé, e nel suo essere prodotto della natura, cioè parte del mondo che osserva e, come tale, anche se stesso funzionalizzabile a sé: l'uomo al servizio dell'uomo, l'uomo che opera *"come la natura stessa"* al servizio dell'uomo come lo è la natura. In tal modo si garantisce il

*"ricambio organico fra uomo e natura, cioè la vita degli uomini."*²²

Così, se *"ogni cosa utile (...) è un complesso di molte qualità"*, anche l'uomo – considerato da questo punto di vista – può esser utile da diversi lati: nella varietà delle sue funzioni fisiche e nella varietà delle sue funzioni psichiche, cioè nella sintesi del lavoro o, se si vuole, nella sua *prassi*. *"È opera della storia scoprire questi diversi lati e quindi i molteplici modi di usare delle cose"*: lo schiavo antico veniva utilizzato nel lavoro della terra e nei giuochi gladiatori, allo schiavo salariato moderno si riconoscono anche qualità utili come l'acquisizione tecnica, ecc.

Abbiamo dunque una massa di beni che sono utili in quanto usufruibili dall'uomo e che sono usufruibili dall'uomo nella *"combinazione di due elementi"*, materia naturale e lavoro. La legge non ha eccezioni, vale tanto per un libro, quanto per un dolce, per esempio. Ma mentre posso dire che l'utilità del dolce è un portato del corpo fatto di farina, uova, ecc., altrettanto non posso dire per quel che riguarda il libro.

In effetti nell'utilizzazione di un bene materiale si utilizza il lavoro indissolubilmente legato al bene; mangiando un dolce, per esempio, non si può mangiare farina, uova, ecc. senza il lavoro che è stato necessario per farne un dolce: si mangiano farina, uova, ecc. *nella loro forma lavorata*. Per quanto riguarda un bene intellettuale, esso si materializza in qualcosa (un libro: in carta, inchiostro e colla), ma per afferrarne direttamente il contenuto intellettuale, frutto del lavoro umano. Il fatto che il contenuto intellettuale sia anche stato aiutato, determinato dai mezzi necessari per la sua produzione non cambia il fatto che nel consumo è esso che si gode, nella sua forma determinata materialmente, così come nel bene materiale si gode la materia nella sua forma determinata dal lavoro: qui è il lavoro che determina la cosa che si gode; là è la cosa che determina il lavoro che si gode. Così il processo sembra assolutamente inverso. Questa apparenza è, in realtà, illusoria, per il fatto che nel bene intellettuale *si compenetrano due processi*:

- Il primo rappresentato dall'impossessarsi, da parte dell'uomo, della natura, e

²¹ Ivi, p.75.

²² Ivi, p. 75.

si risolve nella sintesi materia naturale-lavoro (l'oggetto libro), cioè nel contatto fisico dell'uomo con la cosa;

- il secondo è rappresentato dall'impossessarsi, da parte dell'uomo, della natura a livello intellettuale, e si risolve nella sintesi materia naturale concettualizzata-lavoro intellettuale (il 'contenuto' del libro). Anche il lavoro intellettuale cioè non può 'lavorare' senza prendere la sua 'materia' dal mondo che lo circonda.

Nel mondo della divisione del lavoro, i due atti hanno subito una scissione determinata storicamente e storicamente modificantesi, ma resta chiara la funzionalità 'strategica' – se così si può dire – del secondo processo rispetto al primo. Resta chiara con questa avvertenza: che ogni scissione provoca una certa autonomia e ogni autonomia crea certi bisogni autonomi, storici, che 'tendenzialmente' mirano a ricomporsi in totalità a partire dal loro livello di maturazione raggiunta storicamente (e politicamente, cioè in base al loro inserimento sociale).

VI – valore d'uso e valore di scambio

Con la divisione del lavoro nasce la necessità dello scambio. Produzione materiale, produzione intellettuale, vi sono, entrambe, sottoposte. A proposito dei beni materiali, Marx dice:

*"Se il valore di un abito è il doppio del valore di dieci braccia di tela, venti braccia di tela hanno **la stessa grandezza di valore** di un abito. Come valori, abito e tela sono cose di sostanza identica, espressioni oggettive di **lavoro dello stesso genere**. Ma **sartoria** e tessitura sono lavori qualitativamente differenti. Ci sono tuttavia situazioni della società nelle quali **lo stesso uomo** tesse e alternativamente taglia e cuce, e quindi questi due differenti generi di lavoro sono soltanto **modificazioni del lavoro dello stesso individuo** e non sono ancora funzioni particolari, fisse, di individui differenti (...). Se si fa astrazione dalla determinatezza dell'attività produttiva e quindi dal carattere utile del lavoro, rimane in questo il fatto che è un **dispendio di forza-lavoro umana**. Sartoria e tessitura, benché siano attività produttive, qualitativamente differenti, sono entrambe dispendio di cervello, muscoli, nervi, mani, ecc. **umani**: e in questo senso sono entrambe **lavoro umano**."*²³

Nella sua "Introduzione" a "Per la Critica dell'Economia Politica", Marx dice che il consumo è immediatamente produzione e viceversa. Così, mangiando carne, consumo carne e produco 'me'. Tolto questo atto autoproduttivo che è il consumo, gli uomini si cambiano l'atto autoconsumante che è la produzione, cioè il *lavoro*, cioè le forme di utilità dell'uomo storicamente scoperte. Quindi, sia per quel che riguarda la produzione di beni materiali che quella di beni intellettuali,

²³ "Il Capitale", op. cit. pp.75-76

lo scambio avviene sempre sulla base dell'unica

*"sostanza valorificante, cioè del lavoro in essa contenuta."*²⁴

Solo che per quanto riguarda i beni materiali uno specifico genere di lavoro è veicolo per l'utilizzazione di date qualità naturali di quei certi beni, mentre per quanto riguarda i beni intellettuali, è la parte materiale che assume la funzione di veicolo, cioè diventa mezzo di socializzazione dell'intelletto umano, diventa materiale su cui l'intelletto umano prende forma e diventa oggetto di scambio.

È chiaro che anche per quanto riguarda il lavoro intellettuale il suo genere specifico, il suo valore d'uso, non entra per niente nel suo valore di scambio:

*"Come valori d'uso le merci sono soprattutto di qualità differente, come valori di scambio possono essere soltanto di quantità differente, cioè non contengono nemmeno un atomo di valore d'uso."*²⁵

*"Un valore d'uso o bene ha **valore** soltanto perché in esso viene **oggettivato, o materializzato, lavoro** astrattamente umano."*²⁶

Così, siccome il valore d'uso di un bene intellettuale è il lavoro (intellettuale) umano, e il valore di scambio di qualsiasi bene è il lavoro umano, si sarebbe portati a concludere che nel bene intellettuale, valore di scambio e valore d'uso coincidano. Al contrario, resta ben distinto dal fatto che il lavoro considerato nel valore di scambio resta astratto, quello considerato nel valore d'uso è tale in tutte le sue particolarità. Il suo valore di scambio insomma è determinato dal valore quantitativo del lavoro; il suo valore d'uso, dal valore qualitativo del lavoro, cioè, come abbiamo accennato nel capitolo precedente, nel fatto che il lavoro qualitativo è qualitativo proprio nel suo elaborare gli aspetti della natura nella dimensione umana.

Il *doppio* ciclo si risolve nel fatto che la produzione materiale è direttamente disponibile alla soddisfazione dei bisogni, quella intellettuale rappresenta l'associazione tendenzialmente rivolta a soddisfare i bisogni del primo tipo. Essa stessa si esprime come bisogno con apparenza di autonomia, quando manchi di efficacia in questo suo obiettivo finale.

VII – sistemi di segnalazione; parola e strumento; denaro

Quest'ultimo aspetto può essere suffragato dalla teoria del riflesso condizionato di Pavlov, della quale cercherò di raccogliere quegli elementi che sostengono

²⁴ Ivi, p. 71

²⁵ Ivi, pp. 69-70

²⁶ Ivi, p. 70

buona parte dei discorsi che porterò avanti in seguito.

Pavlov distingue una *Prima Istanza* di riflessi incondizionati, vitali, che si riassumono nel senso di orientamento, nella ricerca del cibo, nelle reazioni di difesa e nelle tendenze sessuali. Questa prima istanza si lega ad una *Seconda Istanza* di riflessi condizionati; seconda istanza che si potrebbe definire di acculturazione in quanto permette di legare le necessità interne dell'organismo alle varianti dell'ambiente esterno (regno della soddisfazione dei bisogni) nel quale è dato vivere. Questa seconda istanza permette cioè di memorizzare stimoli di varia natura (visiva, uditiva, tattile, ecc.) associati alla soddisfazione di un bisogno o ad un'offesa verso il proprio organismo. A seconda dell'associazione a cui corrisponde, un dato stimolo, provocherà reazioni corrispondenti di eccitazione o di inibizione. Questa seconda istanza, nell'uomo, si articola in due momenti: il *Primo Sistema di Segnalazione* – cioè la riproduzione delle immagini e delle associazioni 'date' dalla realtà esterna – e il *Secondo Sistema di Segnalazione*, il *Linguaggio*, la capacità autonoma dell'uomo di fare associazioni indipendentemente da quelle che la natura gli offre già elaborate. Quindi, mentre per l'animale non può che esserci un adattamento di sé al mondo esterno, l'uomo può adattare il mondo esterno a sé.

Un sistema di associazioni è detto *Stereotipo Dinamico*, questo,

"è appunto un sistema equilibrato tanto più solido quanto più ripetuta e ordinata è la serie di stimoli che agiscono sulla corteccia, quindi, quanto più spesso e con le stesse caratteristiche si ripresenta una data situazione ambientale.

*(...) lo svolgersi di questo processo si accompagna a **stati affettivi**, comunemente chiamati sentimenti, i quali sono negativi o positivi secondo le difficoltà, il successo o l'insuccesso cui l'animale va incontro."*²⁷

Vorrei, a questo punto, prendere in considerazione due fatti concomitanti e che rappresentano l'evidenza della peculiarità umana: da una parte il possesso – da parte dell'uomo – di un linguaggio articolato, e, dall'altra, la possibilità di usare della natura esterna come *strumento*, cioè, in certo senso, come 'applicazione', come 'prolungamento' del proprio corpo fisico²⁸.

Questi due fatti, il linguaggio e lo strumento, sono alla base dello scambio e quindi dell'*hominazione* dell'uomo²⁹.

Non è certo il caso di dilungarsi troppo sull'argomento, è certo però che il linguaggio non sarebbe potuto nascere senza l'appoggio, l'*essenzialità* dell'uso strumentale del mondo esterno.

Fisiologicamente parlando il linguaggio appare come un insieme di suoni, ma:

²⁷ Ugo Marzuoli, "Psiche e condizionamento", Feltrinelli UE, 19

²⁸ oggi si potrebbe anche parlare di 'prolungamenti' intellettuali per quanto riguarda macchine calcolatrici, cervelli elettronici; in certo senso alcune tecniche di fare arte affidandosi al 'caso', cioè al meccanismo tecnico adottato, non è altro che una prima forma di macchina.

²⁹ "L'homme n'existe pas avant que l'échange ne s'instaure au sein d'une société. La notion d'échange est la seule, en effet, qui permet de ramener à un commun dénominateur l'ensemble des activités proprement humaines, puisque la société humaine consiste en un système d'échanges opérant à trois niveaux: échanges des messages, qui correspond au langage; échanges des femmes, qui correspond aux règles matrimoniales; échanges des biens et de services, qui correspond à l'activité économique."

Dall'intervento di Lévi-Strauss sulla relazione di Zuckerman, in "Ideologie", 9-10, 1969, p. 121.

"È forse il suono che fa il linguaggio? No, il suono è soltanto uno strumento del pensiero e non esiste per se stesso (...). Il suono, unità complessa acustico-vocale, forma a sua volta con l'idea una unità complessa, fisiologica e mentale."³⁰

In termini neurologici il suono non è che un riflesso dell'individuo effettore e uno stimolo per quello recettore. Perché diventi passibile di scambio dall'uno all'altro deve contenere qualcosa di comune ad entrambi e siccome lo stimolo non è uguale al riflesso, deve esserci una terza cosa, cioè l'*idea* di Saussure. Essa è inviata nel riflesso e ricevuta nello stimolo, ma perché potesse nascere doveva esserci già una base di scambio.

Il suono è un 'riflesso' dell'individuo effettore, cioè un'espressione di sé, della sua paura, del suo amore, della sua forza, ecc.

Come ha potuto combinarsi con l'*idea* che è un dato ripreso dalla natura *esterna* all'individuo?

A mio avviso il principio che sta all'origine del fenomeno è, appunto, da ricercarsi nello strumento, nel fatto che una parte del mondo esterno è diventata, materialmente, parte integrante dell'individuo e quindi passibile, essa stessa, di essere 'riflessa', espressa da questi nel 'suo' suono. Il fatto poi che questa natura esterna 'umanizzata', fosse scambiabile, ha lasciato traccia nella sua espressione sonora, come idea, come concetto di strumento, come bastone, come clava, ecc., per allargarsi via via all'intero universo raggiungibile con i sensi. E lo scambio delle idee si è evoluto sulla sua base materiale, sulla base dello scambio degli strumenti, dei beni, ecc.

Il fatto che lo strumento abbia lasciato traccia di sé solo nel suono ha la sua ragione fisica: esso è il solo stimolo riconoscibile in me e nell'altro. Io vedo l'altro ma non vedo me; sento la mia tensione muscolare, ma non sento quella dell'altro. Per quanto riguarda il suono, invece, sento il mio e sento quello dell'altro. Mentre cioè non posso riprodurre, con i miei soli mezzi fisici, lo stimolo visivo che l'altro mi riflette, posso però riprodurre lo stimolo sonoro, e confrontare, con il mio udito, il suono dell'altro e il mio.

Il mistero del linguaggio, è un mistero che si forma già tutto nella testa del singolo individuo.

È chiaro che la parola – non solo quella ascoltata, ma anche quella ricostruita nella propria testa – rappresenta uno stimolo (autostimolo) estremamente concreto; rappresenta sì la mediazione dello stimolo della cosa, ma, in quanto neppure lo stimolo della cosa è la cosa stessa bensì la sensazione che io ho di essa a certi livelli, il concetto attraverso la parola, cioè la parola come stimolo, rappresenta allo stesso grado e con la stessa realtà, la cosa medesima in me. La parola è dunque la cosa per me.

L'animale non può rappresentare nella propria testa, impresse nella propria memoria, immagini *della stessa natura* degli stimoli percepiti dalla realtà e le associazioni *che già la realtà gli ha imposto* fra stimoli diversi. L'uomo, al contrario, già nella sua testa opera la forma dello scambio, e già in sé è capace di effettuare associazioni, collegando stimoli di natura sonora a tutti gli altri stimoli, di qualsiasi natura. La parola è il denaro della mente³¹. E non solo della

³⁰ F. De Saussure, "Corso", Universale Laterza, 1970, p. 18.

³¹ "La forma generale d'equivalente è una forma del valore in genere. Quindi può spettare ad ogni merce. D'altra parte una merce si trova in forma generale di

mente individuale, ma anche della comunicazione sociale. Ma come il denaro perde ogni valore se non è più in grado di garantire il possesso di beni atti a soddisfare i propri bisogni, così la parola e la concezione del mondo che essa permette, perde il suo valore se non è più capace di essere funzionale alla soddisfazione dei bisogni umani.

VIII – ‘impossessamento’ dell’opera d’arte

L’uomo vive sostanzialmente in due dimensioni:

- la dimensione della soddisfazione dei bisogni, che corrisponde alla *Prima Istanza*, quella dei riflessi incondizionati;
- e la dimensione della *rappresentazione* del mondo della soddisfazione dei bisogni e dei mezzi per soddisfarli, che corrisponde alla *Seconda Istanza*, quella dei riflessi condizionati.

Dal momento che il mondo esterno è l’unica fonte di soddisfazione dei bisogni e dal momento che – non essendo piante radicate al suolo – i modi e i mezzi per soddisfarci in questa realtà, tanto noi, quanto gli animali, ce li dobbiamo cercare, è ovvio che dobbiamo poterci rappresentare questa realtà per poterci muovere in essa. La psiche si può dire sia essenzialmente l’organismo preposto al movimento dell’animale *nella* realtà. E non è tanto un metafisico inconscio umano che tende a ricreare la sua struttura nella realtà, riproducendola nell’organizzazione sociale, come afferma Lévi-Strauss, quanto ***i movimenti possibili e sempre di nuovo scoperti che questa realtà permette*** a far sì che la psiche umana assuma certe strutture, modellate su leggi che seguono quelle naturali *nella dimensione vissuta dall’uomo*. Che la parte di questi movimenti acquisiti che raggiunge il livello della coscienza possa esser minima rispetto a quella che rimane a livello inconscio è un fatto che dipende dalle possibilità e dalle necessità, ma non si può invertire il processo attribuendo a un inconscio ‘costruttore’, ciò che invece è compito precipuo della coscienza che –

equivalentre solo perché e in quanto viene esclusa da tutte le altre merci, come equivalente. E solo dal momento nel quale questa esclusione si limita definitivamente a un genere specifico di merci, la forma unitaria relativa di valore del mondo delle merci ha raggiunto consistenza oggettiva e validità generalmente sociale.

Ora il genere specifico di merci con la cui forma naturale s’è venuta identificando man mano socialmente la forma di equivalente, diventa merce denaro, ossia funziona come denaro. La sua funzione specificamente sociale, e quindi il suo monopolio sociale, diventa quella di rappresentare la parte dell’equivalente generale entro il mondo delle merci. Una merce determinata, l’oro, ha conquistato storicamente questo posto privilegiato fra le merci.” Da “Il Capitale”, op. cit., pp. 101-102. In certo senso si può dire che il suono ha assunto la sua importanza diventando parola, cioè simbolo, equivalendo gli altri stimoli.

per 'economia' – tende a ritenere solo quegli elementi che si riferiscono alla 'variabilità' del mondo esterno e che devono quindi continuamente esser presenti per controllarli, associarli, risolverli.

Se è vero che la soddisfazione dei propri bisogni va 'guadagnata' con la ricerca, è anche vero che la struttura 'naturale' della realtà ha rappresentato storicamente per il corpo sociale umano una 'ananke', sì che non ha potuto adattarsi alla struttura 'data', ma ha dovuto *cambiare la struttura*, secondo le leggi della natura stessa, agendo come la natura:

*"Nella sua produzione, l'uomo può soltanto operare come la natura stessa: cioè unicamente modificando le forme dei materiali. E ancora: in questo stesso lavoro di formazione l'uomo è costantemente assistito da forze naturali."*³²

Per operare come la natura stessa non era ovviamente sufficiente riprodurla nel proprio cervello con le associazioni che essa già forniva. Era indispensabile poter riprodurre, autonomamente nel proprio cervello, le associazioni *secondo le leggi della natura*, per 'operare come la natura stessa'.

Quando Lévi-Strauss afferma che:

*"L'operatore totemico fonda la mediazione fra natura e cultura."*³³

Non fa altro che rilevare una *necessità organica universale* che corrisponde alla necessità di legare la *prima istanza* vitale, alle associazioni (culturali) condizionate fornite dalla *seconda istanza*. La cultura infatti, che si può sintetizzare nella conoscenza e nei mezzi atti a un popolo per la propria sopravvivenza, opera il legame tra realtà e bisogni umani. Lo stimolo visivo di una gazzella è la cultura del leone; esso ha imparato ad associare quel sistema di stimoli alla possibilità di placare il suo disagio allo stomaco che noi uomini chiamiamo 'fame' e che, nella sua evidenza, non ha proprio nulla di comune con la gazzella vera.

Quando il leone ha fame può 'rappresentarsi' lo stimolo condizionato della gazzella e riconoscerla dopo averla scovata. Ma il leone sa che la sua semplice rappresentazione della gazzella (sebbene lo stimolo della gazzella vera sia tanto poco gazzella vera quanto la 'riproduzione' autonoma operata dalla memoria del leone) non gli basta a placare la fame. È indispensabile cioè, all'immagine condizionata della cosa presente nella memoria, far seguire la cosa incondizionata, cioè concreta, cioè la gazzella vera e sanguinante.

Per quanto riguarda l'uomo la sua dimensione incondizionata per essere soddisfatta si lega sì a quella condizionata, ma – come abbiamo visto – questa si articola in due momenti, per cui l'uomo risulta strutturato in modo tale che può andare 'oltre' le associazioni che la natura gli pone, e fare autonomamente, nella sua testa, le associazioni di elementi naturali che gli permettono poi di 'operare come la natura'. Fra i due operatori, l'uomo e la natura, esiste un rapporto dialettico, ma mai nessuno dei due riesce ad avere il monopolio completo della operatività; ciò vuol dire che l'uomo non può avere una 'concezione universale

³² "Il Capitale" op. cit., p. 75

³³ da Pietro Sarduelli, "L'analisi Strutturale dei Miti", Celuc, 1971, p. 48.

del mondo' *completa*. Ciò vuol dire che non può pretendere al controllo assoluto sulla natura (e per natura è inteso anche la 'propria' natura); ciò vuol dire che il collegamento fra questa e i suoi bisogni, per quel tanto che non può essere controllato, deve essere 'adattato', cioè deve avere ben sviluppati sensi di adattamento 'affettivi' che – come il senso del caldo e del freddo – sono più idonei a orientare il movimento dell'uomo in un universo che ancora non è lui a controllare, ma molto più la natura.

Tutte le teorie irrazionaliste che si sono succedute fino ad oggi non hanno fatto altro che riconoscere questo dato di fatto: che cioè il controllo dell'uomo non è assoluto e quindi, per deduzione, bisogna sviluppare il 'senso irrazionale', ciò che tradotto vuol dire: bisogna sviluppare il nostro orientamento in senso adattativo sotto il controllo della natura. Questa richiesta degli irrazionalisti è 'ragionevole' se portata nei giusti limiti e adeguata via via ai nuovi livelli raggiunti dallo sviluppo della società. E infatti, mentre il *senso razionale* si regge sulla *conoscenza delle leggi* che regolano e muovono la natura, conoscenza che permette appunto di controllare e operare come la natura stessa, *il senso irrazionale* si regge sulla *conoscenza dei valori* delle cose cioè degli effetti delle cose sull'uomo (e dell'uomo sull'uomo), conoscenza che permette appunto di muoversi e adeguarsi alla natura 'data'. Sarebbe errato però dedurre che il senso irrazionale rappresenta una componente 'passiva' della soggettività umana. Al contrario, proprio perché la natura 'data', per l'uomo, non è una cosa 'fissa', ma un divenire, è proprio il senso irrazionale che registra la soddisfazione o l'insoddisfazione e, quindi, la spinta all'azione, avvalendosi, 'poi', per questa, della conoscenza razionale, come strumento.

Se si volesse usare il linguaggio degli strutturalisti si potrebbe dire che il 'senso razionale' ha in sé *l'elemento diacronico*, quello 'irrazionale' *l'elemento sincronico*; ed è chiaro che i due elementi non sono scissi ma coesistono e interagiscono dialetticamente.

Se si volesse specificare ancora, si potrebbe dire che l'elemento diacronico rappresenta la specificità umana ed è quindi strettamente connesso col secondo sistema di segnalazione, cioè col linguaggio; quello sincronico rappresenta il senso di adattabilità che abbiamo in comune con gli animali *adeguato ovviamente all'ambiente determinato in cui viviamo* e corrispondente al primo sistema di segnalazione.

A questo punto possiamo ricollegarci utilmente a Sartre e più precisamente alla sua distinzione fra le 'parole del prosatore' e le 'parole del poeta', dove le prime sono *strumenti*, mentre le seconde sono *cose*; le prime rappresentano il secondo sistema di segnalazione, il senso razionale e le seconde il primo sistema di segnalazione, il senso irrazionale, adattativo dell'uomo. Il fatto che in entrambi i casi si tratti di 'parole' non deve trarre in inganno: anche gli animali hanno orecchie ed emettono suoni. I suoni emessi dagli uomini, sono emessi da una sola bocca, ma il modo può essere duplice; e sono ascoltati dallo stesso orecchio, ma in due modi di versi. Il fatto che non sia più la situazione *soltanto* a far distinguere all'individuo se un dato suono rappresenti uno stimolo di minaccia o un richiamo d'amore, ma anche *l'idea* in esso contenuta, non cambia il diverso modo di percepire: o l'idea racchiusa nella parola riesce ad incasellarsi in un sistema di associazioni a livello di secondo sistema di segnalazione (concezione del mondo), oppure, se questo non è ancora costituito in modo tale da

accoglierla, discende nel primo (visione del mondo).

Il bambino impara prima il 'valore' delle parole e poi il loro 'uso'. Quando ad un'assemblea una persona parla in modo difficile, lo studente che è all'altezza di seguire tutto il senso delle parole e di incastonarlo nel suo secondo sistema di segnalazione, dà dei giudizi di merito; lo studente che, al contrario, non riesce a cogliere tutti i nessi e le associazioni a livello di secondo sistema, lo incorpora nel primo e dice: "è un intellettuale astruso!", dà cioè un giudizio di valore che rappresenta la sua difesa e il suo orientamento nella *selva* degli intellettuali, almeno fino a quando non abbia compiuto l'elaborazione necessaria per passare al secondo sistema.

Quello che è indispensabile notare a questo punto, che è ovvio, ma che va ribadito, è lo stretto legame esistente fra i due sistemi di segnalazione che rappresentano la seconda istanza e la loro funzionalità alla prima istanza, la funzionalità cioè della conoscenza alla soddisfazione dei bisogni vitali dell'organismo umano.

In questo problema di inevitabile 'concezione universale' della realtà, nella *necessità* cioè di comporla e dominarla sia razionalmente, sia (laddove non è possibile), con l'integrazione di un'armonica scala di valori affettivi, la produzione intellettuale e quella artistica trovano la loro *funzione pratica e specifica*. Il concetto è già tutto racchiuso in questo passo di Marx:

*"Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e mediante l'immaginazione; essa svanisce quindi allorché si giunge al dominio effettivo su quelle forze."*³⁴

Qui è implicito il riconoscimento della funzionalità positiva della mitologia fino a che non "si giunge al dominio effettivo su quelle forze", così come è implicita la distinzione fra due diversi tipi di 'dominio', di conoscenza. C'è da aggiungere che i due aspetti della conoscenza sono in certo modo inscindibili, anche se noi facciamo riferimento – su oggetti specifici – alla specificità dell'uno o dell'altro. Essi si presuppongono a vicenda.

Il particolare tipo di integrazione fra conoscenza razionale e conoscenza estetica che l'artista ha operato e che trova il suo scopo pratico nella capacità che quest'ultimo ha di muoversi nella realtà della 'soddisfazione dei bisogni' giudicandola e/o comprendendola, può bene contenere in sé contraddizioni fra i due tipi di conoscenza *solo se la si rapporta a un tipo di conoscenza 'terza'*. La contraddizione non sta propriamente all'interno dell'opera d'arte la cui unità è inscindibilmente legata alle necessità pratico-biografiche del suo autore e ne è il riflesso, bensì, tale contraddizione sta (ed è operata) nella necessità che ha questa conoscenza terza (il lettore) di *tradurre* questa conoscenza estetica particolare per integrarla nell'ambito della sua *attuale* concezione del mondo.

La necessità che abbiamo di inquadrare storicamente l'opera d'arte per comprenderla meglio (necessità pressoché irrilevante per quanto riguarda la comprensione di un'opera scientifica) è riconducibile propria a questa continua necessità di traduzione che la concezione estetica esige – per essere impossessata – di contro alla conoscenza razionale. E ciò perché la conoscenza estetica è la conoscenza della natura (anche umana) come 'data', cioè come

³⁴ "Introduzione", *op. cit.* p. 741.

'esterna' all'uomo, mentre la conoscenza razionale è conoscenza della natura nelle leggi che la regolano; la prima è conoscenza esterna, la seconda è conoscenza 'interna'. Nel procedere della storia, nel mutare del *rapporto dialettico tra i due operatori, uomo-natura*, e nel progressivo (o regressivo) avvantaggiarsi del primo sulla seconda nel controllo dell'opera di trasformazione, la prima (conoscenza estetica) deve essere tradotta – deve cioè tradurre i mutamenti avvenuti nella sua 'estrenità' – la seconda tramandata nella catena della sua 'interiorità'.

*"Nel confronto di un brano poetico petrarchesco con un passo filosofico bruniano, 'quel tanto di pensiero e verità ch'è espresso nel primo testo ci risulta già **indissociabile da esso testo** ossia in esso interamente consegnato e 'imprigionato' (...), e però il testo poetico 'è tanto **semanticamente autonomo da non presupporre** nel suo **valore espressivo che se stesso**' (contestualità **organica** = autonomia semantica) laddove il pensiero-verità ch'è nel testo bruniano presuppone, per esprimervisi, 'tanti e tanti **altri testi-contesti** (di prima e di dopo), cioè tutta, a dir così, una **catena semantica** di cui esso partecipa' (**onnicontestualità o contestualità disorganica** = eteronomia semantica)."³⁵*

Quest'ultimo aspetto della questione dà ragione dei diversi livelli di lettura di un'opera (che sono un dato di fatto) e della diversa integrazione che ciascun lettore fa dei valori dell'opera nel suo universo. Inoltre quest'impostazione permette di ricollegare la funzionalità dell'arte al suo uso politico e militante proprio perché spiega i diversi livelli di lettura e la diversa 'colorazione' della lettura, proprio in base al *diverso angolo visuale* della lettura, cioè proprio in base al *diverso inserimento sociale*, e quindi in base ai *diversi e materiali bisogni sociali* dei lettori e dei critici, cioè di coloro che si 'impossessano' dell'opera³⁶.

La *traduzione finalizzata* dell'opera d'arte perde anch'essa, quindi, il suo carattere oggettivo per diventare materialisticamente soggettiva, e non tanto *prescindendo* dall'oggettività dell'oggetto artistico, quanto proprio sulla base della soggettiva situazione d'impossessamento, fermo restando che in questa operazione di 'impossessamento' è implicita e necessaria l'operazione di traduzione.

IX – complessità dell'impossessamento dell'opera letteraria

Fino a questo punto abbiamo tentato principalmente di ricercare, a livello

³⁵ Rocco Musolino, "Marxismo ed Estetica in Italia", Editori Riuniti, 1970, pp. 68-69.

³⁶ *Lettore è colui che opera la traduzione dell'opera a livello individuale; critico colui che la traduce con la coscienza di partecipare di un sistema organizzato e rivolgendovisi. Egli è quindi nella necessità di oggettivizzare la sua traduzione all'interno di un punto di riferimento nel quale si sente inserito e al quale si rivolge. Il punto di vista soggettivo tende qui a diventare soggettività collettiva (di scuola, di partito, ecc.)*

generale, l'utilità pratica che può assumere l'atto di impossessamento di un'opera d'arte nella sua specificità.

In concreto questa specificità va riscontrata nell'oggetto in esame, cioè nella sua specificità semantica.

*"Considerando l'opera d'arte come un **modello** di particolare tipo che riproduce determinati fenomeni di vita della 'lingua' della coscienza dell'artista e, nello stesso tempo, ben sapendo che questa 'lingua' è sempre patrimonio di una determinata collettività, il ricercatore ha la possibilità di definire l'arte come un sistema segnico di tipo particolare. Un interessante carattere specifico dell'arte letteraria è che, fondandosi sul materiale delle lingue naturali col loro legame puramente convenzionale tra designante e designato, essa trasmette un'informazione specificamente poetica per mezzo di una struttura secondaria nella quale i segni si organizzano secondo un principio figurativo, iconico. Un segno iconico è tale quando, nella coscienza di chi se ne serve per realizzare un atto di comunicazione, risulta strutturalmente simile all'oggetto da esso designato."*³⁷

Se si vuole, questa è una spiegazione del valore di "cosa" che Sartre attribuisce alla parola poetica.

*"Tra designante e designato si stabilisce un rapporto di equivalenza, e lo stesso segno può acquistare la funzione di modello di determinati fenomeni reali e servire da strumento per la loro conoscenza. È proprio per questo che nella letteratura artistica (in modo particolare nella poesia) tutto il sistema dei cosiddetti mezzi "formali" cessa di essere qualcosa di estrinseco rispetto all'idea dell'opera e diventa un certo modello poetico del mondo. La struttura dell'organizzazione del testo poetico riproduce la struttura del mondo nella coscienza del poeta."*³⁸

Ora, il designato è compreso nel designante come "idea" di qualcosa di esterno a colui che parla. Anche il designante rappresenta una realtà esterna della quale il parlante si è impossessato, *ma solo nella sua capacità socialmente convenzionale*, perché si è formato su una *capacità organica dell'individuo di emettere suoni* e di articularli, capacità questa, non "esterna", ma "interna" quindi all'individuo.

Una volta *acquisito* il sistema convenzionale di segni rappresentato dalla lingua, il parlante può usarlo sia nella sua capacità socialmente convenzionale, sia come "espressione", "riflesso" di sé.

Ma ogni "riflesso" di sé presuppone sempre un rapporto con l'esterno, perché lo stato di soddisfazione e di insoddisfazione è sempre determinato dal rapporto con la realtà esterna.

Ora, se con l'"idea" esterna contenuta nella parola, l'uso di quest'ultima si pone nella sua capacità socialmente convenzionale (cioè oggettiva), si può dire che il discorso sia logico e *univoco*, perché univoca è la capacità convenzionale che sta

³⁷ Jurij Lotman: "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", in "Strumenti Critici", febbraio 1967, pp. 119-120.

³⁸ Ivi, p. 120

in rapporto con l'idea. Se invece con l' "idea" esterna contenuta nella parola, l'uso di quest'ultima si pone nella sua capacità organica, propria dell'individuo (cioè soggettiva), si può dire che il discorso sia poetico e *polisenso*, perché variante col variare della soggettività del parlante nel rapporto con l' "esternità" rappresentata dall' "idea" della parola.

*"Il contesto poetico è contesto organico di valori semantici connotativi e polisensi (più termini per il medesimo genere o concetto; pensiero poetico o tipicità caratteristica polisensa), mentre il contesto scientifico è contesto disorganico, di valori semantici denotativi, o meglio, univoci (il medesimo termine per il medesimo genere di cose o concetti; pensiero scientifico o tipicità caratteristica univoca); entrambi, nella diversità funzionale delle rispettive tecniche semantiche, trascendono dialetticamente i valori equivoci del discorso volgare letterale-materiale, il medesimo termine per diversi generi di cose o diversi concetti: onnitestualità semantica."*³⁹

La parola "lupo" assume valore diverso a seconda di come venga usata in rapporto all'idea esterna che vi è compresa. La parola assume, ovviamente, la sua fisionomia entrando in un contesto significativo.

Fraasi come: "il lupo è cattivo", "io ho paura del lupo", descrivono la mia esperienza del rapporto col lupo, ed è ovviamente una descrizione soggettiva, nella quale si può accentuare ora l'uno ora l'altro dei due termini del rapporto, cioè ora il lupo nei miei confronti, ora io nei suoi.

Una frase come: "il lupo mangia l'uomo perché ha fame", non descrive più soggettivamente il rapporto uomo-lupo, ma nel meccanismo oggettivo che lo regola.

Nel primo caso il lupo viene visto come soggetto, nel secondo come oggetto, viene cioè scoperta la legge oggettiva che regola il suo comportamento nel rapporto e non più il valore affettivo che l'uomo riflette in questo rapporto.

Distruggendo il lupo come soggetto, viene distrutto nel contempo il suo "valore" affettivo e poetico. L'uomo non vive più nel "mondo dei lupi". Controllando *logicamente* la legge naturale che regola il comportamento dei lupi, taglia una comunicazione di sensibilità, di affettività fra sé e un essere naturale; non è più a contatto di quest'essere come natura "esterna", ma prende il posto della natura.

Il discorso logico distrugge il valore degli oggetti perché si impossessa del loro controllo e cessa di essere *comunicazione* con la natura per diventare *immedesimazione*.

L'affermazione "il lupo è cattivo" è assoluta e non offre alternativa. Il lupo vi appare come un dato immutabile e l'uomo è costretto a considerare il rapporto nei suoi confronti come fissato e stabilito indipendentemente dalla sua volontà.

Con l'osservazione "il lupo mangia gli uomini perché ha fame" viene aperta la strada per modificare il rapporto col lupo, agendo sulla legge che regola il suo comportamento nei nostri confronti: se il lupo mangia l'uomo perché ha fame, possiamo placargli la fame con qualcos'altro e distorglierlo da noi.

Tutti i concetti descritti come oggetti sono tendenzialmente logici, sono artistici se rappresentati come soggetti.

³⁹ "Marxismo ed estetica in Italia", op. cit. p. 69

Ciò non vuol dire che il discorso estetico debba ignorare necessariamente le leggi che regolano il meccanismo dei vari rapporti, il problema è quello di vedere se l'angolo visuale dal quale parte è rivolto ad inserirsi attivamente in questo meccanismo, oppure a porcisi in un rapporto affettivo, di giudizio, morale, ecc. Un artista come Balzac per esempio, con la sua conoscenza della realtà e dei rapporti sociali, non poteva prescindere dal considerare anche l'aspetto "dinamico" della società, solo che anche questo aspetto veniva a subire un processo di valorizzazione che, schematicamente, si può riassumere nel cosiddetto "pessimismo" balzacchiano, cioè in un rapporto "affettivo".

Per quanto riguarda la specificità del discorso estetico nei confronti di quello logico c'è un altro elemento da tener presente, che è la *struttura* del discorso. Essa assume valore diverso nei due casi.

La rima, il ritmo, lo stile, ecc., sono *strumenti organizzativi* che legano il tempo della poesia. La *varietà* del contenuto, cioè l'idea esterna introiettata nel cervello dell'autore, subisce un processo di collegamento che rappresenta la necessità organica dell'individuo a ricomporsi in unità e questa unità totalizzante è perseguita con schemi organizzativi propri dello strumento usato.

Nel discorso logico il collegamento è garantito dal procedere logico, dalla concatenazione della natura concettualizzata nelle sue interiora.

Nel discorso estetico la concatenazione non può essere interna alla natura poiché la conoscenza che qui ne abbiamo è esterna. La concatenazione avviene quindi nell'*esternità dello strumento concatenante*, cioè nel linguaggio, cioè nelle sue possibilità di collegamento strutturali.

Per quanto riguarda la produzione scritta l'unità del logico è garantita dalla "fissità" del suo rapporto con l'oggetto trattato.

Per quanto riguarda l'artista, si tratta invece di comporre questa unità per mezzo dello strumento linguistico, e dando ordine all'esternità delle cose. E dando ordine agli effetti che la "generica" esternità ha su di lui.

Resta, infine, un'ultima specificità da considerare, quella cioè che ci permette di distinguere la poesia dalla prosa artistica.

"La prosa e la poesia si distinguono tra loro non per la sonorità immanente, non perché la poesia si orienti in modo coerente e sistematico verso il suono e la prosa verso i significati, bensì, in sostanza per il modo in cui questi elementi influiscono l'uno sull'altro, per il modo in cui l'aspetto sonoro della prosa è deformato dal suo aspetto semantico (dall'orientarsi dell'attenzione sui significati) e il significato della parola è deformato dal verso.

La deformazione del suono prodotto dalla funzione del significato è il principio costruttivo della prosa; la deformazione del significato prodotta dalla funzione del suono è il principio costruttivo della poesia. Le parziali variazioni del rapporto fra questi due elementi costituiscono il fattore dinamico sia della prosa sia della poesia."⁴⁰

⁴⁰ Jurij Tynjanov: "Sulla composizione dell' "Evgenij Onegin", in "Strumenti Critici", cit. pp. 166-167.

Ricordando come il significato, cioè l' "idea", rappresenti l'elemento esterno del rapporto dell'autore e il suono il "riflesso" di questi, potremmo aggiungere che l'accentuazione della sonorità rappresenta la descrizione dell'affettività dell'autore con l'esternità della natura, l'accentuazione del significato, il valore della natura esterna nel rapporto con l'autore.

Tutto ciò che è stato detto fin qui era per completezza teorica sulle questioni di metodo. Nella nostra analisi effettiva ci soffermeremo soprattutto sulla seguente indicazione di Tynjanov:

*"La più grande unità semantica del romanzo in prosa è il personaggio, cioè l'unione di diversi elementi dinamici sotto un unico segno esteriore."*⁴¹

Soffermeremo cioè la nostra attenzione sull'analisi dei personaggi rapportandoli all'ideologia interna al testo. La nostra opera di traduzione partirà da questi elementi.

È però a questo punto necessario analizzare un attimo la situazione non più solo dal punto di vista dello scrittore, ma anche del lettore.

Cos'è che offre l'opera di armonizzazione dello scrittore a colui che lo legge?

Abbiamo detto che l'opera d'arte rappresenta un mezzo di conoscenza esterna e soggettiva e che, proprio perché soggettiva, necessita di essere tradotta dalla soggettività dello scrittore in quella del lettore. Lo scrittore offre un frutto della sua esperienza valorizzando alcuni aspetti della realtà e ponendoli come punti di riferimento. Inoltre offre il suo sforzo di armonizzazione di tutti questi valori in totalità e dà quindi la possibilità al lettore di ricomporsi lui stesso, di dare un senso alle sue aspirazioni e alle sue insoddisfazioni, suggerendo azioni e rinunce ed entrando come componente attiva nella storia degli uomini:

*"Ogni opera d'arte nel suo contatto col pubblico, acquista un valore sociale, essa promuove cioè e determina certe correnti effettive, certi commovimenti di opinioni e di umori, che mai rimangono sterili, ma lievitano potentemente nella massa eterogenea dei fattori sociali, come anticipazioni ideali della storia prossima."*⁴²

E d'altronde:

*"Tutto ciò che mette in movimento gli uomini deve passare attraverso il loro cervello."*⁴³

E noi sappiamo che

*"La volontà viene determinata dalla **passione** (grassetto mio) e dalla riflessione."*⁴⁴

⁴¹ Ivi, p. 169

⁴² Rocco Musolino, op. cit. p. 157.

⁴³ F. Engels, in Marx-Engels "Scritti sull'arte", op. cit.

⁴⁴ Ivi, pag. 38

Per Freud l'inconscio è alla ricerca di un "senso", non ha struttura e non è costruttore, né è passibile di essere interpretato perché non ha niente da interpretare. Gli stati di tensione che esso provoca sono determinati dal fatto che per soddisfarsi deve farlo in un mondo strutturato e può farlo solo "prendendo senso", entrando cioè sotto il "controllo" della coscienza.

L'angoscioso sta proprio nella difficoltà di formarsi nel mondo del senso e dello strutturato per potersi soddisfare, per poter entrare nell'ambito del *movimento possibile* "nella" realtà "della" soddisfazione dei bisogni.

In una realtà in cui varie vite sono possibili non basta conoscere il meccanismo logico che regola ad esempio la dinamica delle classi per voler uscire "dalla" vita di rinuncia nella quale siamo inseriti, ma che tuttavia ci garantisce in certo modo la soddisfazione dei propri bisogni vitali. È necessario possedere anche un forte sistema di valori, di conoscenza estetica della realtà per rompere l'inerzia delle abitudini e dare per esempio un senso, invece che alla speranza passiva e rinunciataria, a quella attiva e volitiva.

La discriminante tra "il nemico e noi" non passa solo attraverso un discorso razionale, ma anche e soprattutto a livello affettivo, così pure per quanto riguarda il legame di classe.

Ora, a livello bestiale i bisogni sono estremamente semplici, *ma è a livello umano* che l'individuo non è più semplicemente la soddisfazione dei suoi bisogni, *ma anche il valore sociale dei mezzi con cui se li soddisfa.*

Io, che non sono più solo io, ma anche il possesso dello strumento, divento io + lo strumento, cioè io + la natura e io + l'altro (da qui per esempio l'estrema complessità del rapporto amoroso umano in cui, di fatto, l'uno non si interessa più solo di sé, ma anche dell'altro *come sé*). E dal momento che il mio possesso della natura (anche umana, in termini di relazioni umane) varia col variare della mia posizione sociale, io divento un' "entità" variabile col variare della mia posizione sociale.

E siccome la mia coscienza dei valori possibili della natura può allargarsi *autonomamente dal mio possesso* reale di essi, si crea uno stato di tensione tra il mio dominio a livello intellettuale e il mio dominio sulla natura a livello materiale, economico.

È a questa tensione che è necessario dare un senso e uno sbocco. Il nostro sistema di valori può armonizzare il nostro dominio intellettuale con il nostro inserimento sociale dando valore per esempio alle "piccole cose" oppure dando valore alle azioni che cercano uno sbocco che non sia di rinuncia.

Nella nostra opera di traduzione critica ci atterremo a queste indicazioni. È però necessario premettere che la nostra analisi avrà molti limiti dovuti all'incapacità di copiere vasti collegamenti con il resto dell'enorme produzione bazacchiana, all'incapacità di usare tutti gli strumenti critici anche accennati, e alla scarsità di materiale storico in nostro possesso.

ANALISI DEL TESTO

La lettera di Blondet

Il primo capitolo del romanzo è quasi interamente occupato dalla lettera di Blondet all'amico Nathan. Questa lettera fissa il luogo e il tempo della vicenda:

"Aux Aigues, 6 août 1823."

Essa dà dei cenni storici sull'ambiente fino a questa data e una prima caratterizzazione dei proprietari, il conte e la contessa di Montcornet. Questa descrizione preliminare è limitata al mondo dei grandi proprietari, visto attraverso l'entusiasmo di un giovane parigino, amante della contessa.

La descrizione segue il cammino del nuovo arrivato nelle scoperte che fa via via, nelle sue sorprese, nella sua soddisfazione: i due padiglioni in mattoni rossi, siepi verdeggianti, magnifici viali, praterie, quadretti idillici, corsi d'acqua tortuosi, un mulino, ranocchie, fiori profumati, boschetti e il castello, ricco di secoli e dell'opera di signori diversi, del principe e del finanziere.

Nel corso della lettera, Blondet fa apparire lentamente e delicatamente una figura di donna. Ne insinua sapientemente e a piccole dosi alcune note nella descrizione del paesaggio:

*"... Toutes ces vigoureuses fécondations se livrent à vos narines en vous livrant toutes une pensée, leur âme peut-être. **Je pensais alors à une robe rose, ondoyante à travers cette allée tournante.**"¹*

Questa figura lievissima viene ripresa e appena un po' più contornata più avanti, dopo che è stato dato qualche cenno del castello:

"Au sommet du perron, comme la reine des fleurs, vois enfin une femme en blanc et en chevaux, sous une ombrelle doublée de soie blanche, mais plus blanche que la soie, plus blanche que les lys qui sont à ses pieds, plus blanche que les jasmins étoilés qui se fourrent effrontément dans les balustrades, une Française née en Russie qui m'a dit: 'Je ne vous espérais plus!' Elle m'avait vu dès le tournant. Avec quelle perfection toutes les femmes, même les plus naïves, entendent la mise en scène!"²

Segue la storia di questa "Arcadia". Il luogo viene arricchito d'un'ulteriore nota romantica: mademoiselle Laguerre, "L'une des **impures** les plus célèbres du dernier siècle", riceve in dono le Aigues dal suo amante Bouret. Dopo aver molto amato, per una delusione d'amore, fugge nel bosco e saluta l'alba cantando sotto lo sguardo incantato dei contadini. La sua vita alle Aigues sarà irreprensibile, sostituirà il suo amore per l'uomo con l'amore per la Natura.

Montcornet è presentato per comprender meglio la contessa. È un uomo grande e grosso, eroe d'Essling, sanguigno e impetuoso, sottomesso e guidato dalla moglie, la timida e fragile Virginie, delicata amante di Blondet.

¹ Balzac, "Les Paysans", Garnier-Flammarion, 1970, p. 68.

² Ivi, p. 69.

Un paesaggio incantato e lussureggiante, un castello ricco e antico, un generale impulsivo e gigantesco, una contessa delicatamente ingannatrice, un giornalista parigino dotato di spirito in una lettera che lascia trasparire un amore ricambiato.

Che pensare dopo un simile inizio del romanzo? Balzac stesso ce lo dice alla fine di questo primo capitolo:

*"Beaucoup de gens s'attendent sans doute à voir la cuirasse de l'ancien colonel de la Garde Impériale éclairés par un jet de lumière, à voir sa colère allumée tombant comme une trombe sur cette petite femme, de manière à rencontrer vers la fin de cette histoire ce qui se trouve à la fin de tant de livres modernes, un drame de chambre à coucher."*³

Dunque Balzac sa quale dovrà essere l'impressione dei lettori dopo la lettera di Blondet. Lo sa perché questa era stata la sua intenzione. Ma allora perché crea un'impressione che immediatamente dopo, nello stesso primo capitolo, bruscamente distrugge?

*"Non, le drame ici n'est pas restreint à la vie privée, il s'agite ou plus haut ou plus bas. Ne vous attendez pas à des passions, le vrai ne sera que trop dramatique."*⁴

L'effetto voluto è certamente quello di disilludere il lettore, di distorglielo dai sogni, di richiamargli l'attenzione su quello che proclama essere questo dramma: uno STUDIO dal vero nei suoi rapporti sociali.

Eppure la lettera è anche qualcos'altro oltre che un semplice espediente artistico per richiamare bruscamente ad un certo tipo di realtà.

Nel secondo capitolo Balzac spiega l'entusiasmo della lettera con il particolare stato d'animo di Blondet:

*"La longue lettre écrite par le journaliste doit faire supposer aux esprits pénétrants qu'il avait atteint moralement et physiquement à cette phase particulière aux passions satisfaites, aux bonheurs assouvis, et que tous les volatiles engraisés par force représentent parfaitement quand, la tête enfoncés dans leur gésier qui bombe, ils restent sur leurs pattes, sans pouvoir ni vouloir regarder le plus appetissant manger."*⁵

In tal modo Balzac insiste nell'evidenziare il suo espediente allontanando dalla sua prosa "oggettiva", quella tutta soggettiva della lettera. Non solo, lo stesso personaggio Blondet viene allontanato dalle simpatie del romanziere. Eppure, malgrado questa insistenza sull'espedito, la lettera non rientra tutta dentro questi limiti. È Balzac che non è così lontano dalla lettera come vorrebbe far credere. Malgrado l'antipatia che ha dichiarato, nel passo riportato, per il personaggio Blondet, questi ha molti punti in comune con lui. L'inizio stesso della

³ *ivi*, p. 78.

⁴ *ivi*, p. 78.

⁵ *ivi*, p. 80.

lettera del giornalista è una dichiarazione contro la fantasia a favore del vero:

*"Toi, qui procures de délicieux rêves au public avec tes fantaisies, mon cher Nathan, je vais te faire rêver avec du vrai."*⁶

E la frase che segue:

*"Tu me diras si jamais le siècles actuel pourra léguer de pareils songes aux Nathan et aux Blondet de l'an 1923!"*⁷

si lega non per contraddito, ma per continuazione, con la prima frase fuori lettera di Balzac stesso:

*"Si, par un hazard miraculeux, cette lettre, échappée à la plus paresseuse plume de notre époque, n'avait pas été conservée, il eût été presque impossible de peindre les Aigues."*⁸

Le convinzioni di Blondet e le convinzioni di Balzac sono, in effetti le stesse. Solo lo stato d'animo è diverso. Leggiamo la fine del romanzo, anch'essa chiusa dallo stesso personaggio:

*"En 1837, pendant l'hiver, au moment où l'un des plus remarquables écrivains politiques et journalistes de ce temps, Emile Blondet, arrivait au dernier degré de la misère, cachée sous les dehors d'une vie bruyante et débauchée, et qu'il hésitait à prendre un parti désespéré en voyant que ses travaux, son esprit, son savoir, sa science des affaires, ne l'avaient amené à rien qu'à écrivainier au profit des autres, en voyant toutes les places prises, en se sentant arrivé au bord de l'âge mûr, sans considération, en apercevant des sots et des niais bourgeois remplacer les gens de cour et les incapables de la Restauration, et le gouvernement se reconstituer comme il était avant 1830. Un soir, où il était bien près du suicide, qu'il avait tout poursuivi de ses plaisanteries, et qu'en jetant un dernier regard sur sa déplorable existence, calomniée et surchargée de travaux bien plus que de ces orgies qu'on lui reprochait, il voyait une noble et belle figure de femme, comme on voit une statue restée entière et pure au milieu des plus tristes ruines."*⁹

Ora che il personaggio non è più nella "phase particulière aux passions satisfaites, aux bonheurs assouvie", lo sguardo di Balzac è ben più comprensivo. Basti notare le espressioni: "tous les volatiles engrassés par force" e "la plus paresseuse plume de notre époque" contro "l'un de plus remarquables écrivains politiques et journalistes de ce temps ... surchargé de travaux bien plus que de ces orgies qu'on lui reprochait." In effetti qui, la descrizione del personaggio si confonde con l'autobiografia.

Si pone a questo punto un problema. Perché per il suo espediente Balzac si è

⁶ *ivi*, p. 65.

⁷ *ivi*, p. 65.

⁸ *ivi*, p. 78.

⁹ *ivi*, p. 372.

servito di un personaggio a lui vicino, invece che, per esempio, di un illuso, strutturalmente distante da sé?

Come abbiamo visto, quando Balzac ha preso le distanze da Blondet, si è allontanato dal suo stato d'animo, non dalle sue convinzioni.

Leggiamo un altro passo della lettera:

*"De prétendus philosophes, qui s'occupent d'eux en ayant l'air de 'occuper de l'Humanité, nomment ces belles choses des extravagances. Ils se pâment devant les fabriques de calicot et les plates inventions de l'industrie moderne, comme si nous étions plus grands et plus heureux aujourd'hui que du temps de Henry IV, de Louis XIV et de Louis XV qui tous ont imprimé le cachet de leur règne aux Aigues. Quel palais, quel chateau royal, quelles habitations, quels beaux ouvrages d'art, quelles étoffes brochées d'or laisserons-nous? Les jupes de nos grand-mères sont aujourd'hui recherchées pour couvrir nos fauteuils. Usufruitiers égoïstes et ladres, nous rasons tout, et nous plantons des choux là où s'élevaient des merveilles. (...) Nous préparons autour de Paris la campagne de Rome pour le lendemain d'un saccage dont la tempête soufflera du Nord sur nos châteaux de plâtre et nos ornements en carton-pierre."*¹⁰

Blondet è dunque tutt'altro che un sognatore. Egli è ben lontano dal farsi delle illusioni. Vede la società industriale nella sua piatta prosaicità e guarda al futuro con fatalismo. Solo che adesso pensa di esser arrivato in un'oasi lontana dal fango quotidiano, ecco tutto!

Ma se anche Blondet, come Balzac, è un realista, e se anch'egli può esser ingannato dalla "prima impressione" e dalla sua particolare situazione, dalla "limitatezza" delle cose che vede, ciò vuol dire che anche i realisti devono scoprire faticosamente la realtà, il che è doppiamente realista.

Blondet è capace di vedere e di riconoscere la realtà. Ciò che non è forzato a fare è di conoscerla *a priori*. Questa ignoranza gli è ammessa. Ammessa a lui, non a Balzac. Balzac non può non conoscere la realtà "completa" di ciò che racconta, pena il venir meno della sua credibilità di narratore e di "storico".

Per non perdere questa sua credibilità, nell'impossibilità, ovvia, di possedere tutti gli elementi che costituiranno il romanzo, può mantenersi nei limiti di sicurezza di una descrizione attribuita ad un personaggio, salvo completarla poi e sistemarla fra gli elementi che via via si accumuleranno. L'intenzione-base che sta all'origine del romanzo le si contrappone immediatamente, ottenendo così il doppio risultato di mettere in gioco alcuni elementi e di dar la chiave di lettura del romanzo fin dall'inizio.

In effetti è risaputa la necessità di Balzac di conoscere la realtà fin nei minimi particolari per dar vita ai suoi romanzi. E il lavoro su "Les Paysans" è stato molto faticoso e non è mai stato portato a termine.

"Balzac part de choses vues, connues, jusque dans le détail, souvent; parce qu'il s'arrête, aussi, lorsque Balzac 'ne sait plus'; 'Les Paysans' ne furent jamais terminés, parce que Balzac n'avait pas du monde rural cette connaissance qu'il

¹⁰ *ivi*, pp. 72-73.

*avait du commerce ou du journalisme.*¹¹

Nella nostra introduzione abbiamo definito la conoscenza estetica come conoscenza soggettiva, cioè conoscenza dell'uomo, di contro alla conoscenza logica che è conoscenza oggettiva, cioè conoscenza della natura esterna nelle sue leggi. Inoltre abbiamo detto che la conoscenza estetica può essere perseguita sia studiando le cose esterne nel valore che hanno rispetto all'uomo, sia studiando l'emotività dell'uomo nei confronti delle cose esterne.

Se si è infilati in una casa squallida si può dire: "questa casa scoppia di malinconia", oppure "io scoppio di malinconia". In entrambi i casi è presupposto il rapporto tra un uomo e la casa, e questo rapporto produce un certo effetto umano che è la malinconia. Ma nel primo caso l'effetto umano viene legato alla causa che lo produce, nel secondo al soggetto che lo patisce. In un certo senso possiamo dire che il primo caso è più completo. Infatti indicando una cosa per esprimere una sensazione umana sottintendiamo immediatamente la totalità del rapporto essendo l'uomo inevitabilmente presupposto; nel secondo caso accentrando l'attenzione esclusivamente sull'effetto, presupponiamo sì il soggetto, uomo, ma viene a scomparire irrimediabilmente il secondo termine del rapporto: esso può essere tutto e dunque non abbiamo imparato che la metà, se così si può dire, di ciò che ci interessava sapere: abbiamo imparato come possiamo essere ma non perché.

Ora, ci sono almeno due modi diversi di comportarsi "attivamente" verso i propri sentimenti: buttarli sul piatto della bilancia e farli valere, oppure ricercarne le cause e agire su quelle. Entrambi i casi, in quanto attivi, presuppongono una certa fiducia in se stessi. Nel primo caso per affrontare il mondo facendo valere la propria gioia e la propria tristezza, nel secondo affrontandolo per cercarvi possibilità di miglioramenti e per sventarvi minacce oppure per trovarci una propria giustificazione.

Nel primo caso la propria energia vitale viene convogliata in fiducia nel proprio "io", nel secondo caso in fiducia nelle proprie capacità. Il primo caso presuppone che l'individuo abbia raggiunto una certa "unità" soddisfacente; il secondo ne testimonia, in certo senso, l'assenza: l'unità, non trovata in sé, viene ricercata all'esterno.

Sempre nella nostra introduzione avevamo detto che "l'aspirazione all'unità esige la stabilità di un rapporto soggettivamente predominante, che fissi, appunto, nella coscienza dell'individuo, la sua "unità".

A noi sembra di poter scorgere in questo partire di Balzac *"de choses vues, connues, presque dans le détail"*, una fiducia nelle proprie capacità e una sfiducia in se stesso, un'incapacità a rassegnarsi, il ricercare all'esterno un'unità che non trovava in sé. Ciò ovviamente coinvolge la sua biografia e il suo secolo.

Da un primo approccio dell'opera abbiamo tratto alcune indicazioni sul suo autore. Prima di confrontarle con alcuni elementi biografici che possediamo, vorrei soffermarmi sul concetto di "unità", già usato. Con essa intendo la sintesi di se

¹¹ *ivi*, "Introduzione" di P. Barbéris, p. 53. [Considerazione mia: in effetti la linea Hanska era a un punto morto, terminata, e il romanzo costituendo un elemento strategico di questa linea, si è fermato con essa, vedi oltre].

stesso come "uomo", e la sintesi di se stesso come "individuo".

Corrispondentemente alla soddisfazione dei nostri bisogni, noi siamo capaci di provare sensazioni di piacere e sensazioni di dolore e la natura di queste sensazioni dipende dal rapporto che instauriamo col mondo esterno. In una realtà data esiste sempre un margine di mobilità nei rapporti che, con essa, possiamo instaurare. Questo margine rappresenta l'universo possibile della *volontà* umana, dell'umana *soggettività*. Questo margine rappresenta le possibilità *reali* dell'azione, ma la conoscenza di esso non è, ovviamente, innata. L'aspirazione all'assoluto porta ad un faticoso e continuo restringersi del margine soggettivo, il processo naturalmente procede a sobbalzi, fatti di speranze e rinunce, a seconda di come vengano vissuti determinati avvenimenti.¹²

In ogni modo dobbiamo avere una rappresentazione di questo margine, delle possibilità esistenti nel rapporto noi-mondo esterno. Dobbiamo cioè conoscere il mondo esterno per muoverci, ma dobbiamo anche conoscere "noi" per muoverci. Abbiamo cioè la necessità di riuscire a concepirci come una totalità per muoverci nel mondo della soddisfazione dei bisogni. Quest'immagine di noi, non è in noi, ma fuori di noi. Noi abbiamo le sensazioni, ma non abbiamo la nostra immagine. Questa immagine di noi la riprendiamo dal mondo esterno. Fra gli esseri in cui ci immedesimiamo, cioè nella nostra specie, cioè nel rapporto che l'uomo ha con il resto della natura, prendiamo la coscienza di noi come "uomini", che corrisponde alla propria *weltanschauung* (in cui vi sono compresi i due tipi di conoscenza, estetica e razionale). Dalla nostra origine, cioè dalla nostra famiglia, deriviamo la coscienza di noi come "individui", che corrisponde al proprio "io". Naturalmente noi ci sentiamo uomini così come interpretiamo gli uomini (e la nostra *interpretazione* dipende dal nostro particolare tipo di inserimento sociale), e ci sentiamo individui così come *interpretiamo* la nostra origine. La nostra origine la colleghiamo alla nostra idea del padre (o di ciò che, nel nostro cervello, la sostituisce) e alla nostra idea della madre (o di ciò che, nel nostro cervello, la sostituisce). Questa "duplice" origine *noi la dobbiamo sintetizzare in noi-unità*, cioè in "io". In questa sintesi intellettuale e privata *noi dobbiamo risolvere tutte le contraddizioni* che, nella nostra interpretazione, abbiamo notato nel rapporto, a noi esterno, fra il padre e la madre.¹³

¹² Questo fatto è già stato vissuto e notato da Balzac stesso. Proprio nel romanzo che analizziamo, a proposito di Sibilet, troviamo scritto:

"On se peut se figurer, à peine d'être louche, et d'avoir deux enfants en légitime mariage, ce que trois années de souffrances entremêlées d'amour, avaient développé d'ambition chez ce garçon dont l'esprit et le regard louchaient également, dont le bonheur était mal assis, pour ne pas dire boiteux. Le plus grand élément des mauvaises actions secrètes, des lâchetés inconnues, est peut-être un bonheur incomplet. L'homme accepte peut-être mieux une misère sans espoir que ses alternatives de soleil et d'amour à travers des pluies continuelles." (p. 161)

¹³ Le difficoltà che provengono dal dover risolvere queste contraddizioni sono studiate soprattutto dalla psicologia soggettiva. Per quanto riguarda il 'caso Balzac' non affronteremo questo problema perché sarebbero necessari troppi elementi "intimi". Ci limitiamo qui all'osservazione, necessariamente superficiale, di come, il rapporto padre-madre, dovesse riprodursi nel cervello dello scrittore in termini di inferiorità del modello paterno, tradito e non amato. La sintesi io-altra, per Balzac doveva essere estremamente difficile. In effetti, almeno da questo romanzo, Balzac non riesce a darci

La concezione di noi come "uomini" e la concezione di noi come "individui" stanno in rapporto e si condizionano vicendevolmente. Il proprio "io" si precisa e si complica nel rapporto con la propria concezione degli uomini e quindi delle stratificazioni sociali. E la propria concezione degli uomini si trasforma con il precisarsi del proprio "io". Un proletario con un "io" frantumato può comportarsi in modo servizievole nei confronti del proprio padrone, sopravvalutandolo o, meglio, sottovalutandosi e ottenendo quindi un restringimento soggettivo del proprio margine di possibilità; oppure può comportarsi spavalidamente, da "spaccone", sopravvalutandosi, e quindi sottovalutando le barriere sociali e rischiando di scontrarsi in modo fallimentare con esso. Il massimo di sintesi fra io-uomo, si ha nella *coscienza di classe*.

Qual è il tipo di sintesi operato da Balzac? Quali le possibilità che il suo secolo gli offriva a partire dal suo inserimento sociale? Quali le scelte che egli ha fatto come individuo?

Rileggiamo alcune righe, già riportate, del nostro romanzo:

"... l'un des plus remarquables écrivains politiques et journalistes de ce temps, (...) arrivat au dernier degré de la mesure, *cachée sous le dehors d'une vie bruyante et debauchée*, et qu'il hésitait à prendre un parti désespéré en voyant que ses travaux, son esprit, son savoir, sa science des affaires, ne l'avait amené à rien qu'à écrivainier au profit des autres, *en voyant toutes les places prises, en se sentant arrivé au bord de l'âge mûr, sans considération, en apercevant des sots et des niais bourgeois remplacer les gens de cour et les incapables de la Restauration et le gouvernement se reconstituer comme il était avant 1830...*"¹⁴

A parte quel po' d'ingenuità e d'esagerazione permessa dalla finzione artistica, c'è qui, descritto in modo estremamente chiaro e in modo estremamente lucido, tutto il problema di Balzac.

Nella sua biografia due fatti balzano agli occhi: il suo indaffararsi e impelagarsi nei meccanismi borghesi, e la sua fede legittimista e monarchica.

Il primo fatto si spiega facilmente:

"*Il fallait bien choisir un métier – dice lo Wumser – l'accroissement progressif de la masse lisante est la mine sans fond à l'exploitation de laquelle s'est vouée la librairie.*"¹⁵

ne risulta che:

"*La carrière des lettres est plus amusante et plus rapide – pour qui réussit – que celle du notaire.*" (alla quale Balzac era stato indirizzato dalla famiglia)¹⁶

Né aristocratico, né operaio, Balzac si trova immerso nell'unica classe mobile del tempo:

alcun esempio di questa sintesi nei rapporti uomo-donna fra i suoi personaggi, se non in termini astratti, quindi non realizzati, non "iconici", come nel caso *Olympe-Michaud*.

¹⁴ "Les Paysans", op. cit. p. 372.

¹⁵ A. Wumser, "La Comédie inhumaine". Gallimard, 1964, p. 61.

¹⁶ *ivi*, p. 64.

"Que sera le fils de l'aristocrate? Un aristocrate. Le fils de l'ouvrier? Un ouvrier. Le bourgeoisie est la seule classe mobile du temps. Balzac brave l'autorité paternelle, et, ce qui est plus courageux encore, l'ironie maternelle. Il veut être 'célèbre'; il veut être 'un grand écrivain' ".¹⁷

Ciò riguarda le prime scelte del giovane Balzac, pieno di speranze, non legittimista, ma liberale, nei confronti di una società che "créé un mirage". Questo miraggio Balzac l'ha vissuto nella creazione delle speranze e nella caduta delle illusioni.

"Ce qui caractérisait la société (pas idyllique) pré-révolutionnaire était la stabilité. Mais avec la Révolution s'était opérée une brusque accélération, avec une double conséquence: d'une part, s'étaient ouvertes d'extraordinaires possibilités d'emploi de soi. D'autre part, les barrières, un moment levées s'étaient renfermées."¹⁸

Ma una volta aperte le porte alla speranza, una volta che l'azione si è messa ad inseguirla e si è incarnata nell'individuo, la sua caduta non è senza conseguenze. Da qui "le mal du siècle", la prospettiva storica ha permesso a René Jesinski di distinguere tre generazioni del "mal du siècle":

"Celle de 'René' (fièvre de jeunesse dans l'impatience du désir), celle de Musset, de Sainte-Beuve ('sorte de réveil cruellement lucide, amère découverte du réel par des âmes tourmentées d'élangs perdus'), celle de Gautier, Flaubert, Baudelaire ('romantisme de vaincus, plus replié, plus intérieur, à la fois contemplatif et désenchanté, celui non plus de véhémentes aspirations du désirs, mais des nostalgies et du regret'). Cette courbe correspond, en effet, à celle même du siècle, des premiers désordres libérateurs aux rétombées d'après 1848."¹⁹

Ma essa non tiene conto soprattutto,

"de la cohabitation, dans le siècle, d'hommes pour qui le devenir historique ne pouvait avoir la même signification (...) l'étude du mouvement d'une société ne saurait être séparée des contradictions qui lui donnent naissance. Il est impossible d'essayer de rendre compte du phénomène romantique si l'on ne part pas, d'abord, des rapports de classe."²⁰

Ora, da un diverso inserimento sociale di partenza, esiste, a partire da questo, un atteggiamento diverso e una diversa concezione nei confronti di simili possibilità oggettive che la realtà esterna offre. Dalla realtà esterna noi prendiamo la nostra coscienza di essere "uomini", ma questa viene messa in rapporto col proprio "io".

Un'origine aristocratica mette l' "io" in un rapporto privilegiato con la più vasta coscienza di "uomo". Di fronte al caos post-rivoluzionario l'equilibrio del rapporto

¹⁷ *ivi*, p. 61.

¹⁸ Pierre Barbéris, "Balzac et le mal du siècle", Gallimard. 1970, p. 44.

¹⁹ *ivi*, p. 55.

²⁰ *ivi*, p. 55.

io-uomo nella coscienza dell'individuo viene a rompersi e a cercare una nuova sistemazione. Nella coscienza dell'aristocratico, la coscienza dell' "io" è senza dubbio più stabile di quella di "uomo", l'incrinamento sociale si riflette direttamente nella propria coscienza di "uomo". La tensione verso una nuova sintesi trova così il suo polo d'attrazione nell' "io" dell'aristocratico; esso tende a cancellare il caos sociale e a ricollegarsi direttamente con ciò che appare universalmente stabile: la natura. Prendiamo un passo dal "René" di Chateaubriand:

"Cette vie, qui m'avait d'abord enchanté, ne tarda pas à me devenir insupportable. Je me fatiguai de la répétition des mêmes scènes et des mêmes idées. Je me mis à sonder mon coeur, à me demander ce que je désirais. Je ne le savait pas, mais je crus tout à coup que les bois me seraient délicieux." (evidenziazioni mie).²¹

in una casa squallida Chateaubriand avrebbe certamente detto: "io scoppio di malinconia". In effetti l'unico modo di accettare il mondo esterno nella propria coscienza senza deformarla nei contrasti con le necessità dell' "io", dipende dal fatto che la società esterna si presenti come un "rafforzamento" (in senso neurologico), cioè permetta l'inserimento della *prassi* dell'individuo nel suo meccanismo in modo pagante. Le sfere sociali non toccate dalla prassi dell'individuo tendono ad essere sistemate metafisicamente. L'ambito d'azione della prassi dell'individuo non è ovviamente limitato al "realmente agito", ma si allarga all'ambito della "agibilità possibile". Se l'ambito della prassi dell'individuo agisce all'interno di una sfera sociale oggettivamente motrice della storia, la rappresentazione dell'esterno tende verso il "realismo", cioè nel considerare il rapporto uomo-mondo esterno nella sua globalità e nel tendere ad adeguare la soggettività all'oggettività.

Le origini di Balzac sono legate ad una famiglia borghese di "parvenus". La realtà con cui queste origini sono in rapporto è dunque una realtà ricca di possibilità. La sintesi io-uomo, l'equilibrio attivo fra l'individuo e la società dipende dalla "riuscita". L' "io" di Balzac non ha un peso di secoli, di privilegi e di valori che ne fanno un punto fermo, esso è disponibile e pronto a modellarsi sulla riuscita nel mondo. Nel rapporto io-uomo, il peso del secondo termine è senz'altro predominante. Il peso del secolo minaccia ben più Balzac che non Chateaubriand. Più di questi, Balzac può comprendere la realtà che lo circonda perché la sua prassi agisce nell'ambito della forza motrice del secolo e perché è da essa che dipende la "composizione" del suo "io".

Balzac non si può dire che sia "arrivato", nel senso che sia riuscito soddisfacentemente a fare la sua scalata sociale; ma si è misurato sufficientemente con la realtà per poter conoscere le proprie capacità e aspirare a comporsi a un livello ben più alto di quello dal quale non riusciva ad uscire. Ma è soprattutto con "*des sots et des niais bourgeois*" che si è misurato, ed è con essi che ha misurato le proprie capacità ed è di essi che ha visto la vittoria.

*"En l'absence de perspective révolutionnaires claires, en l'absence même de perspectives de développement **total** de la bourgeoisie"*²², quali padroni

²¹ Chateaubriand, "Atala-René", Garnier-Flammarion, 1964, p. 158.

²² P. Barbéris, op.cit. p. 40.

riconoscere, quali padroni accettare, per quali padroni parteggiare?

In questo passo di "Les Paysans", parlando delle conseguenze nefaste del nepotismo borghese che finisce per adattare le leggi ai propri interessi particolari, anziché adattarsi ad esse, troviamo anche la risposta a questa domanda:

*"Le système, renversé plus imprudemment qu'on ne le croit, le système monarchique et le système impérial remédiaient à cet abus, par des existences consacrées, par des classifications, par des contrepoids qu'on a si sottement définis des privilèges. Il n'existe pas des privilèges du moment où tout le monde est admis à grimper au mât de cocagne du pouvoir. Ne vaudrait-il pas mieux d'ailleurs des privilèges avoués, connus, que de privilèges ainsi surpris, établis par la ruse, en fraude de l'esprit qu'on veut faire public, qui reprennent l'oeuvre du despotisme en sous-oeuvre et un cran plus bas qu'autrefois? N'aurait-on renversé de nobles tyrans dévoués à leur pays, que pour créer, d'égoïstes tyranneaux? Le pouvoir sera-t-il dans les caves au lieu de régner à sa place naturelle? On doit y songer, car l'esprit de localité, tel qu'il vient d'être dessiné, gagnera la Chambre."*²³

Aver abbattuto il padre per farsi dominare dai fratelli, fa senz'altro rimpiangere la legittima dominazione decaduta che, fra l'altro, continua a esercitare il suo fascino: la figura del nobile decaduto è indubbiamente più attraente del "parvenu". L'aristocrazia ha inoltre ancora molte ricchezze e, infine, ha ancora molte donne. La concezione politica di Balzac è ancora capace di esprimere una "linea" sul filo della speranza e del fascino personale. Rileggiamo, alla fine del romanzo, l'ultimo "sbocco" di Blondet:

*"Un soir, où il était bien près du suicide, qu'il avait tant poursuivi de ses plaisanteries, et qu'en jetant un dernier regard sur sa déplorable existence, calomnié et surchargé de travaux bien plus que de ces orgies qu'on lui reprochait, il voyait une noble et belle figure de femme, comme on voit une statue restée entière et pure au milieu des plus tristes ruines (...) Elle était son héritière (di Moncornet); elle n'avait pas d'enfante, la lettre quoique digne indiquait à Blondet que la femme de quarante ans, qu'il avait aimée jeune, lui tendait une main fraternelle et une fortune considérable."*²⁴

Il "fascino" però per Balzac non doveva essere una cosa facile. Esso si regge essenzialmente sulla solidità del proprio "io". Finché si tratta di un fascino filiale, fanciullesco, come poteva instaurarsi con una De Berny per esempio, la cosa poteva anche andare. L'"io" di Balzac poteva modellarsi in termini di simpatia su quello della "dilecta", senza peraltro poter vivere autonomamente. Ma quando non si tratta più di "farsi amare", ma di "conquistare", l'"io" deve porsi come punto fermo. Ma com'era possibile per Balzac presentare il proprio "io" come un punto fermo, quando questo stesso "io" poteva formarsi proprio a partire dalla sua riuscita? L'iniziativa della "composizione" della sua "individualità" doveva prima essergli offerta dalla nobildonna. M.me Hanska gliela offrì dopo averla composta con l'intermediario delle sue opere. L'amore per M.me Hanska

²³ "Les Paysans", op.cit. pp. 204-205.

²⁴ *ivi*, p. 372.

rappresentava, per Balzac, il concentrato delle possibilità della sua ambizione, l'ultima sua possibilità di comporsi, intravista e mai voluta abbandonare, nell'ammirazione di lei, in un'iniziativa che da lei era partita. Il vacillare dell' "io" nel rapporto reale viene spiegato con difficoltà temporanee, diventa "congiuntura", la prima intuizione della Hanska dell' "io" di Balzac, riconquistabile, "è" Balzac, temporaneamente deformato da accidenti congiunturali.

"Les Paysans" è del 1844, i rapporti con M.me Hanska si sono intrecciati e la morte del marito della nobildonna, avvenuta nel '41, ha aperto la porta alla speranza, per Balzac, di potersi "definire" in modo stabile, di poter finalmente instaurare "*un rapporto soggettivamente predominante*". Il progetto stesso del romanzo, secondo quanto dice Barbéris²⁵, è ricollegabile al canovaccio del "Grand Propriétaire", richiestogli dalla Hanska stessa nel 1834.

Ma se questa è la situazione e se queste sono le speranze, come si spiega l'antipatia che Balzac dimostra, nella prima parte del romanzo, per il suo consimile Blondet? Perché il fatto che questi avesse raggiunto moralmente e fisicamente "*cette phase particulière aux passions satisfaites, aux bonheurs assouvis*", porta Balzac a paragonarlo a "*tous les volatiles engraisés par force*"?

Il passo citato sembra proprio quello di un invidioso. È possibile che un autore invidi un personaggio nel quale di ritrae?

In effetti essere invidiati lusinga il proprio "io". È possibile pensarsi in modo invidiabile. Ed è possibile farlo anche indipendentemente dal fatto che questo modo di essere sia poi oggettivamente invidiabile. Balzac si è ritratto in modo invidiabile e, per far capir meglio che quello era un modo invidiabile, ha fatto l'invidioso.

Il fatto poi di descrivere un certo modo di essere in modo invidiabile, denota che esso è ancora tutto nella sfera del "desiderabile", cioè del non reale: sarebbe stato desiderabile che i rapporti con la Hanska fossero stati tali.

Ciò ci aiuta a comprendere meglio il personaggio Blondet e anche due nuovi elementi.

In un romanzo compaiono tutti i personaggi in ballo nella vicenda, più uno, che è il romanziere. La sua funzione è quella di instaurare il contatto col pubblico. Mentre i personaggi vivono e agiscono ignari di essere osservati, il personaggio-autore parla sempre in funzione di un osservatore: spiega le situazioni, lega le varie vicende, svela pensieri nascosti, suggerisce al lettore la chiave per interpretare i fatti. Anche la struttura del romanzo, il suo procedere, le cose da spiegare, sono tutte in funzione di un certo interlocutore. Anche il tipo di interlocutore diventa dunque un altro personaggio "fuori scena", ma ricostruibile "complementareamente" su quello del personaggio-autore; essi si condizionano a vicenda.

Facciamo un esempio. Nel proprio inserimento sociale Balzac si fa una propria immagine del mondo e delle diversità degli uomini, delle loro aspirazioni, delle loro richieste, si fa una certa immagine del pubblico. Dover scrivere per campare

²⁵ Introduzione a "Les Paysans", *op. cit.*

“e” per “riuscire”, aliena lo scrittore. Lo costringe a scrivere non per il pubblico al quale vorrebbe rivolgersi e imporsi con la sua opera, ma per un pubblico, in certo modo, anonimo e che solo indirettamente gli promette una scalata sociale e non tramite un’affermazione di sé nel proprio lavoro. Di fronte a una certa immagine di pubblico interlocutore si ha un certo tipo di personaggio-autore. Da qui per esempio la produzione giovanile, “industrializzata”, alienata al massimo.

Col cadere di molte illusioni, con la verifica della realtà di molte esperienze, dopo aver tirato vari bilanci della propria vita, quando la società ha imposto a Balzac certe barriere che gli si sono introiettate nel cervello, quando, infine, il peso del proprio passato è diventato definitivamente destino, molte velleità giovanili cadono, la sfera dei propri interessi si restringe e si approfondisce, il solco della propria vita dà, anche nel vacillare dell’ “io”, un indirizzo che spinge alla selezione l’immagine del proprio interlocutore si fissa e viene arricchita in base alle esigenze dell’autore che ormai vuole, anche nella, sua opera, direttamente e maturamente, affermare se stesso, confessarsi, esprimersi, dare un’immagine di sé, imporsi. Qual è l’interlocutore di Balzac in questo romanzo:

Intanto si dichiara uno “storico”:

“L'historien ne doit jamais oublier que sa mission est de faire à chacun sa part: le maheureu et le riche sont égaux devant sa plume; pour lui, le paysan a la grandeur de ses misères, comme le riche a la petitesse de ses ridicules; enfin, le riche a des passions, le paysan n'a que des besoins, le paysan est donc doublement pauvre; et si, politiquement, ses agressions doivent être impitoyablement réprimées, humainement et religeusement, il est sacré.”²⁶

indubbiamente Balzac si rivolge all’opinione pubblica. Inteso così, l’interlocutore, non ha limiti. Balzac dovrà spiegare al ricco lo stato del povero, e al povero quello del ricco. Egli si impegna a descrivere tutti gli strati sociali nei loro rapporti, si rivolge a loro. Ma a vantaggio di chi? A chi chiede la simpatia quest’opera?

Da una parte si rivolge a un’opinione pubblica generica, prevalentemente parigina, presentandosi come *totalità*, come interpretazione ottimale e universale della società. Dall’altra si rivolge al suo obiettivo strategico, personale, a M.me Hanska soprattutto²⁷, in un’immagine idealizzata di donna interlocutrice. Verso la prima valgono le preoccupazioni della coscienza di Balzac come “uomo”; verso la seconda quelle come “io”. Verso la prima c’è la preoccupazione di convincere, con la seconda c’è un’intesa diretta, una speranza personale. Queste due preoccupazioni si rispecchiano dunque nel romanzo. La struttura di questo risponde a un piano generale strategicamente teso a presentarsi come *totalità*, come “esemplarità” convincente.

²⁶ “Les Paysans”, *op. cit.* p. 78.

²⁷ *soprattutto, perché in senso proprio riguarda la sfera più generale dei rapporti personali di Balzac: amici, parenti, conoscenti. Ho messo l’accento sulla Hanska perché penso che qui sia la preoccupazione dominante, anche perché rappresentava l’unico vero sbocco vitale per Balzac. Preoccupazione dominante, non comunque esclusiva.*

L'interesse particolare qui si rivela nel "partito preso", nell'interesse per cui questa "esemplarità" gioca. Ma, all'interno di questa struttura, alcuni elementi si riallacciano più direttamente alla seconda preoccupazione di Balzac, tendono a dare un'immagine di sé, un "io" unificato, o, perlomeno, tendono a farlo credere tale.

Il personaggio-autore, quando si rivolge al suo interlocutore "pubblico", gli suggerisce interpretazioni e gli dà consigli, così quando si riferisce al suo interlocutore "privato", gli suggerisce come interpretare certi personaggi che, pur entrando a far parte della struttura generale, hanno anche la funzione di dare una certa immagine di Balzac. Abbiamo già spiegato il particolare tipo di antipatia-invidia nei confronti di Blondet. L'interpretazione suggerita per il personaggio non minacciava la vulnerabilità di Balzac: meglio un'antipatia invidiosa di una commiserazione umiliante. Ma questo è solo un suggerimento che Balzac ci dà. Non necessariamente gli dobbiamo dar credito. Al di là dell'indirizzo che Balzac vorrebbe farci prendere nell'interpretare i suoi personaggi, essi devono anche vivere secondo un "principio figurativo, iconico"^{27bis}, in se stesse e non solo attraverso la raffigurazione che, di esse, dà un altro personaggio (il personaggio-autore), devono risultare "strutturalmente simili all'oggetto da esse designato". Noi possiamo sì esser d'accordo sull'impressione che Balzac dice di provare nei confronti di questi personaggi, ma possiamo anche non esserlo.

Ora, quando Balzac parla in prima persona di Blondet, lo definisce continuamente come un giornalista brillante, spiritoso, un professore di mistificazione. Resta da vedere se Blondet risponde effettivamente a questi requisiti.

Intanto è bene notare come questi requisiti sarebbero stati concretamente funzionali a Balzac nella sua vita. A lui, che aspirava a sorpassare le barriere sociali senza il lasciapassare della propria origine, gli era indispensabile un comportamento che, per se stesso, forse in grado di abatterle. Cosa di meglio se non l'ironia, il personaggio che si fa accettare con la sua simpatia, con il suo egoismo, con le sue temibili battute, capaci di spezzare le più solide barriere sociali.

Così è giustificabile che il giornalista Blondet, sia l'amante della contessa di Montcornet.

La più grande raffigurazione "iconica" del giornalista in questo romanzo, si ha nella lettera d'apertura. I vari aspetti della sua personalità vi appaiono innanzitutto attraverso un certo tipo di entusiasmo, poetico,

"Si ces détails ne te remettent pas en mémoire tous les châteaux en Espagne que tu as désiré posséder en France, tu ne serais pas digne de cette narration d'un Parisien stupéfait. J'ai enfin joui d'une campagne où l'art se trouve mêlé à la nature, sans que l'on soit gâté par l'autre, où l'Art semble naturel, où la Nature est artiste. J'ai rencontré l'oasis que nous avons si souvent rêvée d'après quelques romans: une nature luxuriante et parée, des accidents sans confusion,

^{27bis} per tutto questo capitolo con raffigurazione iconica, intendo raffigurazione iconica-riflesso, intendendo con ciò l'immedesimarsi dell'autore nel personaggio in vece che la descrizione esterna di questo. La cosa sarà meglio spiegata ne capitolo successivo.

*quelque chose de sauvage et d'ébouriffé, de secret, de pas commun.*²⁸

idillico,

*“L'art, ainsi compris, veut beaucoup de terrain. Là donc, rien de peigné, le râteau ne se sent pas, l'ornière est pleine d'eau, la grenouille y fait tranquillement ses têtards, les fines fleurs de forêt y poussent, et la bruyère y est aussi belle qu'en janvier sur ta cheminée dans le riche cachepot apporté par Florine.”*²⁹

saputamente esperto:

*“Dans les panneaux qui séparent chaque femme, d'admirables peintures, dues à quelques artistes inconnus, représentent les gloires de la table; les saumons, les têtes de sanglier, les coquillages, enfin tout le monde mangeable qui, par de fantastiques ressemblances, rappelle l'homme, les femmes, les enfants et qui lutte avec les plus bizarres imaginations de la Chine, le pays où, selon moi, l'on comprend le mieux le décor.”*³⁰

spiritoso e ironico nei confronti di ciò che minaccia le meraviglie verso cui si esprime questo entusiasmo:

*“Comment ne comprend-on que les merveilles de l'Art sont impossibles dans un pays sans grandes fortunes, sans grandes existences assurées? Si la Gauche veut absolument tuer les rois, qu'elle nous laisse quelques petits princes, grands comme rien du tout!”*³¹

Altre note introducono elementi civettuoli:

*“Me vois-tu, moi Blondet, qui croit être en des régions polaires quand je suis à Saint-Cloud, au milieu de cet ardent paysage bourguignon”*³²?

autoironici,

*“Quoique né dans Alençon, d'un vieux juge et d'un préfet ...”*³³

scherzosamente confidenziali:

*“Florine va-t-elle être jalouse de feu mademoiselle Laguere?”*³⁴

Da tutti questi elementi non è possibile reperire alcun carattere “aggressivo”. Essi tendono a dare un'immagine di sé che incute invidia e rispetto, più che a

²⁸ “Les Paysans”, op. cit. p. 66.

²⁹ *ivi*, p. 68.

³⁰ *ivi*, p. 71.

³¹ *ivi*, p. 72.

³² *ivi*, p. 69.

³³ *ivi*, p. 77.

³⁴ *ivi*. P. 77.

“conquistarsela”. Quest’immagine di sé è perseguita tramite il suo particolare tipo di inserimento nella situazione: egli è l’amante della contessa, atteso e desiderato:

“... une Française née en Russie qui m’a dit: ‘Je ne vous espérais plus!’ Elle m’avait vu dès le tournant. Avec quelle perfection toutes les femmes, mêmes les plus naïves, entendent la mise en scènes? Le bruit des gens occupés à servir m’annonçait qu’on avait retardé le déjeuner jusqu’à l’arrivée de la diligence. Elle n’avait pas osé venir au-devant de moi.”³⁵

Dopo questa “spacconata”, il passo immediatamente successivo può essere interpretato sia come poeticizzazione di questa, sia come autoironia; in entrambi i casi come movimento di divagazione pudica che denota l’incertezza nelle proprie affermazioni di sé, un certo vacillare della coscienza, mancanza di aggressività e di sicurezza:

“N’est-ce pas là notre rêve, n’est-ce pas là celui de tous les amants du beau sous toutes ses formes, du beau séraphique que Luini a mis dans le ‘Mariage de la Vierge’, sa belle fresque de Saronno, du beau que Rubens a trouvé pour sa mêlée de la Bataille du Termodon’, du beau que cinq siècles élaborent aux cathédrales de Séville et de Milan, du beau des Sarracins à Grenade, du beau de Louis XIV à Versailles, du beau des Alpes et du beau de la Limagne?”³⁶

In effetti in tutta la lettera non è possibile reperire una vera caratterizzazione del personaggio Blondet, un’affermazione del suo “io”. Il proprio prestigio viene rappresentato in modo indiretto, valorizzando e poeticizzando il personaggio “posseduto”, la contessa di Montcornet.:

“Au sommet du perron, comme la reine des fleurs, voit enfin une femme en blanc et en cheveux, sous une ombrelle doublée de soie blanche, mais plus blanches que la soie, plus blanche que les lys qui sont à ses pieds, plus blanche que les jasmins égoilés qui se fourrent éffrontément dans les balustrades, une Française née en Russie...”³⁷

“Aujourd’hui, ces richesses accumulées appartiennent à une petite femme artiste, qui non contente de les avoir magnifiquement restaurées, les entretient avec amour.”³⁸

Anche l’inganno, l’astuzia, la certezza di sé, è la contessa che le possiede, non Blondet:

“Si Montcornet parle haut devant sa Virginies, madame lève un doigt sur ses lèvres, et il se tait. Le soldat va fumer sa pipe et ses sigares dans un kiosque, à cinquante pas du château, et il en revient parfumé. Fier de sa sujétion, il se tourne vers elle comme un ours enivré de raisins, pour dire, quand on lui

³⁵ *ivi*, p. 69.

³⁶ *ivi*, p. 69-70.

³⁷ *ivi*, p. 69.

³⁸ *ivi*, p. 72.

propose quelque chose: 'Si madame le veut'. Quand il arrive chez sa femme de ce pas lourd qui fait craquer les dalles comme des planches, si elle lui crie de sa voix effarouchée: 'N'entrez pas!' il accomplit militairement demi-tour par flanc droit en jetant ces humbles paroles: 'Vous me ferez dire quand je pourrait vous parler...' de la voix qu'il eut sur les bords du Danube quand il cria à ses cuirassiers: 'Mes enfants, il faut mourir, et très bien, quand on ne peut pas faire autrement!' J'ai entendu ce mot touchants dit par lui en parlant de sa femme: 'Non seulement je l'aime, mais je la vénère et l'estime.' Quand il lui prend une de ces colères qui brisent toutes les bondes et s'échappent en cascades indomptables, la petite femme va chez elle et le laisse crier. Seulement. Quatre ou cinq jours après: 'Ne vous mettez pas en colère, lui dit-elle, vous pouvez vous briser un vaisseau dans la poitrine, sans compter le mal que vous me faites.' Et alors le lion d'Essling se sauve pour aller essuyer une larme. Quand il se présente au salon, et que nous y sommes occupés à causer: 'Laissez-nous, il me lit quelque chose', dit-elle, et il nous laisse.³⁹

A parte l'attutimento operato dalla simpatia che Blondet dimostra per il generale nel suo racconto, la personalità di questi risulta, nel rapporto matrimoniale, derisa, ingannata. E chi porta avanti questa distruzione della personalità di Montcornet è la contessa. Blondet non ne sarebbe capace, non ne avrebbe la forza. Anzi Blondet procede a ricomporre la personalità del generale, a ridargli dignità. Il passo che segue immediatamente quello citato, e nel quale Blondet esprime il suo proprio giudizio, ricompone, addirittura ingegnosamente, la figura di Montcornet:

"Il n'y a que les hommes forts, grands et colères, de ces foudres de guerre, de ces diplomates à tête olympienne, de ces hommes de génie, pour avoir ces parties pris de confiance, cette générosité pour la faiblesse, cette constante protection, cet amour sans jalousie, cette bonhomie avec la femme."⁴⁰

Si potrebbe dire che questo attutimento della personalità del giornalista dipenda dall'azione offuscante della lettera, dal fatto che qui è colto in un rapporto determinato con un certo amico e che questo rapporto patisce della mediazione di una lettera la quale risponde, in certo modo, a canoni convenzionali. In realtà nel seguito del romanzo la figura di Blondet si sbiadisce sempre più.

Questa mancanza di personalità. Questa elasticità dell' "io", si manifestano in un'incertezza emotiva, in un corrispondente vacillare dell'emotività. Un "io" fermo ha tutta una struttura di valori che lo difendono e lo irradiano. L'emotività può essere accompagnata dalla razionalità, ma quest'ultimo fattore interviene se richiesto, per spiegare l'emotività ormai, in certo senso, "incarnata". Un "io" vacillante, al contrario, deve modellarsi all'esterno, deve far intervenire sempre più spesso l'elemento razionale, non tanto per giustificarsi, quanto proprio per indirizzarsi. Nella necessità di doversi comporre e nell'incapacità di rispondere emotivamente e con coerenza agli stimoli esterni, la razionalità serve per indirizzare, dare in un certo modo un'unificazione. Ma l'elemento razionale è, per così dire, senza interessi, è neutro, manca di egoismo, tende a considerare anche "se stesso" come uno dei tanti elementi del giudizio, "alla pari": Blondet,

³⁹ *ivi*, pp. 76-77.

⁴⁰ *ivi*, p. 77.

come Montcornet, come Fourchon, come Brossette. La scoperta dell'egoismo diventa una scoperta anch'essa "razionale", una necessità da dover seguire nell'elaborazione dell'indirizzo da prendere, una "escogitazione" di propri interessi da poter seguire, ma resta priva di emotività, e anche questa viene assunta "razionalmente", in certo senso "per posa". Quando Blondet si trova davanti Fourchon ed è costretto ad esprimere la propria "impressione" nei confronti di quest'essere, la sua formulazione è un ritrovato razionale:

*"Quelles peuvent être les idées, les moeurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il? Se disait Blondet pris de curiosité. Est-ce là mon semblable? Nous n'avons de commun que la forme, et encore! ..."*⁴¹

Così in tutto il procedere della caccia alla lontra le battute "spiritose" di Blondet non sono altro che il frutto della riflessione, incapaci di toccare minimamente il campo emotivo.

"Ah! Elle vous a entendu, mon cher monsieur, a l le se defie, car g n 'y a pas d'animau plus fin que celui-là, c'est pire qu'une femme" – dice Fourchon, e Blondet, "ce maître en ironie", fa la sua brava battuta:

*"C'est, peut-être pour cela qu'on les appelle au féminin des loutres?"*⁴²

In tutta la scena la parte di Blondet è del tutto complementare e non rivela nessun tratto caratteristico. Egli è tutto proteso a scegliere un comportamento sulla base di ciò che Fourchon fa o dice, a cercar di capire quale deve essere la sua parte. Eccessivamente preoccupato di giudicare la situazione. Quando Blondet finalmente incontra un interlocutore nell'abate Brossette, il suo comportamento non risulta per ciò più luminoso. Balzac spiega:

*"L'écrivain qui sut reconnaître la valeur de l'abbé Brossette, avait eu pour lui tant de déférence, qu'ils s'étaient amourachés l'un de l'autre, comme il arrive à tout homme d'esprit enchanté de trouver un compère ou, si vous voulez, un écouteur. Toute épée aime son fourreau."*⁴³

Malgrado Balzac ci suggerisca di considerare Blondet come "épée", ci è impossibile non vederlo come "fourreau". Leggendo questa scena non si può fare a meno di notare la scialba esagerazione del giornalista:

"J'en suis, entre nous, à me demander s'ils ne me tireront pas un coup de fusil...

- et vous restez? ... dit Blondet.

- on ne déserte pas plus la cause de Dieu que celle d'un Empereur! Répondit le prêtre avec une simplicité qui frappa Blondet.

*L'écrivain prit la main du prêtre et la lui serra cordialement."*⁴⁴

Questo stringimano è addirittura ridicolo. Balzac si rende conto, verso la fine del romanzo, di questa incongruenza fra ciò che egli dice del personaggio Blondet e

⁴¹ *ivi*, p. 84.

⁴² *ivi*, p. 86.

⁴³ *ivi*, p. 139.

⁴⁴ *ivi*, p. 139.

la raffigurazione "iconica" di questo. Cerca allora una giustificazione e una spiegazione. Per quanto ingenua, questa spiegazione, è per noi oltremodo significativa:

*"Vers le milieu du mois de septembre, Emile Blondet, qui était allé publier un livre à Paris, revint se délasser aux Aigues et y penser aux travaux qu'il projetait pour l'hiver. **Aux Aigues, le jeune homme aimant et candide des premiers jours qui succèdent à l'adolescence, reparaissez chez ce journaliste usé.** Quelle belle âme! C'était le mot du comte et de la comtesse. Les hommes habitués à rouler dans le abîmes de la nature sociale, **à tout comprendre, à ne rien réprimer**, se font une oasis dans le coeur; ils deviennent dans un cercle étroit et réservé de petits saints; ils ont des délicatesses féminines, et se livrent à une réalisation momentanée de leur idéal; ils se font angéliques pour une seule personne qui les adore, et ils ne jouent pas la comédie; ils mettent leur âme au vert, ils ont besoin de se brosser leurs taches de boue, de panser leurs blessures.*

Aux Aigues, Emile Blondet, était sans venin et presque sans esprit, il ne disait pas une épigramme, il avait une douceur d'agneau, il était d'un platonique suave.⁴⁵

Guardate: Blondet è veramente cattivo. Non vi è parso così per la ragione che egli in questo posto incantato e sotto le cure della contessa è diventato fanciullo. Ed effettivamente Blondet è un fanciullo nei confronti della contessa "e" nei confronti del generale, del quale ci si preoccupa di tirar fuori la benevolenza e di non intaccarne la personalità.

Un altro rilievo può esser di un certo interesse. Dopo il passo riportato, segue la descrizione della natura voluttuosa dell'estate. In questa descrizione viene inserita una nota umana, lievissima, come quella notata all'inizio della lettera di Blondet, ma di segno opposto:

*"Le soleil, plus oblique déjà, y glisse des lueurs orangées et furtives, de longues traces lumineuses qui s'en vont vite comme les robes traînantes des femmes qui disent adieu."*⁴⁶

Questa nota è molto simile all'altra:

*"Je pensais alors à une robe rose, ondoyant à travers cette allée tournante."*⁴⁷

Sono di quegli inserimenti "poetici" che, in certo modo, ci stanno come il cavolo a merenda. Quest'ultimo esempio degli strascichi delle donne che dicono addio è tanto a sproposito in quanto non riferibile a nessuna situazione interna al romanzo, mentre la prima aveva un legame ragionevole. La seconda nota in effetti è una filiazione della prima, una "autoreminiscenza", ma cambiata di segno e "significativamente" nel momento in cui si giustifica il venir meno di Blondet ridimensionandolo. La nota è caratteristica anche per un altro fatto. Essendo, in questo contesto, priva di motivazione, svela ancor meglio il suo

⁴⁵ *ivi*, p. 349.

⁴⁶ *ivi*, p. 350.

⁴⁷ *ivi*, p. 68.

rispondere ad una necessità intima balzacchina, quella di darsi un contegno, quella di lasciar intuire chissà quali motivazioni nascoste, chissà quali romantici passati che non sono mai esistiti. Il dramma di Balzac non è – come vorrebbe far credere – di aver amato e di aver sofferto “aristocraticamente”, bensì quello di non riuscire a dar ordine alle proprie sensazioni, di non sapersi unificare, di non avere un “io” strutturato.

Continuiamo con qualche esempio per illustrare il rapporto Blondet-contessa:

“Et elle s’appuya significativement sur le bras d’Emile Blondet pour lui faire partager des sentiments d’une finesse qu’on ne saurait exprimer, mais que les femmes devineront.

- *Je voudrait être portier aux Aigues, répondit Blondet en souriant. Eh! Bien, qu’avez-vous? Reprit-il en voyant une expression de tristesse amenée par ces mots sur les traits de la contesse.*
- *Rien.*
- *C’est toujours quand les femmes ont quelques pensées importantes qu’elles disent hypocritement: Je n’ai rien.”⁴⁸*

La prima battuta di Blondet è caratteristica per la complementarietà al gesto della contessa, ritrovato razionale per far capire che l’ha compresa; l’ultima battuta vorrebbe essere un gesto d’irritazione: emotività? No, ritrovato razionale: l’extrapolazione ad osservazione generale cancella il rapporto concreto, lo esagera e tradisce la “posa”.

Vogliamo un esempio di colloquio “privato”?

“- Ah! Vous êtes là! Dit-elle.

- *oui...*
- *que regardez-vous?*
- *Belle question! Vous m’avez arraché à la nature. Dites donc, cmtesse, voulez-vous faire ce matin, avant de déjeuner, une promenade dans les bois?*
- *Quelle idée? J’ai la marche en horreur.*
- *Nous ne marcherons que très peu, je vous conduirai en tilbury, nous emmènerons Joseph pour le garder ... Vous n’avez jamais mis le pied dans votre forêt, et j’y remarque un singulier phénomène ... il y a par places une certaine quantité de têtes d’arbres qui ont la couleur du bronze florentin, les feuilles sont sèches ...*
- *Eh! Bien, je vais m’habiller ...*
- *Nous ne serons pas partis dans deux heures! ... passez seulement une robe et mettez des brodequins ... ja vais dire d’atteler.*
- *Il faut toujours faire ce que vous voulez. Vous êtes mon hôte.”⁴⁹*

Dopo tanta “oggettività” (in un rapporto amoroso non credo siano facilmente reperibili tanti ingegnosi ritrovati per uscir fuori dall’intimità), finalmente un po’ d’ironia ... della contessa.

⁴⁸ *ivi*, pp. 211-212.

⁴⁹ *ivi*, pp. 350-351.

Vogliamo una battuta d'Emilio, in idillico accoppiamento con la contessa sulle rive d'un limpido stagno?

*"Ils regardèrent les taches vertes de l'eau qui sont des mondes où la vie s'organise, le lézard qui s'enfuyait en les voyant, conduite par laquelle il a mérité le nom d'ami de l'homme; il prouve ainsi combien il le connaît. Dit Emile."*⁵⁰

O vogliamo invece una scena "travolgente":

*"Certes, il y a des voluptés inouïes à conduire une femmes qui, dans les hauts et bas des allées glissantes, où la terre est grasse et tapissée de mousse, fait semblant d'avoir peur ou réellement a peur, et se colle à vous, et vous fait sentir une pression involontaire, la fraîcheur de son bras, le poids de son épaule élastique, et qui se met à sourire si l'on vient à lui dire qu'elle empêche de conduire."*⁵¹

Se Balzac non ci dicesse che è un "conquistatore" si direbbe che sia un "conquistato", che ha dei dubbi veri, cioè li ha realmente, cioè sono preoccupazioni che Balzac (pardon, Blondet), si pone sul serio: ha paura o non ha paura? Se ha paura faccio il coraggioso e la proteggo; se finge non ci casco e le fo veder che l'ho capita ... nell'incertezza meglio far finta di nulla e guidare bene: "E tu non darmi noia mentre guido!"

Inutile andare avanti all'infinito. Piuttosto sarà bene affrontare questo problema: se Blondet risulta scialbo e impersonale perché "sta per" Balzac, come può Balzac dar vita e carattere ad altri personaggi?

Parlare di "io" vacillante può creare qualche fraintendimento. Si può pensare che l' "io" sia tale in se stesso o che, perlomeno, lo sia diventato irrimediabilmente, come un pezzo di legno che, una volta diventato sedia, non possa più diventare altra cosa.

Ma l' "io" non è un pezzo di legno, esso acquista la sua fisionomia *a seconda della dinamica nella quale è inserito*. Questa dinamica è rappresentata dal concetto di "vivibile" che, nella coscienza dell'individuo, risulta dal rapporto in cui mette il suo "io" con la sua coscienza di "uomo". Schematizzando, il rapporto vissuto soggettivamente è io-gli altri. In questo rapporto l'individuo trova i propri limiti, le proprie barriere insormontabili, le proprie possibilità.

Questo rapporto è concepito ovviamente come *dinamico*, cioè in una prospettiva storica: dal proprio passato l'io si prospetta in un certo futuro possibile. Le coordinate concrete attraverso le quali concepiamo questo rapporto e la sua dinamica sono certi reali rapporti umani attraverso i quali concepiamo il movimento della nostra vita. L'unità dell'io risulta da un "rapporto soggettivamente predominante", o da una rete di rapporti soggettivamente predominanti, collegati in modo stabile o, comunque, ben controllabile. L'unità è certo un'aspirazione, ma non ogni unità è soddisfacente: i rapporti carcerari dell'ergastolano divengono stabili, ma non certo soddisfacenti: egli può raggiungere un'unità nella quale può anche tentare di credere, ma è un'unità

⁵⁰ *ivi*, p. 353.

⁵¹ *ivi*, p. 352.

senza prospettive, senza sviluppo, "non vitale". E l'unità dell'io aspira ad essere tale in una prospettiva di sviluppo che segue, in certo modo, parallelamente la curva dello sviluppo fisico.

Le difficoltà sociali hanno come conseguenza la difficoltà di concepire e di dominare i propri rapporti in modo stabile. In questo senso l'io non sa che pesci pigliare, perché è la realtà esterna che egli non riesce a dominare nella propria testa. Nella dinamica in cui è inserito, l'io deve prendere in considerazione il proprio punto di partenza e il proprio punto d'arrivo. Nell'elaborazione di questa prospettiva insorgono le difficoltà. La parabola aristocratica è discendente: è naturale quindi che Chateaubriand "si fissi" sul proprio punto di partenza e lo difenda con l'ignoranza. La parabola di Balzac è vissuta in modo ascendente. Egli vede non ciò che egli è, ma ciò che deve essere. L'immagine di sé, è un'immagine "futura", legata alla "riuscita". Finché la riuscita funziona, il se stesso cui aspira è credibile e unificante, quando la riuscita vacilla, la propria immagine di sé comincia a spezzettarsi e a tradursi in sfiducia.

Ora, a fianco di quest'immagine futura dell' "io", c'è una certa immagine di donna, più meno nebulosa, più o meno contraffatta: il dover risolvere, nella propria testa, le contraddizioni della propria origine (padre-madre), lo esige. Quest'immagine di donna rappresenta la necessità dialettica di completare la propria immagine dell' "io", ma è complementare di una metà che vive di una sua autonomia. Quando l'immagine di questa metà "personale" (dell' "io") viene a vacillare, il cercare di ricomporla non più in una prospettiva di "riuscita" personale nel mondo, bensì con una prospettiva di riuscita personale con l' "altra", l'immagine del proprio "io" perde d'autonomia, diventa dipendente dall'immagine dell'altra, si pone in condizioni d'inferiorità e vacilla.

Per Balzac, l'elaborazione della "linea Hanska" per la propria riuscita personale e per la realizzazione di se stesso, opera questa pericolosa convergenza. D'altra parte, nella sua situazione – nella mancanza di strumenti capaci di dare uno sbocco alla sua concezione "classista" della società, nella mancanza cioè di una reale prospettiva rivoluzionaria in cui potersi inserire per portare avanti i suoi interessi di classe, nella necessità dunque di dover scegliere nell' "esistente" – la sua scelta non si può definire come incoerente: egli è stato una vittima del suo secolo e ha lottato fino all'ultimo contro le sue catene; catene che egli ha ben visto e delle quali era ben cosciente: *"ses travaux ... ne l'avaient amené à rien qu'à écrivait au profit des autres."*

Ma ha lottato individualmente. Il suo grado di maturità politica non gli permetteva di accettare soluzioni utopistiche e fallimentari e, d'altra parte, non poteva arrivare ad elaborare una teoria scientifica rivoluzionaria nella quale credere. Chiuso nella sua individualità, ha lottato contro il secolo e il secolo l'ha distrutto, ha rinchiuso il suo "io" in barriere insormontabili e l'ha costretto a legarsi in condizioni subalterne con la persona chiave nella quale poteva ancora credere di sperare, con la Hanska.

Ma se l' "io" progetta il suo comportamento reale sulla base del proprio passato e delle concrete relazioni sociali introiettate nella propria coscienza, è anche capace di sostituire gli stimoli mnemonici della realtà relativa a se stesso con stimoli di altre realtà. Egli traspone cioè il proprio "io", dall'inserimento nel quale si sente chiuso ad altri tipi di inserimento, e l' "io" si trasforma, ma è indubbio

che è sempre lo stesso io. È indubbio cioè che tutti i personaggi-icnici di Balzac sono Balzac, trasposti in situazioni diverse. Siccome l'opera di collegamento, di consiglio, di giudizio di tutti i personaggi del romanzo è condotta e unificata dal solo personaggio-autore, questa subisce una sintesi che trova il centro negli interessi di quest'ultimo. Ma ciò che a noi interessa non sono i consigli, i suggerimenti che Balzac ci dà sui suoi personaggi, perché questi rappresentano gli interessi dell'unico personaggio-autore, la soggettività storicamente determinata di Balzac; a noi interessano le loro raffigurazioni "iconiche". E siccome per queste raffigurazioni iconiche Balzac è, fra gli scrittori, quello che forse meno di tutti ha operato sovrapposizioni di realtà diverse, facendo, invece, vivere personaggi diversi in corrispondenza delle diversità di un'unica realtà, quello che a noi risulta sono le differenze di classe e la coscienza di lotta che Balzac stesso aveva e che in queste differenze traspone.

Balzac non era un moralista, ma un materialista, ed un materialista dialettico, che ha visto in modo estremamente concreto come la molla delle azioni e delle realizzazioni umane fosse da ricercarsi negli interessi materiali. Ed è questo che ha fatto sì che la sua opera incontrasse il favore maggiore nel movimento rivoluzionario a partire dallo stesso Marx.

Quel che in un'opera inevitabilmente si traduce è la soggettività dell'autore, quel che rimane e del quale ci si impossessa è la raffigurazione iconica, con tutta l'ansia di liberazione e la volontà di affermazione che in essa è contenuta. La coscienza di classe di Balzac, cieca perché senza prospettive, resta in tutta la sua vitalità e può esser recuperata per intero alla luce della teoria rivoluzionaria.

In questa prima parte, nella quale abbiamo cercato di individuare l'elemento soggettivo dell'opera, l' "io" di Balzac, ci siamo soffermati sostanzialmente sul personaggio Blondet, oltre che, ovviamente sul personaggio-autore, perché la posizione sociale in cui risulta inserito il giornalista ricalcava la posizione sociale in cui era inserito Balzac.

Altri elementi di questa soggettività non mancano in altri personaggi, soprattutto in Montcornet che rappresenta una possibilità – per certi aspetti "vivibile" per Balzac. Abbiamo trascurato di analizzarlo perché non ci è parso essenziale per lo scopo che ci prefiggevamo.

Da Fouchon a Sibilet

Abbiamo detto che a noi non interessano i giudizi del personaggio-autore sugli altri personaggi, ma le raffigurazioni "iconiche" di questi. Si tratta cioè di non dare un posto privilegiato al personaggio-autore, ma di giudicarlo alla pari degli altri personaggi "iconici". Ma non tutti i personaggi presenti in un romanzo sono personaggi "iconici", almeno nel senso che noi diamo a questa parola. Rileggiamo la definizione di Jurij Lotman:

"Un segno iconico è tale quando, nella coscienza di chi se ne serve per realizzare un atto di comunicazione, risulta strutturalmente simile all'oggetto da esso designato."⁵²

Questa definizione, pur nella sua chiarezza, può determinare qualche ambiguità. Facciamo un esempio: "io sono forte e abile"; oppure: "quell'uomo è debole e maldestro". Entrambe sono raffigurazioni iconiche perché nella coscienza di chi parla sono strutturalmente simili all'oggetto designato. Nel primo caso l'oggetto designato sono "io", nel secondo è "quell'uomo". La coscienza che li raffigura è però per entrambi la stessa: la mia. In una "rifletto" la raffigurazione iconica di me; nell'altra "rifletto" la raffigurazione iconica dello "stimolo" di quell'uomo.

Abbiamo dunque due tipi di raffigurazioni iconiche: la raffigurazione iconica-riflesso e la raffigurazione iconica-stimolo. Ma entrambe rappresentano il "riflesso" di un'unica coscienza, e quindi entrambe non rappresentano che due varianti di una sola raffigurazione iconica: quella di colui che le esprime, in questo caso di me. Ma siccome io posso pensarmi in modi diversi, posso dare diverse raffigurazioni iconiche di me. Pensarsi in modi diversi vuol dire cercar di risolvere i propri problemi trasponendoci in situazioni diverse.

Tutto il romanzo "Les Paysans" non è che un "riflesso" di Balzac che si manifesta letterariamente attraverso raffigurazioni iconiche-stimolo e raffigurazioni iconiche-riflesso. Le prime rappresentano la tipicizzazione degli stimoli che Balzac ha ricevuto e interpretato. Le seconde rappresentano le trasposizioni di Balzac stesso in situazioni diverse. Fino a questo punto per personaggi "iconici" abbiamo inteso solo quest'ultimo caso.

A parte il personaggio-autore e il personaggio nel quale l'autore si ritrae "strategicamente" (nel nostro caso Blondet), ogni personaggio comincia a nascere come raffigurazione iconica-stimolo, ma, man mano che prende forma, è suscettibile di accogliere l'"anima" per così dire, dell'autore, e di diventare raffigurazione iconica-riflesso.

Questa eventualità "incorporante" del personaggio rischia talvolta di determinare sbandamenti radicali a quella che è la linea strategica del romanzo, talvolta di cambiarla di segno addirittura. Se la linea strategica del romanzo è troppo importante per la vita reale dell'autore, questo si trova nella necessità di "neutrallizzare" i personaggi pericolosi facendoli agire il meno possibile, forzando violentemente le loro caratteristiche, facendo parlare il personaggio-autore al loro posto.

⁵² in "Strumenti critici" cit. p. 120.

Ciò non vuol dire ovviamente che *"le figure create dai grandi e seri realisti (...) vivono una vita da lui indipendente"*^{52/bis}; tutt'altro! Ma per comprendere la ragione di questa "lotta" tra l'autore e alcuni suoi personaggi, è necessario risalire all'origine del fenomeno, cioè al processo di "incorporazione".

Abbiamo detto che il personaggio-autore prende forma nel rapporto con un certo tipo di interlocutore e abbiamo distinto, di quest'ultimo, due facce: quella pubblica e quella privata. Il personaggio-autore però conduce e lega la vicenda senza entrarci a far parte, restandone "al di sopra". Egli non agisce e quindi non appare caratterizzato. La personalità si rileva in un rapporto, ma il rapporto che il personaggio-autore instaura col suo interlocutore è un rapporto univoco: l'interlocutore non ha reazioni se non quelle che lo stesso personaggio-autore gli attribuisce. Quest'ultimo non trova limiti che in se stesso e non trova il limite maggiore: quello della "comprensione". L'interlocutore del personaggio-autore "capisce tutto" ciò che quest'ultimo pretende che capisca. Ogni monologo presuppone un rapporto, ma si differenzia dal dialogo per la sua univocità. Quello del personaggio-autore è un rapporto univoco, egli instaura un monologo col suo interlocutore assente.

La sua presenza nel romanzo è sì un "riflesso", ma egli vi appare non raffigurato, vi appare nella sua nuda apparenza di "idea", nella sua "convenzionalità", dissociata dalla sua caratterizzazione e consistenza umana. Questa caratterizzazione e consistenza umana, questa raffigurazione iconica-riflesso dell'autore, viene in certo modo dissociata e incorporata in un personaggio distinto dal personaggio-autore. In alcuni romanzi, per esempio nel "René" di Chateaubriand, questa dissociazione non ha luogo: la raffigurazione iconica-riflesso di sé e il personaggio-autore si fondono nell'unico René, la "convenzionalità della lingua non appare e tutto viene legato e trasmesso dalla personalità del personaggio.

La dissociazione è un'ulteriore testimonianza dell'incertezza di Balzac in se stesso, egli non si assume la responsabilità d'agire, la sua personalità si "astiene", immersa nell'anonimia della "convenzionalità" linguistica. Blondet può sempre esser recuperato, scusato, giustificato con ben maggiore efficacia che se non lo facesse da solo; inoltre egli non è legato al passato "violato" di Balzac se non attraverso interpretazioni ottimali e risulta quindi più libero nei movimenti, passibile di recuperi e anche di rinnegamenti, nella propria presentazione, Balzac, può usufruire di quest'ulteriore espediente dialettico.

Questa presentazione di sé è inserita in modo privilegiato in una modellizzazione tipica esemplare. La parabola temporale del modello è finalizzata e rappresenta l'esemplarità. La scelta degli elementi costitutivi è originariamente funzionale alla finalità del modello ed essi appaiono originariamente come raffigurazioni iconiche-stimolo.

Nella realtà dei rapporti sociali molti stimoli che ci provengono dagli "altri" ci sono comprensibili, li dominiamo. Altri, invece, ci sfuggono alla comprensione o temiamo di comprenderli ingenuamente, limitatamente. La maggiore o minore comprensione degli stimoli esterni dipende dalla nostra esperienza, dall'aver o meno vissuto simili situazioni. Il nostro particolare tipo di giudizio sugli altri è reso possibile dall'esserci trovati nella necessità di scegliere fra diversi tipi di

^{52/bis} Lukàcs, citato.

comportamento permessi da una stessa situazione.

Così alcuni personaggi che iniziano la loro vita come raffigurazioni iconiche-stimolo vengono, talvolta e in certe circostanze, a combaciare con l' "anima" dello scrittore, per un movimento di "simpatia" del tutto naturale anche in situazioni reali.

Ora, ogni personaggio ha il suo ruolo funzionale nella struttura del romanzo strategicamente teso a un certo tipo di "esemplarità". Questo ruolo che l'autore gli assegna, tende ad essere spiegato, dall'autore stesso, tramite questo movimento di "simpatia" e ad esser giudicato dall'autore. Il giudizio è reso possibile dalle varianti di comportamento esistenti all'interno di una stessa situazione. E il giudizio risulta un elemento costitutivo all'interno della strategia esemplare del romanzo. Ma chi è che opera la scelta delle varianti? È chiaro che è l'autore; ma l'autore sceglie e giudica le varianti secondo la propria esperienza. Ora, ciascuno di noi ha una sua immagine del mondo, conosce l'esistenza di un certo numero di atti e comportamenti umani, alcuni dei quali se li spiega tramite la propria esperienza per esser stati comportamenti che egli ha vissuto e che egli ha scartato, e comportamenti che non gli sono stati posti, ma che riesce a comprendere alla luce della situazione nella quale sono inseriti. Per altri invece non riesce a raffigurarsi tutte le coordinate della situazione all'interno del quale anch'egli avrebbe agito così, o avrebbe potuto agire così. Al posto della comprensione, interviene allora il giudizio morale e la raffigurazione dei personaggi portatori di simili comportamenti resta una raffigurazione iconica-stimolo, conoscenza esterna della realtà esterna.

Perché possa diventare raffigurazione iconica-stimolo è dunque necessario che l'autore riesca a immedesimarsi nella situazione e a ritrovare la resa delle varianti possibili. Ma una volta operata questa trasmigrazione resta difficile dar coerenza umana a un personaggio indipendentemente da quella che è la "propria coerenza". E talvolta l'autore scopre che la sua "unità" è maggiormente componibile in situazioni diverse dalla sua, scopre che il suo problema si sta risolvendo all'interno di una situazione che, politicamente, è in contraddizione con la situazione realmente vissuta ed è ciò che minaccia la struttura del romanzo. Questa è funzionale alle scelte politiche dell'autore; ma l'autore ha dei problemi da risolvere. Se la risoluzione di questi problemi viene scoperta "al di fuori delle scelte politiche operate, si pone un dilemma non più solo letterario ma di vita. O la risoluzione di quei problemi risulta una possibilità vivibile realmente, oppure i legami con il proprio punto di inserimento sono talmente forti da non poter essere realisticamente spezzati. In quest'ultimo caso la "forzatura" che non riceve la realtà vissuta, viene scaricata sul modello letterario, salvandone, alla meno peggio, la linea strategica.

Abbiamo visto come la linea di "Les Paysans" giochi a favore del personaggio Blondet, spalleggiato dalla razionalità del personaggio-autore. Ma abbiamo anche visto quali enormi problemi di personalità insoluti abbia questo personaggio: la sua emotività è repressa e la razionalità cerca disperatamente di aprirgli un varco. Il suo obiettivo è un certo tipo di riuscita. Se la razionalità di Balzac-Blondet riuscirà a raggiungerla la sua emotività (spera) potrà finalmente rovesciarsi all'esterno. Questa strategia razionale segue una linea ascendente di "parvenuérie".

Se Blondet ha il miraggio di arrivare ad essere un nobile "parvenu", Fourchon è

un "aristocratico", la sua linea è discendente, il suo "io" è forte e pieno di dignità emotiva. Fourchon è un contadino istruito, una sorta di "clochard" campagnolo: era stato fattore, gli era morta la moglie e non era riuscito a rassegnarsi. Fourchon annega i propri dolori nel vino. Fa il maestro di scuola in modo tutto particolare:

*"Il aidait beaucoup plus les enfants à faire des petits bateaux et des cocottes avec leurs abécédaires qu'il ne leur apprenait à lire; il les grondait si curieusement quand ils avaient chipé des fruits, que se remonces pouvaient passer pour des leçons sur la manière d'escalader les murs. On cite encore à Soulanges sa réponse à un petit garçon venu trop tard et qui s'excusait ainsi: 'Dam! M'sieur, j'ai mené boire notre **chevau!** – On dit cheval, **animau!**"⁵³*

Qui il rapporto Fourchon-allievi è indubbiamente retto da un legame emotivo. La necessità razionale rappresenta un "terzo incomodo", verso il quale si reagisce ancora emotivamente: "On dit cheval, **animau!**".

Buttato fuori dalla scuola e fatto postino, perde anche questo posto per il suo comportamento "irrazionale" nel lavoro. A sessantotto anni mette su una corderia, ma nessuno si fida a dargli un lavoro.

"Le principal revenu du père Fourchon et de son apprenti Mouche, fils naturel d'une de ses filles naturelles, lui venait de sa chasse aux loutres, puis des déjeuners ou dîners que lui donnaient les gens qui, ne sachant ni lire ni écrire, usaient des talents du père Fourchon dans le cas d'une lettre à répondre ou d'un compte à présenter. Enfin, il savait jouer de la clarinette, et tenait compagnie à l'un de ses amis appelé Vermichel, le ménestrier de Soulanges, dans les noces de Village, ou les jours de grand bal au Tivoli de Soulanges."⁵⁴

questa figura indubbiamente eccezionale è la prima comparsa fra gli esseri della campagna, è la prima scoperta che Blondet-Balzac fa agli inizi di questo romanzo. La stravaganza e l'eccezionalità di Fourchon rappresentano la mediazione per passare alla scoperta del mondo contadino. La sua figura non richiede di essere tipica della campagna perché è un'eccezione e d'altra parte vi è immersa fino al collo. I frammenti di conoscenza del mondo contadino che Balzac poteva aver ricavato indirettamente da suo padre⁵⁵, potevano tranquillamente esser riportati nel romanzo e collegati fra loro da questa figura che non richiede di esser rappresentato con tutti i canoni della tipicità. Balzac va con i piedi di piombo. La stessa caccia alla lontra non ha alcun carattere di essenzialità "realista" all'interno del romanzo. La sua funzione è duplice: da una parte creare quest'altra figura-scudo, Fourchon, per avanzare nel mondo dei contadini; dall'altra quella di creare un pretesto per mettere "les ennemies en

⁵³ *ivi*, p. 99.

⁵⁴ *ivi*, p. 99.

⁵⁵ "Ce bavardage de laquais permit à Blondet de se livrer à quelques réflexions sur la profonde astuce des paysans en se rappelant tout ce qu'il en avait entendu dire par son père, le juge d'Alençon. Puis toutes les plaisanteries cachées sous la malicieuse rondeur de père Fourchon lui revenant à la mémoire éclairées par les confidences de Charles il s'avoua gaussé par le vieux mendiant bourguignon." In "Les Paysans", op. cit. pp. 90-91.

présence”: contadini – grandi proprietari.

In effetti Fourchon può dar voce alle ragioni dei contadini. Questo ex-fattore che “sa bene ciò che pensava dei poveri”, questo ex-maestro di scuola, può parlare e aver coscienza politica.

Nelle pagine che seguono è rilevabile un carattere in cui l’equilibrio io-uomo è saldamente sintetizzato nella coscienza di classe in cui il binomio emotività/razionalità è integrato perfettamente, in cui la razionalità non maschera l’assenza di carattere, ma ne è il complemento:

“En ce moment le père Furchon, amené par François, fit entendre le bruit de ses sabots cassés, qu’il déposait à la porte de l’office. Sur une inclination de tête de la comtesse à François qui l’annonça, le père Fourchon, suivi de Mouche, la bouche pleine, se montra tenant sa loutre à la main, pendus par une ficelle nouée à des pattes jaunes, étoilées comme celles des palmipèdes. Il jeta sur les quatre maîtres assis à table et sur Sibilet ce regard empreint de défiance et de servilité qui sert de voile aux paysans; puis il brandit l’amphibie d’une air de triomph.

- *la voilà, dit-il en s’adressant à Blondet.*
- *Ma loutre, reprit le Parisien, car je l’ai bien payée.*
- *Oh! Mon cher monsieur, répondit le père Fourchon, la vôtre s’est enfuis, elle est à ste heure, dans son trou d’où elle n’a pas voulu sortir, car c’est la femelle, au **lieur** que celle là, c’est le mâle! ... Mouche l’a vue venir de loin quand vous êtes en allé. Aussi vrai que Monsieur le comte s’est couvert de gloire avec ses cuirassiers à Waterloo, la loute est à moi comme les aigues sont à monseigneur le général ... mais pour vingt francs la loute est à vous, ou je la porte à notre **Souparfait**, si M. Gourdon la trouver trop chère. Comme nous avons chassé ce matin ensemble, je vous donne la parféranca, ça vous est dû.*
- *Vingt francs? Dit Blondet, en bon français, ça ne peut pas s’appeler **donner** la préférence.*
- *Eh! Mon cher monsieur ... cria le vieillard, je sais si peu le français que je vous les demanderai, si vous voulez en bourguignon, pourvu que je les aie, ça m’est égal, je parlerai **latin, latinus, latina, latinum!** Après tout, c’est ce que vous m’avez promis ce matin! D’ailleurs mes enfants m’ont déjà pris votre argent, que j’en ai pleuré dans le chemin en venant. Demandez à Charles ... Je ne peut pas les **assiner** pour dix francs et publier leurs méfaits au tribunau. Dès que j’ai quelques sous, ils me le volent en me faisant boire ... C’est dur d’en être réduit à aller prendre un verre de vin ailleurs que chez ma fille? ... Mais voilà les enfants d’aujourd’hui! ... C’est ce que nous avons gagné à la Révolution, il n’y a plus que pour les enfants, on a supprimé les pères! Ah! J’éduque Mouche tout autrement, il m’aime, le petit **guerдин!** ... dit-il en donnant une tape à son petit-fils.*
- *Il me semble que vous en faites un petit voleur tout comme les autres, dit Sibilet, car il ne se couche jamais sans avoir un délit sur la conscience.*
- *Ah! Monsieur Sibilet, il a la conscience **pus tranquille** à qu’ la vôtre ... Pauvre enfant, qué qu’il prend donc? Un peut d’harbe. Ça vaut mieux que d’étrangler un homme! Dam! Il ne sait pas, comme vous, l’addition, la multiplication ... Vous nous faites bien du mal, allez! Vous dites que nous*

sommes des tas de brigands, et vous êtes cause e d' la division entre notre seigneur que voilà, qu'est un brave homme, et nous autres qui sommes de braves gens ... Et **gnin** pas un pus brave pays que celui-ci. Voyons? Est-ce que nous avons des rentes? Est-ce qu'on ne va pas quasiment nu, et Mouche aussi? Nous couchons dans de beaux draps, lavés tous les matins par la rosée, et à moins qu'on nous envie l'air que nous respirons et les rayons du soleil è q' nous buvons, je ne vois pas ce qu'on peut nous vouloir ôter ... Les bourgeois volent au coin du feu, c'est plus profitant que de ramasser ce qui traîne au coin du bois. Il n'y a ni gardes champêtres, ni gardes à cheval pour m'sieur Gaubartin qu'est entré ici, nu comme **ein var**, et qu'a deux millions! C'est bientôt dit: voleurs! V'là quinze ans que le père Guerbet, **el percepteur** de Soulanges, s'en va **e' d'** nos villages à la nuit avec sa recette, et qu'on ne lui a pas core demandé deux liards. Ce n'est pas le fait d'un pays **e' d'** voleurs! Le vol ne vous enrichit guère. Montrez-moi donc qui de nous ou de vous aut'bourgeois ont **d' quoi viv'** à ne rien faire?

- Si vous aviez travaillé, vous auriez des rentes, dit le curé. Dieu bénit le travail.
- Je ne veux vous démentir, monsieur l'abbé, car vous êtes plus savant que moi, et vous sauriez peut-être m'expliquer ste chose-ci. Me voilà, c'est-ce pas? Moi le paresseux, le fainéant, l'ivrogne, le propre à rien de pare Fourchon, qui a eu de l'éducation, qu'a été fermier, qu'a tombé dans le malheur et ne s'en est pas **erlevé!** ... eh! Bien, qué difference y a-t-il donc entre moi et ce brave, s't'honnête père Niseron, un vigneron de soixante ans, a pioché la terre, qui s'est levé tous les matins avant le jour pour aller au labour, qui s'est fasait un corp e **d fer et** e une belle âme! Je le vois tout aussi pauvre que moi. La Péchina ma petite-fille, est en service chez Mme Michaud, tandis que mon petit Mouche est libre comme l'air ... Ce pauvre bonhomme est donc récompensé de ses vartus comme je suis puni de mes vices? Il ne sait pas ce qu'est un verre de vin, il est sobre comme un apôtre, il enterre les morts, et moi je fait danser les vivants. Il a mangé de la vache enragée, et moi je ne suis rigolé comme une joyeuse créature du diable, nous sommes aussi avancés l'un que l'autre, nous avons la même neige sur la tête, la même avoir dans nos poches, et je lui fournis la corde pour sonner la cloche. Il est républicain et je ne suis pas publicain, v'là tout. Que le paysan vive de bien ou de mal faire, à vout'idée, il s'en va comme il est venu, dans des haillons et vous dans de beaux linges! ...

Personne n'interrompit le père Fourchon qui paraissait devoir son éloquence au vin bouché; d'abord Sibilet voulut lui couper la parole, mais un geste de Blondet rendit le regisseur muet. Le curé, le général et la comtesse comprirent, aux regards jetés par l'écrivain, qu'il voulait étudier la question du paupérisme sur le vif, et peut-être prendre sa revanche avec le père Fourchon.

- Et comment entendez-vous l'éducation de Mouche? Comment vous y prenez-vous pour le rendre meilleur que vos filles? ... demanda Blondet.
- Il ne lui parle pas de Dieu, dit le curé.
- Oh! Non, non, m'sieur le curé, je ne lui disons pas de craindre Dieu, mais l'z'hommes! Dieu est bon et nous a promis selon vous aut, le royaume du ciel, puisque les riches gardent celui de la terre. Je lui dit: 'Mouche! Crians la prison, c'est par là qu'on sort pour aller à l'échafaud. Ne vole rien, fais-toi donner! Le vol mène à l'assassinat, et l'assassinat appelle la justice

e'd'z'hommes. E'l rasoir de la justice, v'là ce qu'il faut craindre, il garantit le sommeil des riches contre les insomnies des pauvres. Apprends à lire. Avec de l'instruction, tu trouveras des moyens d'amasser de l'argent à couvert de la loi, comme ce brave M. Gaubartin, tu seras régisseur, quoi, comme M. Sibilet à qui M. le comte laisse prendre ses rations. Le fin est d'être à côté des riches, il y a des miettes sous la tables! ...' V'là ce que j'appelle **eune** fière éducation et solide. Aussi le petit mâtin est-it toujours du côté de la loi ... ce sera **ein** bon sujet, il aura soin de soi ...

- Et qu'en ferez-vous?
- Un domestique pour commencer, reprit Fourchon, parce qu'en voyant les maîtres **e d près**, il s'achèvera **ben**, allez! Le bon exemple lui fera faire fortune, la ici en main, comme vous **aut**! ... si m'sieur le comte le mettait dans ses écuries, pour apprendre à penser les chevaux, il en serait ben content ... vu que s'il criant l's'hommes, il ne craint pas les bêtes.
- Vous avez de l'esprit, père Fourchon, reprit Blondet, vous savez bien ce que vous dites, et vous ne parlez pas sans raison.
- Ph! Ma fine, si, car elle est au Grand-I-Vert ma raison avec mes deux pièces **e d'** cent sous ...
- Comment un homme comme vous s'est-il laissé tomber dans la misère? Car, dans l'état actuel des choses, un paysan n'a qu'à s'en prendre à lui-même de son malheur, il est libre, il peut devenir riche. Ce n'est plus comme autrefois. Si le paysan sait amasser un pécule, il trouve de la terre à vendre, il peut l'acheter, il est son maître!
- J'ai vu l'ancien temps et je vois le nouveau; mon cher savant monsieur, répondit Fourchon, l'enseigne est changée, s'est vrai, mais le vin est toujours le même! AUJOURD'HUI s'est que le cadet d'HIER. Allez! Mettez ça dans **vout' journeau**! Est-ce que nous sommes affranchies? Nous appartenons toujours au même village, et le seigneur est toujours là, je l'appelle Travail. La houe qu'est toute notre chevance, n'a pas quitté nos mains. Que ce soit pour un seigneur ou pour l'impôt qui prend le plus clair de nos labeurs, faut toujours dépenser not' vie en sueurs ...
- Mais vous pouvez choisir un état, tenter ailleurs la fortune, dit Blondet.
- Vous me parlez d'aller quérir la fortune? ... Où donc j'irais-je? Pour franchir mon département, il me faut un passeport qui coûte quarante sous! V'là quarante ans que je n'ai pas pu me voir une gueuse e d pièce de quarante sous sonnante dans mes poches avec une voisine. Pour aller devant soi, faut autant d'écus que l'on trouve de villages, et il n'y a pas beaucoup de Fourchon qui aient de quoi visiter six villages! Il n'y a que la conscription qui nous tire **ed'** nos communes. Et à quoi nous sert l'armée? À faire vivre les colonels par le soldat, comme le bourgeois vit par le paysan. Compte-t-on sur cent un colonel sorti de nos flancs? C'est là, comme dans le monde, un enrichi pour cent **aut'** qui tombent. Faute de quoi tombent-ils? ... Dieu le sait et **l'z** usuriers aussi! Ce que nous avons de mieux à faire est donc de rester dans nos communes, où nous sommes parus comme de moutons par la force des choses, comme nous l'étions par les seigneurs. Et je me moque bien de ce qui m'y clous. Cloué par la loi de la Nécessité, cloué par celle de la Seigneurie, on est toujours condamné à perpétuer à la tarre. Là où nous sommes, nous la creusons la tarre et nous la bêchons, nous la fumons et nous la travaillons pour vous autres qu'êtes nés riches comme nous sommes nés pauvres. La masse sera toujours la même, elle

*reste ce qu'elle est ... Les gens de chez vous qui dégringolent! ... Nous savons **ben** ça, si nous ne sommes pas savants. Faut pas nous faire **nout** procès à tout moment. Nous vous laissons tranquilles, laissez-nous vivre ... Autrement, si ça continue, vous serez obligés de nous nourrir dans vos prisons où l'on est mieux que sur **nout** paille. Vous voulez rester les maîtres, nous serons toujours ennemies, aujourd'hui comme il y a trente ans. Vous avez tout, nous n'avons rien, vous ne pouvez pas encore prétendre à nostre amitié!*⁵⁶

Questo carattere e queste parole sono state create da Balzac. Indubbiamente la personalità di Fourchon schiaccia la scialba figura della controparte. La situazione reale di Balzac è quella di vittima del secolo; solo ribellandovisi egli può ritrovare la sua unità e rovesciare la sua emotività repressa. Ma egli non è un contadino, è un giornalista e non sarebbe altro che uno sciocco "se agisse come un contadino". D'altra parte nessun legame di interessi, nessuna alleanza sembra possibile: non esistono alternative rivoluzionarie chiare. Così è legato mani e piedi al suo ambiente stagnante, e come unica prospettiva non può intravedere che quella di far la corte alla nobile Hanska: questa "vittima" del secolo è costretto ad "atteggiarsi" a "conquistatore" e ciò gli costa lo spezzettamento del proprio "io", tenuto n piedi col cemento trasparente della razionalità.

Ma se questa è la situazione, Fourchon diventa un nemico, non tanto del giornalista, quanto del conquistatore di nobildonne. Per la verità Balzac ha anche pensato alla possibilità di un'alleanza fra grandi proprietari e contadini *contro* la borghesia. Ma la realtà delle cose andava diversamente e la linea Balzac-Hanska si è trovata isolata. Ciò che questo romanzo registra è la realtà, non un sogno. Nella realtà Fourchon è un nemico. In questo romanzo i contadini *dovevano* parlare perché la minaccia del popolo doveva esser spiegata; ma una volta apparsa, essa doveva, nel romanzo, esser battuta dalla linea Hanska. Questa vittoria viene perseguita sui due fronti: quello "privato" e quello "pubblico". Per il primo si consiglia il lettore di vedere il carattere di Fourchon umiliato, per il secondo di vedere l'inevitabile alleanza contadini-borghesi e la loro conseguente vittoria, come una catastrofe generale. L'unico a salvarsi è Blondet, la linea Hanska è vincitrice. Ma la vittoria non può che essere individuale e lunga appena quanto la vita del giornalista: per il resto della società non c'è avvenire:

- *"Voilà le progrès! S'écria Emile. C'est une page du **Contrat Social** de Jean-Jacques! Et moi, je suis attelé à la machine sociale qui fonctionne ainsi! ... Mon Dieu! Que deviendront les rois dans peu! Mais que deviendront, avec cet état de choses, les nations elles-mêmes dans cinquante ans? ...*
- *Tu m'aimes, tu es à côté de moi; je trouve le présent bien beau, et ne me souci guère d'un avenir si lointain, lui repondit sa femme.*
- *Auprès de toi, vive le présent! Dit gaiement l'amoureux Blondet, et au diable l'avenir! Puis il fit signe au cocher de partir, et tandis que les chevaux s'élançaient au galop, les nouveaux mariés reprirent le cours de leur lune de miel.*⁵⁷

⁵⁶ "Les Paysans" op. cit. pp. 129-134.

⁵⁷ *ivi*, p. 373.

Così si chiude il romanzo, la parabola strategica si chiude su questa duplice esemplarità pubblico-privata.

Ma se questa è la conclusione del romanzo l'interlocutore pubblico salta, o perlomeno non si trova nessun legame d'intesa positiva. L'unico messaggio che può ricevere da Balzac è: "invidiate Blondet e piangete!". Questo messaggio non ci serve, ci servono altre cose all'interno del romanzo. Se la linea Hanska non è usufruibile da noi, povera opinione pubblica, dobbiamo guardare con occhio diverso gli elementi interni al testo. D'altra parte la linea Hanska non solo non è da noi usufruibile, ma neppure l'accetteremmo. Le vittorie che promette sono talmente misere che non saprebbero soddisfarci.

Torniamo a Fourchon. È seguendo la linea Hanska che Balzac ci consiglia di vedere il suo carattere distrutto e vinto da un semplice soldatino e dalla nobile schiziosità della contessa. Ma noi possiamo ancora restare dalla parte di Fourchon.

*"Pendant que le vieillard disait cette dernière phrase, un pas d'homme se fit entendre, et celui que Fourchon menaçait ainsi, se montra sans être annoncé. Au regard que Michaut lança sur l'orateur des pauvres, il fut facile de voir que la menace était arrivée à son oreille, et toute l'audace de Fourchon tomba. Ce regard produisit sur le pêcheur de loutres l'effet du gendarme sur le voleur. Fourchon se savait en faute, Michaud semblait avoir le droit de lui demander compte des discours évidemment destinés à effrayer les habitants des Aigues."*⁵⁸

"La forte et sauvage odeur des habitudes du grand chemin des deux habitués du grand chemin empestait si bien la salle à manger, que Mme de Montcornet, dont les sens délicat en étaient offensés, eût été forcée de sortir, si Mouche et Fourchon fussent restés plus longtemps. Ce fut à cet inconvénient que le vieillard dut ses vingt-cinq francs, il sortit en regardant toujours M. Michaud d'un air craintif, et en lui faisant d'interminables salutations.

- *Ce que j'ons dit à monseigneur, monsieur Michaud, ajouta-t-il, c'est pour votre bien.*
- *Ou pour celui des gens qui vous paient, répliqua Michaud en lui lançant un regard profond."*⁵⁹

Il "colpo" che ci dà la "signorilità" della contessa possiamo sopportarlo tranquillamente. Dopo i discorsi di Fourchon, il suo "odore" non intacca minimamente la consistenza della sua figura, ne è anzi, una componente necessaria, una ragione di più da buttare sul piatto della bilancia dell'odio. La nobiltà della contessa, la delicatezza dei suoi sensi, non sono un dono innato, ma uno sviluppo *permesso* dalle sue condizioni sociali. La personalità di Fourchon resta intatta, ciascuno di noi può giudicarlo dal suo particolare punto di inserimento sociale, ma solo a condizione di giudicarlo come nemico, il nostro giudizio sulla sua sporcizia può essere negativo. E allora il giudizio sull' "odore" diventa un giudizio politico che non ha più niente a che vedere con un giudizio sulla consistenza e coerenza caratteriale di Fourchon.

⁵⁸ *ivi*, p. 134.

⁵⁹ *ivi*, p. 135.

L'altro colpo che il personaggio-autore cerca di infliggere al vecchio contadino è portato avanti con lo strumento Michaud.

Restiò ad accettare la proposta del generale di diventare guardia a cavallo delle Aigues, questo bel soldato uscito tutto stampato dall'esercito ⁶⁰, si è finalmente deciso perché *"au milieu des pourparlers et des propositions qui le conduisirent à l'hôtel Montcornet il y vit la première femme de Madame (...) Michaud fut donc facilement pris, surtout (corsivo mio) en apprenant que la fortune de sa belle serait assez considérable un jour"*⁶¹. Dopo questo "strano" colpo di fulmine, il bel poliziotto – che non manca delle frasi tradizionali pervenute fino ai nostri giorni: *"ou pour celui des gens qui vous paient"* – è diventato un ammazzasguardi. I suoi sguardi profondi uccidono tutti, anche Sibilet, l'intendente delle Aigues. È dunque naturale che essi producano anche su Fourchon *"l'effet du gendarme sur le voleur"*, ma non tanto in quanto *"voleur"*, quanto come *"paysan"*. Il poliziotto fa paura al ladro e al proletario. Né la paura di Fourchon è un segno di disgregazione caratteriale, tutt'altro: essa è un sentimento del tutto umano e ragionevole, che sarebbe una vera disgrazia perdere. Davanti a una pistola spianata sarebbe decisamente stupido continuare a fare gli spacconi, questo sì sarebbe indice di squilibrio mentale, non certo il dimostrare una sana paura tattica, come quella di Fourchon, che non rinnega certo le sue convinzioni, né viene a compromessi.

La legnosa imponenza di Michaud non è dunque di per sé sufficiente ad abbattere Fourchon-nemico. È necessario un argomento capace di abbattere il carattere del contadino non più solo nell'incerto e superficiale scontro formale, bensì nel cuore dei suoi discorsi. Ed ecco il poliziotto: *"ou pour celui des gens qui vous paient."* Ma chi paga Fourchon, e perché? Il perché è spiegato dal personaggio-autore stesso che spalleggia Michaud: i discorsi di Fourchon sono *"évidemment destinés à effrayer les habitants des Aigues."* Questo è indubbiamente vero: Fourchon è un nemico e ha fatto la sua sacrosanta dichiarazione di guerra. Che ciò spaventi i signori delle Aigues è del tutto normale, che poi questo vada *anche* a vantaggio dei borghesi è un'altra cosa. I borghesi non hanno mai pagato Fourchon, in nessun punto del romanzo risulta una cosa del genere. Fourchon non ha dunque parlato per i borghesi, ha parlato per sé. Né è certo Fourchon che nutre personali simpatie per i borghesi: tutt'altro! Dialogando col suo genero nella bettola del Gran-I-Vert, egli dice:

- *"Vous croyez donc que les Aigues seront vendus en détail pour votre fichu nez? Répondit Fourchon. Comment, depuis trents ans que le père Rigou vous suce le moelle de vos os, vous, 'avez pas **core** vu que le bourgeois seront pires que les seigneurs? Dans cette affaires-là, mes petits, les Soudry, les Gaubertin, les Rigou vous feront danser sur l'air de: **j'ai du bon tabac, tu n'en auras pas**. L'air national des riches, quoi! ... Le paysan sera toujours le paysan! Ne voyez vous pas (mais vous ne connaissez rien à la politique! ...) que le Gouvernement n'a tant mis de*

⁶⁰ *"Ce type a eu le défaut d'être commun dans l'armée française; mais peut-être aussi la continuité des mêmes émotions, les souffrances du bivouac, dont ne furent exemples ni les grands ni les petits, les efforts, semblables chez les chefs et les soldats sur le champ de bataille, ont-ils contribué à rendre cette physionomie uniforme". - "Les Paysans", op. cit. p. 136.*

⁶¹ *ivi, pp. 210-211.*

*droite sur le vin que pour nous repincer notre **quibus**, et nous maintenir dans la misère! Les bourgeois et le gouvernement, c'est tout un. Qué qu'ils deviendraient si nous étions tous riches? ... Laboureraient-ils leur champs, feraient-ils la moisson? Il leur faut des malheureux! J'ai été riche pendant dix ans, et je sais bien ce que je pensais des gueux! ...*⁶²

È invece il suo genero Tonsard che vede la necessità, malgrado tutto, di allearsi con i borghesi:

*"Faut tout de même chasser avec eux, répondit Tonsard, puisqu'ils veulent **allotir** les grandes terres ... Et après nous nous retournerons contre le Rigou. A la place de Courtecuisse qu'il dévore, il y a longtemps que je lui aurais soldé son compte avec d'autres **balles** que celles que le pauvre homme lui donne."*⁶³

Ma se Fourchon non è pagato dai borghesi, la sua figura resta intatta ed è Michaud, invece, che, malgrado tutti i suoi sguardi di fuoco, fa la figura dell'imbecille.

In effetti la coerenza interna che riesce a raggiungere nei panni Fourchon, Balzac, non è più capace di abbatterla una volta che appare nei panni dell'alleato dei grandi signori. In questa parte non ha dei veri interessi da far valere, non ha rivendicazioni da fare, il suo spirito "venduto" si stempera e si sbrindella. Balzac ha bisogno di divagare; invece di affrontare i discorsi di Balzac-Fourchon, gli attribuisce uno scopo "al di fuori" della loro logica interna ("discours évidemment destinés à effrayer les habitants des Aigues") ed evita così di scontrarsi frontalmente.

In realtà dopo che Fourchon è uscito, in questo stesso capitolo, Balzac-Michaud fa un ultimo tentativo e, in certo modo, questa volta mira al centro:

*"- Madame, répondit Michaud, croyez-vous que pendant quatorze ans les soldats de l'Empereur aient été sur des roses? ... Mon général est comte, il est grand officier de la Légion, il a eu des dotations, me voyez-vous jaloux de lui, moi simple sous-lieutenant, qui ai débuté comme lui, qui me suis battu comme lui? Ai-je envie de lui chicaner sa gloire, de lui voler sa dotation, de lui refuser les honneurs dus à son grade? Le paysan doit obéir comme les soldats obéissent, il doit avoir la probité du soldat, son respect pour les droits acquis et tâcher de devenir officier, loyalement, par son travail et non par le vol. le soc et le briquet sont deux jumeaux. Le soldat a de plus que le paysan, à toute heure, la mort à fleur de tête."*⁶⁴

Questo è forse l'unico caso in tutto il romanzo in cui Michaud riesce a diventare pienamente personaggio iconico-riflesso. Il resto delle sue descrizioni resta esterno, le osservazioni sul suo conto sono supposizioni da osservatore, anche il resto dei brevi discorsi che Michaud fa sono condotti su un filo logico più che espressioni derivanti da una vera immedesimazione. Qui invece Balzac si è

⁶² *ivi*, p. 113.

⁶³ *ivi*, p. 113.

⁶⁴ *ivi*, pp. 137-138.

immedesimato nel poliziotto, ed è veramente notevole come abbia saputo farlo, come abbia saputo *sublimare* i motivi di rivendicazione in stoica rassegnazione e trasformare un pericolo necessario (la morte) – e, in certo senso, dandogli consistenza di mito – in motivo d'orgoglio.

Balzac ha bisogno di immedesimarsi in un ruolo ben definito, ha bisogno di sapere bene quali sono le coordinate dei propri interessi per poter parlare, per potersi sfogare, sia pure sublimando la propria emotività. Anche in questo caso ha saputo farlo individuando la realtà del rapporto guardia-padrone.

Fra tutti i mestieri, quello del poliziotto è forse il più difficile e, indubbiamente, il più ambiguo. La sua forza-lavoro è venduta *direttamente* al padrone, senza la mediazione di un rapporto produttivo che si ponga fra le controparti. Egli è dunque direttamente legato al suo datore di lavoro. La qualità stessa di questo lavoro inoltre gli toglie quasi totalmente ogni possibilità di alleanza con la classe, lo rivolge anzi contro di essa. Le sue prospettive sono quindi zero, il destino del suo padrone è il suo destino. In cambio di questa forzata lealtà egli ha alcuni vantaggi. Il suo sostentamento, più la possibilità di rinforzare il suo carattere in modo stabile. Se i suoi rapporti con i superiori e con i padroni devono essere servizievoli, essi però sono mediati da un'etichetta che protegge, in certo modo, il loro amor proprio. Nei rapporti con i subalterni e col popolo inoltre, può sviluppare una certa *dignità*, che, anzi, gli è *imposta* (ragione di più per crederci), e una certa tracotanza, permessagli dal fatto di essere "la forza" (in senso proprio e non figurato) dello stato, o del signore.

La sua situazione è dunque tale che al suo sostentamento stabile corrisponde la possibilità di un carattere stabile, in cui il rapporto io-uomo può raggiungere un buon equilibrio.

Questo equilibrio, che rappresenta in assenza di sbocchi migliori, l'*interesse* del poliziotto, è giusto che venga difeso. Questa difesa non ha che due possibilità: l'ignoranza da una parte, e la metafisica dall'altra, che porta a un *certo tipo* di moralità. Tutta la serie di domande – che potrebbero essere tante ragioni di rivendicazione, e, volendo, una piccola punta rivendicativa si può anche scorgere nel discorso di Michaud – queste domande dunque, formulate da Michaud ("... *me voyez-vous jaloux de lui ... ai-je envie de lui chicaner sa gloire, de lui voler sa dotation, de lui refuser les honneurs dus à son grade?*") culminano in un dovere moralizzato ("Le paysan doit obéir comme les soldats obéissent"); ma fra quelle domande e quel dovere c'è un salto logico che non viene colmato, le domande restano senza risposta. Il soldato deve obbedire perché deve obbedire. Ma perché deve obbedire? Perché se non obbedisce è fregato senza alcuna speranza.

Ma i contadini non hanno i limiti imposti al poliziotto, né hanno i suoi vantaggi assicurati, né sono, come lui, legati così saldamente al padrone. E allora perché dovrebbero obbedire come il soldato? Il discorso di Fourchon resta intatto. Le ragioni di Michaud sono le sacrosante ragioni del poliziotto, giustificate quanto si vuole, ma che nessun aggiustamento razionale potrà *conciliare* con quelle del contadino, se non nell'alto cielo della metafisica.

A questa altezza ci si è parzialmente avvicinato il vecchio repubblicano Nieseron, una creatura "morale", una di quelle figure che ancora si possono scovare fra qualche anziano militante del Pci, di un'onestà "interclassista", che ha venduto i

propri interessi per il piatto di lenticchie del "rispetto" universale.

È comunque interessante notare che mai questo personaggio ha subito un processo di "incorporazione", mai Balzac ci si è immedesimato, la sua figura resta esterna e, in molti casi, ridicola.

Questo romanzo ruota su tre assi: grandi proprietari, contadini e borghesi ⁶⁵. Di questi ultimi non esiste alcuna raffigurazione iconica-riflesso. Anche Rigou che è una creazione effettivamente notevole, è visto tutto dall'esterno: la sua casa, il suo aspetto, le sue abitudini, pochissime frasi. I movimenti del suo cervello sono supposti sul filo degli interessi e delle apparenze esterne, senza mai individuarne umanamente il campo emotivo. Balzac non c'è mai entrato dentro.

Ma perché Balzac non riesce a immedesimarsi con nessun appartenente di questo "piatto cuginame borghese"? Per antipatia? No, in un romanzo non esistono queste cose. Un autore è capace di immedesimarsi nei personaggi più ributtanti, allontanandoli da sé con vari espedienti. Sibilet, per esempio, è dipinto da Balzac in modo spietato, ma ciò non impedisce, in certi momenti, di incorporarcisi. Esso rappresentava la parte che Balzac più odiava di sé e l'ha allontanata: il personaggio-autore la descrive senza alcuna indulgenza, quindi non ha niente a che spartire con lui.

*"Ce Sibilet (...) s'était épris de la fille du juge de paix de Soulanges à en perdre la raison."*⁶⁶

*"Adolphe Sibilet, souverainement disgracieux, comme on a pu le voir d'après son esquisse, appartenait à ce genre d'hommes qui ne peuvent arriver au coeur d'une femme que par le chemin de la mairie et de l'hôtel. Doué d'une souplesse comparable à celle des ressorts, il cédait, sauf à reprendre sa pensée. Cette disposition trompeuse ressemble à de la lâcheté; mais l'apprentissage des affaires chez un notaire de province avait fait contracter à Sibilet l'habitude de cacher ce défaut sous un air bourru qui simulait une force absente. Beaucoup de gens faux abritent leur platitude sous la brusquerie; brusquez-les, vous produisez l'effet d'un coup d'épingle sur le ballon."*⁶⁷

"La cadastre n'est pas une carrière (...) Adolphe, travaillant du matin au soir et gagnant peu de chose à travailler, reconnut bientôt l'infertile profondeur de son trou. Aussi songeat-il, en dépensant ses appointements en souliers et en frais de voyages, à chercher une place stable et bénéficiuse.

On ne peut se figurer, à moins d'être louche, et d'avoir deux enfants en légitime mariage, ce que trois années de souffrances entremêlées d'amour, avaient développé d'ambition chez ce garçon dont l'esprit et le regard louchaient également, dont le bonheur était mal assis, pour ne pas dire boiteux. Le plus grand élément des mauvaises actions secrètes, des lâchetés inconnues, est peut-être un bonheur incomplet. L'homme accepte peut-être mieux une misère sans espoir que ces alternatives de soleil et d'amour à travers des pluies

⁶⁵ per l'articolazione politica di questi rapporti, operata dal personaggio'autore, e per la sua confutazione, rimando al saggio citato di G. Lukàcs su "Les Paysans".

⁶⁶ "Les Paysans", op. cit. p. 159.

⁶⁷ *ivi*, p. 160.

*continuelles.*⁶⁸

Se scaviamo attraverso questa antipatia funzionale a un allontanamento, operata dal personaggio-autore, scopriamo l'unica vera figura tragica di tutto il romanzo. L'amore di Sibilet è l'unico vero amore sincero e tormentato reperibile in "Les Paysans". Questo vacillare dell' "io" nei rapporti con la donna e con gli altri, Balzac non poteva scovarlo da un'osservazione esterna, doveva prenderlo dentro di sé. Questa lucidità nell'individuare le barriere imposte del proprio lavoro e quest'ansia di uscire dal proprio buco, non sono fuori di Balzac. Questo frenetico indaffararsi e questa ambigua ambizione dovuta all'instabilità del rapporto speranza/rassegnazione sono decisamente tormenti balzacchiani. L'estrapolazione a regola generale, tradisce, d'altra parte, al di là dell'antipatia, la ricerca di una ragione e di una giustificazione che non può che essere personale *"l'homme accepte peut-être mieux, etc."*

Per la verità anche Sibilet è un borghese, ma non è un borghese arrivato, potente, aggressivo, non rappresenta la "forza motrice" della borghesia. È un borghese dello stampo di Blondet, instabile, è l'altra faccia della medaglia, indubbiamente più dignitosa del giornalista.

Sibilet è l'aspetto tragico di Balzac, mentre Blondet ne è l'aspetto marionettistico. Come Blondet, non ha una situazione definita e come Blondet ha un "io" vacillante, che il giornalista maschera con l'aria del conquistatore, mentre l'intendente lo maschera sotto un'aria burbera. Balzac può vedere i potenti borghesi e raffigurarli, ma soltanto esternamente, farne dei personaggi iconici-stimolo; non ci può entrar dentro, non può sapere com'è fatta di dentro la vittoria, perché Balzac non ha mai vinto. È, al contrario, in ogni personaggio in cui si è infilato, che noi possiamo scoprire Balzac e scegliere, da situazioni diverse, fra le alternative che alla coscienza di Balzac già si ponevano.

⁶⁸ *ivi*, p. 161.

***"L'idée q'on se fait du réel n'est plus la même une fois qu'on l'a vue à travers un roman réaliste, et donc le RAPPORTS du lecteur avec cette réalité ne sont plus les mêmes."*⁶⁹**

In effetti qual è il nostro rapporto con la realtà? Quando siamo a contatto con una certa persona, instauriamo un rapporto con un certo tipo di realtà. Quando siamo a contatto con altre persone, instauriamo un rapporto diverso con un altro tipo diverso di realtà. Quando siamo rinchiusi in una stanza instauriamo un rapporto con una realtà inanimata. Ma i nostri rapporti con la realtà sono forse così variabili e limitati da fermarsi ai rapporti *immediati* che instauriamo momento per momento? Indubbiamente no. In ogni rapporto che instauriamo viviamo nel contempo tutta una rete di rapporti memorizzati anche se contingentemente assenti. Lo sforzo che ciascuno di noi deve fare nell'attuare questa sistemazione non è ovviamente *disinteressato*, esso ruota attorno al proprio "io".

Il legame che le piante instaurano fisicamente col resto del mondo, noi lo instauriamo con la nostra emotività. Ma questa trova un ostacolo, diverso per ciascuno di noi, nella *proprietà privata*. La nostra "visione del mondo", che può spaziare liberamente nel campo della conoscenza, entra in contraddizione con le nostre possibilità reali di movimento, che sono legate al proprio punto di inserimento sociale, ma che rappresentano il "rafforzamento" indispensabile per legare le due dimensioni: bisogni-soddisfazione.

È a questo punto che interviene strumentalmente la "concezione della realtà", la razionalità che ha il pregio dell'insensibilità e la possibilità quindi di stemperare metafisicamente le bruciature irraggiungibili del campo emotivo.

Così affinché il proletariato possa passare da "classe *in sé*" a "classe *per sé*", è necessario che il proprio livello di coscienza (concezione della realtà), si adegui alle proprie condizioni oggettive. Ma sarebbe errato far coincidere queste ultime con un campo emotivo già bell'è formato. Non è possibile far prendere coscienza razionale a un operaio se contemporaneamente non gli si fa prendere coscienza "emotiva". I suoi rapporti con la realtà si presentano in certo modo stabili, anche se disgraziati e incerti, ed è per questo che la sua emotività si sistema in una prospettiva di stabilità. Non basta spiegargli razionalmente la possibilità di uno sbocco di liberazione, se questo elemento non penetra nel suo sistema emotivo. Esso rischia di sistemarsi metafisicamente e di bloccarlo nei movimenti.

L'arte è un linguaggio a livello di primo sistema di segnalazione e colpisce quindi il cuore della molla umana. Soltanto a queste condizioni la razionalità può intervenire efficacemente.

Il vero compromesso dell'individuo sta nel suo rivolgere la propria personalità *contro* la propria emotività. In certe situazioni è impossibile evitare questa contraddizione interna, a causa dell'impermeabilità della realtà che siamo costretti a vivere. Ma l'ansia di liberazione, l'ansia di spezzare i propri vincoli in funzionalità per la nostra *prassi*, resta.

La contraddizione interna di Balzac era il riflesso del suo secolo *nella* sua situazione sociale. Il suo enorme sforzo per conoscere la realtà, per ricercare forme vivibili e soddisfacenti, testimonia la sua enorme ansia di liberazione.

⁶⁹ "Balzac et le mal du siècle", *op. cit.* p. 36.

La contraddizione che Lukàcs credeva di aver individuato fra la sua "concezione della realtà" e la sua "visione del mondo", non è altro che la contraddizione fra la sua ansia di liberazione e le sue costrizioni sociali, rappresentate e raffigurate dal personaggio-autore e da Blondet, che non sono personaggi alla pari degli altri, ma che continuano, all'interno del romanzo, i legami sociali che Balzac aveva con la realtà.

Fuori di questi legami, Balzac aspira a ben altro che alla pagliaccesca prospettiva di Blondet, e ciò che ci dice la sua "anima" incorporata in altri personaggi iconici-riflesso, è ben più importante (e ben più conseguente) dei suoi timori reali, storici e contingenti.

BIBLIOGRAFIA

Nella presente bibliografia figurano soltanto i libri che sono stati realmente utilizzati nella stesura di questa tesi.

BALZAC (Honoré): "Les Paysans", Garnier-Flammarion, introduzione di PIERRE BARBERIS, 1970.

BARBERIS (Pierre): "Balzac et le mal du siècle", Gallimard, 1970.

CHATEAUBRIAND (François-René): "Atala-René", Garnier-Flammarion, 1964.

DE SAUSSURE (Ferdinand): "Corso di linguistica generale", Universale Laterza, 1970.

DI SIENA (Giorgio): "Ideologie del biologismo", in "Ideologie", 9/10/1969.

LOTMAN (Jurij): "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", in "Strumenti Critici", febbraio 1967.

LUKÀCS (Gyorgy): "Saggi sul realismo", PBE, 1950.

MARX (Karl): "Il Capitale", libro I, Editori Riuniti, 1964.

MARX (Karl): "Introduzione" a "Per la critica dell'economia politica", in "Marx-Engels", Editori Riuniti, 1969.

MARX-ENGELS: "Scritti sull'arte", a cura di G. SALINARI, Laterza, 1967.

MARZUOLI (Ugo): "Psiche e Condizionamento", Feltrinelli UE, 1961.

MUSOLINO (Rocco); "Marxismo ed Estetica in Italia", Editori Riuniti, 1970.

SARTRE (Jean-Paul): "Qu'est-ce que la littérature?", Gallimard, 1948.

SCARDUELLI (Pietro): "L'analisi strutturale dei miti", Celuc, 1971.

TYNJANOV (Jurij): "Sulla composizione dell' "Evgenij Onegin", in "Strumenti Critici", febbraio 1967.

WURMSER (André): "La comédie inhumaine", Gallimard, 1964.

INDICE

Problemi metodologici:

I	alla ricerca della contraddizione	pag.	2
II	il 'gusto' dei critici	"	4
III	prosa e poesia	"	6
IV	la funzione dell'opera d'arte	"	7
V	lavoro materiale e lavoro intellettuale	"	8
VI	valore d'uso e valore di scambio	"	10
VII	sistemi di segnalazione; parole e strumenti; denaro	"	11
VIII	impossessamento dell'opera d'arte	"	14
IX	complessità dell'impossessamento dell'opera letteraria	"	18

Analisi del testo:

La lettera di Blondet	"	25
Da Fourchon a Sibilet	"	47
<i>"L'idée qu'on se fait du réel n'est plus la même une fois qu'on la vue à travers un roman réaliste, et donc les rapports du lecteur avec cette réalité ne sont plus les mêmes"</i>	"	61

Bibliografia

" 63