

ca e ontologica a una dinamica e storicamente reale - gli episodi si intrecciano in una Los Angeles minacciosamente invasa dagli elicotteri di una delle sue famigerate disinfestazioni aeree, e in nervosa attesa del leggendario «Big One» - che reinventa il racconto provvidenziale per l'epoca del tardo capitalismo.

CHRISTINE PLANTÉ

*Deviazioni della lettera, in Il Romanzo, diretto da F. Ronsavati Einaudi.*

Messaggio scritto, ma *a priori* non letterario, la lettera è stata impiegata prestissimo in letteratura - in particolare nel romanzo - sotto forme diverse di cui la più notevole è certo il romanzo epistolare: un uso che può apparire del tutto naturale, sia dal punto di vista realistico, perché le lettere fanno parte della vita, sia da quello estetico, perché rappresentano una comoda risorsa formale per la narrazione. Né gli scrittori, né i lettori possono tuttavia evitare due questioni fondamentali che si pongono all'atto stesso del suo utilizzo: la lettera, inserita in un qualsiasi testo letterario, pone una domanda *sulla* e *alla* letteratura, mettendola a confronto con uno scritto nella sostanza diverso da questa. Nel romanzo la lettera introduce inoltre un'eterogeneità di genere e soprattutto di modalità d'enunciazione, facendo sentire la voce specifica di un personaggio, e perciò ponendo in questione la voce che parla nel resto dell'opera, cioè lo statuto e l'autorità dello scrittore.

Testo impuro, oggetto e parola scritta, significativo e messaggio, discusso separatamente ed elemento dell'intreccio, la lettera romanzesca permette approcci molto diversi. Senza voler esaurire tutte le sue forme e i problemi che sollevano, adotterò come filo conduttore quello che appare il paradosso centrale dell'epistolario romanzesco: la lettera è convocata nell'opera come frammento di vita reale, apertura su qualcosa di esterno alla letteratura e garanzia di autenticità; essa propone l'illusione di una *verità fittizia*<sup>1</sup>, che si presenta con le sue proprie fonti e i suoi garanti referenziali. Ma allo stesso tempo apre, assai precocemente per il romanzo, l'*epoca del sospetto*, pone la domanda autoriflessiva e critica che pare anticipare il principio di Michal Glowinski, secondo cui «la letteratura trasforma tutto in letterarietà»<sup>2</sup>. È noto che Diderot, nella *Monaca* (1796), ha spinto alle sue estre-

<sup>1</sup> Michael Riffaterre sostiene che «verità fittizia» è un ossimoro, mentre «verità della finzione» non lo è (*Fictional Truth*, Baltimore 1990, p. 1). Tuttavia la lettera propone, all'interno della finzione, qualcosa che appartiene all'ordine di una verità fittizia. Dorrit Cohn riprende la questione in *The Distinction of Fiction*, Baltimore 1999.

<sup>2</sup> M. GLOWINSKI, *Sur le roman à la première personne*, in G. GENETTE (a cura di), *Esthétique et poétique*, Paris 1992, p. 238.

me conseguenze il procedimento di accreditare come vera la corrispondenza immaginaria, riuscendo a far dialogare un essere di finzione (benché ispirato a una donna reale), la monaca Suzanne Simonin, con un essere del tutto reale, il marchese di Croismare; questi, ingannato da Diderot e dai suoi amici, scrive alla monaca, dichiarandosi pronto a salvarla, delle lettere (vedere) che nel libro sono riprese e ritoccate («la sua parte in questo carteggio non è la meno commovente del romanzo», scriverà Diderot). L'uso dell'epistolario romanzesco sarà tuttavia messo in questione in *Jacques il fatalista*. Ecco come il narratore spiega il rifiuto di rendere nota al lettore una lettera di Madamigella Agathe al padrone di Jacques:

Lettore, tu sospendi qui la tua lettura; che c'è? Ah! credo di capire, vorresti veder questa lettera. La signora Riccoboni non avrebbe mancato di mostrartela. E quella che la signora de La Pommeraye dettò alle due devote, sono certo che l'hai rimpiantata. Benché fosse più difficile a fare che non quella di Agathe, e benché io non abbia una presunzione infinita sul mio talento, credo che me la sarei cavata, ma essa non sarebbe stata originale; sarebbe stato come le sublimi arringhe di Tito Livio nella sua *Storia di Roma* [...]. Si leggono con piacere, ma distruggono l'illusione. Uno storiografo, che attribuisce ai suoi personaggi discorsi che non hanno tenuti, può attribuir loro anche azioni che non hanno fatte. Ti supplico dunque di voler fare a meno di queste due lettere e di continuare la lettura<sup>1</sup>.

Introdotta per rafforzare l'illusione, le lettere possono insomma anche distruggerla. L'esplorazione di questo paradosso sarà fondata soprattutto, ma non esclusivamente, sulla letteratura francese, riservando un'attenzione particolare all'epoca d'oro del romanzo epistolare, dalla fine del XVII all'inizio del XIX secolo, in cui esso fu al centro dell'invenzione romanzesca. Non mancherà tuttavia una prospettiva cronologica più ampia, a monte e a valle, e il romanzo epistolare non sarà disgiunto da altri usi romanzeschi della lettera.

### 1. Che cos'è una lettera?

«Scritto inviato a qualcuno per comunicargli quello che non si può o non si vuole comunicargli a voce» (dizionario Robert), una lettera è un messaggio in prosa indirizzato a un assente, che mira a produrre un certo effetto, e che spesso contiene o richiede una risposta. Tutti gli elementi di questa definizione meritano attenzione, nella prospettiva del loro impiego romanzesco.

<sup>1</sup> D. DIDEROT, Estratto della «Correspondance littéraire» di Grimm - anno 1770, in *id.*, *La Monaca*, Milano 1956, p. 264.

<sup>2</sup> *id.*, *Jacques le fataliste et son maître* (1773-75 e 1796) [trad. it. *Jacques il fatalista e il suo padrone*, Torino 1979, p. 233. Traduzione di G. Natoli. Il corsivo è dell'autrice del saggio].

*Temi*. Nella comunicazione epistolare nessun tema è vietato e nessuno obbligato, dipende tutto dai rapporti e dal contesto. È lecito inoltre, entro la stessa lettera o nella stessa corrispondenza, passare da un tema all'altro, dal serio al faceto, dal concreto al sentimentale. Montesquieu è stato uno dei primi a teorizzare questa diversità, e a cogliere l'occasione per mescolare nelle *Lettere persiane* (1721) intreccio amoroso e riflessione politica, senza artificio né danni per la continuità del racconto<sup>1</sup>. Questa libertà allenta i vincoli posti dai diversi sottogeneri, e la satira può così coabitare col romanzo sentimentale.

Sebbene le lettere non impongano alcuna tematica particolare, certi argomenti - come le informazioni sulla vita dei loro autori - sono più frequenti di altri. Con la lettera la *normalità*, anzi la banalità, fa la sua irruzione nel romanzo, e favorisce quel senso del dettaglio la cui forza innovatrice Diderot apprezza in Richardson, ma che molti lettori francesi trovano viceversa fastidioso. Si tratta in definitiva di sapere fin dove può spingersi il romanziero nella registrazione di particolari prosaici: la soglia di tolleranza ha a che fare con i valori ideologici ed estetici dei lettori, ma anche con la costruzione del romanzo, e dipende da dosaggi assai delicati. La voce del tutto nuova che si incontra nelle *Lettrés écrites de Lausanne* (1785), di Isabelle de Charrière, poteva irritare il lettore dell'epoca con la sua cronaca quotidiana senza grandi avvenimenti; nel secolo successivo George Sand, ricevendo le *Memorie di due giovani sposi* (1841), romanzo epistolare che Balzac le aveva dedicato, esprime la sua ammirazione, ma trova che tramite una delle sue protagoniste, Renée de l'Estorade, l'autore «lavi troppi bambini davanti ai nostri occhi», anche se riesce a far accettare con «un'arte prodigiosa [...] tutte quelle spugne e tutti quei saponi»<sup>2</sup>. Prosaiche, le lettere sono altrettanto spesso *miopi*, come si è detto più volte. Parlano in genere del presente o del passato prossimo, favoriscono una visione ravvicinata e frammentata del mondo e del tempo, e danno così al lettore l'illusione di vivere l'esperienza con il personaggio e *contemporaneamente* a lui: «questa specie di romanzo di solito riesce perché vi si descrive personalmente la propria situazione attuale, e ciò fa sentire le passioni meglio che tutti i racconti che se ne potrebbero fare», dice ancora Montesquieu<sup>3</sup>. Infine, se non

<sup>1</sup> «Nei soliti romanzi, le digressioni non si possono ammettere se non quando formano di per sé un nuovo romanzo. Impossibile mescolarvi dei ragionamenti [...] Ma, data la forma epistolare [...], l'Autore ha avuto il vantaggio di poter mescolare la filosofia, la politica e la morale a un romanzo»: CH. DE MONTESQUIEU, *Qualche riflessione sulle Lettere persiane*, in *id.*, *Lettere persiane*, a cura di C. Agostini, Milano 1981, pp. 25-26.

<sup>2</sup> Lettera di George Sand a Honoré de Balzac del febbraio 1842, in risposta all'invio e alla dedica delle *Memorie di due giovani sposi*, in G. SAND, *Correspondances*, a cura di G. Lubin, Paris 1969, vol. V, p. 603.

<sup>3</sup> MONTESQUIEU, *Qualche riflessione* cit., p. 25.

tutte le lettere parlano d'amore - neanche nei romanzi - la maggior parte dei romanzi epistolari parlano d'amore e seduzione. Sottotitolando il suo romanzo epistolare *Zoo* «Lettere non d'amore o la Terza Eloisa», Victor Sklovskij allude proprio a questo *topos*, senza tuttavia sfuggirvi completamente.

*Funzioni e impieghi.* La lettera, sebbene non abbia un tema privilegiato *a priori*, contiene necessariamente un messaggio, una finalità: dichiara l'amore, annuncia una visita, chiede un servizio, fornisce un'informazione. Nei romanzi, come nella vita, quando l'autore di una lettera scrive senza un motivo apparente si sente obbligato a scusarsi, si giustifica, cerca un pretesto - a meno che la regolarità stessa dello scambio epistolare non sia stata esplicitamente concordata in anticipo tra i corrispondenti - e il messaggio allora è: «esisto, ti penso, mantengo i miei impegni, ti scrivo». In un romanzo, il messaggio e la finalità della lettera si collocano evidentemente all'interno dell'universo di finzione (annunciare un matrimonio, un decesso...), ma la lettera partecipa anche della costruzione psicologica o drammatica del racconto. L'effetto ricercato si sdoppia quindi in effetto sul personaggio ed effetto sul lettore, instaurando per così dire uno status di «doppio destinatario». La funzione della lettera e il funzionamento della comunicazione epistolare ne risultano radicalmente modificati, anche nel caso limite di un romanzo che riprenda lettere «vere», poiché il testo impone loro un diverso regime di diffusione e di lettura, diversi destinatari, e le distacca dal loro fine pragmatico iniziale. Per dirla con Glwinski, la *mimesis* formale, l'imitazione di una forma da parte di un'altra, non può implicare una totale subordinazione della forma «imitante» rispetto alla forma «imitata», ma piuttosto uno slittamento di quest'ultima nell'ordine della finzione, e la «collisione violenta di regole eterogenee».

Messaggio scritto, la (vera) lettera porta in genere una firma, e la sua scrittura è riconoscibile. È un *oggetto*, non riducibile al messaggio che veicola o alla funzione che assolve perché, nei romanzi come nella vita, può essere conservata, strappata, rispedita. «Se si potesse dire che una lettera ha compiuto il suo destino dopo aver adempiuto alla sua funzione, la cerimonia della restituzione delle lettere sarebbe meno ammessa a servire da chiusura quando si spengono le luci delle feste dell'amore», fa osservare Lacan.<sup>8</sup> *Oggetto*, che può costituire una traccia e una prova, la lettera non impegna solo in amore - si pensi alle lettere di cambio che portano alla rovina tanti personaggi balzachiani - ma soprattutto in amore. Leggere una lettera d'amore, e a fortiori risponderle - qualunque sia la risposta, anche negati-

<sup>8</sup> GLOWINSKI, *Sur le roman à la première personne* cit., p. 234.

<sup>9</sup> J. LACAN, *Il seminario su «La lettera rubata»*, in *id.*, *Scritti*, a cura di G. Contri, Torino 1974, vol. I, p. 23.

va - rappresenta comunque un primo passo. Il romanzo di seduzione trova perciò qui una notevole risorsa, la cui portata drammatica è acuita dalla coscienza che ne hanno i personaggi femminili: Pamela, nel romanzo che porta il suo nome (1740), si rende conto che accettando una corrispondenza si è infilata in un labirinto inestricabile; Giulia, nella *Nuova Eloisa* (1761), riconosce che la sua colpa è consistita nell'aprire la prima lettera - «e il resto ne fu la conseguenza»<sup>10</sup>. Con le sue lettere Valmont finisce per sedurre la presidentessa Tourvel nelle *Relazioni pericolose* (1782)<sup>11</sup>. Anche se Sade, in *Aline e Valcour* (1795), non ne fa l'arma della vittoria dei libertini, i cui rapporti con le vittime sono incentrati unicamente sull'inganno e la violenza, nel romanzo epistolare settecentesco la lettera diventa un tipico strumento di seduzione e di perversione. «Oggetto strategico per eccellenza», secondo Pierre Hartmann<sup>12</sup>, essa è anche una *prova*, di innocenza o di colpevolezza. Delle lettere rivelano al marito l'adulterio della narratrice nelle *Argoysses douloureuses* di Helisenne de Crenne (1538), uno dei primi romanzi francesi a farne largo uso; ancora delle lettere causano la rovina della marchesa di Merteuil alla fine delle *Relazioni pericolose*: nonostante la sua regola di non lasciare mai una traccia scritta di suo pugno, ella non ha saputo resistere al piacere di raccontare, e non è stata abbastanza lucida da prevedere il tradimento di Valmont. In Jane Austen, l'esistenza di una corrispondenza è di per sé il segnale di un impegno: in *Ragione e sentimento* (1811), proprio le lettere sono una delle imprudenze di Marianne nei suoi rapporti con Willoughby, dato che una fanciulla non può avere una corrispondenza con un uomo se non quando sono fidanzati: «Se sapremo che si scrivono, ogni mio timore cadrà», dice sua sorella Elinor - ma il seguito della trama rivelerà che lo scambio di lettere non era fondato su un impegno formale.

Infine, come ogni altro scritto, la lettera è esposta ai molti rischi della decontestualizzazione. Può essere perduta, come quella smarrita a corte da Visdomino di Chartres nella *Principessa di Clèves* (1678); o rubata - situazione con cui si cimenteranno prima Edgar Allan Poe, e poi Lacan. Essa comincia allora a circolare, mentre il mittente e il destinatario si fanno incerti, il referente del messaggio non è più verificabile, e si moltiplicano ma-

<sup>10</sup> J.-J. ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse* (1761) [trad. it. *Giulia o la nuova Eloisa*, Milano 1999, p. 361, lettera xviii della terza parte. Traduzione di P. Bianconi].

<sup>11</sup> P.-A.-F. CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses* (1782) [trad. it. *Le relazioni pericolose*, Milano 1977. Traduzione di M. T. Nessi]. «Ho giurato su questa lettera crudele di non ricevere più nessuna», scriverà la presidentessa Tourvel a Madame de Rosemonde (lettera cxviii), in risposta alla crudele lettera di rottura di Valmont, sul modello fornito dalla marchesa di Merteuil.

<sup>12</sup> P. HARTMANN, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris 1998, p. 254.

<sup>13</sup> J. AUSTEN, *Sense and Sensibility* (1811) [trad. it. *Ragione e sentimento*, Milano 2001, p. 102. Traduzione di B. Boffito Serra].



l'intesi ed equivoci. Queste possibilità narrative sono sfruttate non tanto nei romanzi epistolari propriamente detti, bensì a teatro, o in altri tipi di romanzo: la narrazione o la scena possono infatti chiarire le circostanze del movimento della lettera assai meglio del semplice scambio epistolare. La proprietà specifica della lettera, secondo Lacan, è proprio che « può subire una deviazione »<sup>14</sup>. Da questo punto di vista, i romanzi che impiegano delle lettere, offrendo al lettore un messaggio non indirizzato a lui, non fanno che svilupparne le caratteristiche intrinseche: una lettera può sempre essere mostrata a una persona diversa dal destinatario, pervertendo così il suo significato e il suo effetto. Habermas osserva che l'intimità della lettera, frutto della creazione borghese di una sfera privata opposta a quella pubblica, viene mediata dalla letteratura, e in particolare dal romanzo epistolare; cosa diversa, e anzi opposta a questa mediazione letteraria è invece la sfera dell'indiscrezione, a cui appartengono appunto le lettere copiate, prestate, divulgate<sup>15</sup>. Il romanzo sfrutta e combina tutti questi regimi di comunicazione, e converte in operazione narrativa ed estetica la deviazione - sempre possibile - della lettera. Quelli che invece nessun romanzo può conservare, nonostante li descriva diffusamente, sono i tratti materiali e quasi carnali - formato, colore, grafia, profumo - di un oggetto che proviene dall'essere amato, che porta un po' della sua presenza, e vale non solo come segno, ma come metonimia, ritratto, sostituto, feticcio dell'altro.

La lettera, generalmente in prosa, appartiene a un genere di comunicazione quotidiana, non letteraria, ed è perciò cosa diversa dall'epistola poetica o dall'eroide, che l'uso del verso iscrive automaticamente nella sfera dell'arte. La relativa continuità fra prosa epistolare e narrativa ne facilita l'inserimento nel romanzo, e del resto l'adattamento in prosa delle eroide antiche è stato in Francia contemporaneo alla fioritura del romanzo epistolare. Ma la prosa non basta a rendere una lettera « non letteraria », e omogenea alla narrazione romanzesca in cui è inserita: Flaubert, che si preoccupava tanto dell'uniformità della scrittura, menziona in *Madame Bovary* (1857) un gran numero di lettere, ma ne offre al lettore soltanto due (la lettera di rottura di Rodolphe e quella del padre di Emma, che accompagna l'invio annuale di un tacchino). Soprattutto, non ne riporta nessuna della protagonista, evitando così di spezzare troppo il *continuum* testuale e di confondere la voce del narratore con quella del personaggio.

*Io e tu*. Una lettera è di solito scritta in *prima persona*. Questo genere di enunciazione, come nel contemporaneo romanzo di memorie, permette al romanzo classico di aprirsi su una dimensione soggettiva, adottando un

punto di vista individuale caratterizzato e diverso da quello dell'autore: c'è qualcuno che parla, sente, vive sotto gli occhi del lettore. Il prezzo è che la lettera rimane prigioniera di questa soggettività: limitata dalla situazione, dalla cultura e dagli interessi di chi la scrive. Essa comporta inevitabili punti ciechi riguardo alla comprensione del mondo, a cominciare dal fatto che il suo autore è un narratore né onnisciente né « affidabile », non solo perché i suoi valori possono essere discutibili, ma perché non conosce tutti i fatti, può sbagliarsi - può perfino mentire.

All'altro estremo, la lettera si rivolge a un *tu* o a un *voi* che la motiva e può strutturarla interamente. Si scrive per l'altro e non per se stessi, spiega la marchesa di Merteuil a Cécile Volanges nelle *Relazioni pericolose*, ma la lezione di civiltà viene qui trasformata in arte della seduzione e della doppiezza: « Dovete capire che quando scrivete a qualcuno, scrivete per lui, non per voi; cercate di dire meno di quello che pensate e più quello che a lui può far piacere »<sup>16</sup>. Nel romanzo epistolare, col suo doppio destinatario (personaggio e lettore), gli effetti delle confidenze e della menzogna ne risultano a loro volta modificati.

La scrittura di lettere presuppone necessariamente una separazione, per quanto breve, degli autori. Questa « mancanza » può essere di vario genere: assenza fisica, naturalmente - guerra, viaggio, esilio - ma anche impossibilità di vedersi o di parlarsi, perché si è sorvegliati, o per le convenzioni sociali. E poi assenza di coraggio e di libertà interiore: spesso si ricorre alla lettera per avere la forza di confessare il proprio amore, o un'infedeltà, o la volontà di una rottura, che non si riuscirebbe a dire di persona. Non c'è quindi nulla di inverosimile in personaggi che si scrivono pur abitando nella stessa città, e magari nella stessa casa. I romanzi epistolari rigurgitano di biglietti passati di nascosto sotto il naso di quelli che vorrebbero vietare la comunicazione. Al contrario, non sembra possibile mettere per iscritto la pienezza della presenza, specie se durevole. Il racconto epistolare comporta perciò dei *vuoti* in corrispondenza dei ricongiungimenti, e sembra di per sé poco compatibile con l'espressione della felicità, non tanto perché quest'ultima non ha storia, quanto perché non c'è bisogno di informarne chi la condivide con noi. Il ricongiungimento cui tende lo scambio epistolare significa la fine di quest'ultimo, che è quindi sempre segnato dall'esperienza della mancanza, una specie di relazione per difetto. Generata dall'assenza, la lettera rimane a un livello più basso rispetto alla presenza fisica e alla comunicazione immediata e orale. Insoddisfacente per natura, richiede sempre qualcosa di più, e qualcosa d'altro - anche soltanto un'altra lettera o, meglio, un appuntamento.

Nonostante ciò, essa è sempre superiore al silenzio. Proust sottolinea

<sup>14</sup> LACAN, *Il seminario su «La lettera rubata»* cit., p. 26.

<sup>15</sup> J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari 1971, pp. 66-67.

<sup>16</sup> LACLOS, *Le relazioni pericolose* cit., p. 239, lettera cv.

questa sua condizione intermedia, il difetto che consiste nell'essere un sostituto della persona e della sua parola:

rileggevo la sua lettera; e, nonostante tutto, ero un po' deluso che in una lettera così poco ci fosse di una persona. Certo, i caratteri tracciati esprimono il nostro pensiero, come anche i nostri lineamenti; [...] Tuttavia, nella persona, il pensiero ci appare soltanto dopo essersi diffuso nella corolla del volto [...] E tuttavia «amore», «persona amata», le sue lettere, se forse egualmente traduzioni della medesima realtà [...]; perché la lettera ci pare insufficiente solo quando la leggiamo, ma su diamo d'agonia finché non ci giunge; e perché basta a calmare la nostra angoscia, se non a colmare, coi suoi minuti segni neri, il desiderio nostro, che sa tuttavia come quella rechi appena l'equivalenza d'una parola, d'un sorriso, d'un bacio, non queste cose in sé.<sup>17</sup>

*Lettera e corrispondenza.* La lettera è una *interlocuzione* – anche quando il romanzo ci presenta una sola voce, il che avviene peraltro di rado. Il singolare che abbiamo impiegato fino a questo momento per definirla è quindi un artificio: una lettera presuppone una risposta, o lo è essa stessa, e suggerisce dunque una continuità. D'altra parte è soprattutto la sequenza delle lettere che permette lo sviluppo di un racconto. Il caso limite del romanzo costituito da un'unica lettera, che ha origine dalle *Eroidi* di Ovidio, ha sì alcune attestazioni, dal *Giglio nella valle* (1836) di Balzac (dove comunque è il lungo racconto retrospettivo di Félix de Vandenesse a contenere una lettera, seguito poi da una breve ma sferzante risposta di Natalie de Marnerville), a *Aurélia Steiner* (1979) di Marguerite Duras, o ancora in certi reimpieghi dello schema epistolare al di fuori della tradizione occidentale (*Une si longue lettre* di Mariama Bâ, 1979). Ma la costruzione, assai più frequente, di una serie di lettere, va a sua volta analizzata. Il suo primo effetto è la discontinuità: le sequenze che si susseguono non hanno l'unità narrativa dei capitoli di un racconto in terza persona, e i vuoti possono ben corrispondere a importanti ellissi narrative. La lunghezza delle sequenze è poi strutturalmente limitata, giacché una lettera, secondo i «Segretari galanti», non dev'essere troppo lunga (e la prolissità è stata spesso rimproverata a Richardson, alla *Nuova Eloisa*, e ancora a Madame de Staël in *Deffina*). L'effetto di discontinuità insito nell'accumulazione di testi leggibili ciascuno in modo autonomo è rafforzato nel romanzo polifonico dalla pluralità delle voci e dei punti di vista – con tutti i malintesi e le contraddizioni che ne derivano – e dal silenzio del corrispondente nel romanzo monodico per «scambio unilaterale»<sup>18</sup> (dove l'interlocutore resta sospeso nel vuoto, e il lettore non sa bene cosa pensarne, come nelle *Lettere della marchesa di... al*

*conte di... di Crébillon figlio*) o nei romanzi epistolari che tendono al diario intimo, come *I dolori del giovane Werther* o *Oberman*.

Un romanzo costruito su una corrispondenza impone anche un trattamento particolare del tempo e dello spazio, che lo scambio epistolare rende più tangibile. Gli avvenimenti evocati al presente, o al passato prossimo, conferiscono al racconto una vivacità e una suspense sempre rinnovate; inoltre, il tempo necessario a recapitare le lettere può introdurre delle sfasature, come dimostrò magistralmente Montesquieu nelle *Lettere persiane*. La cronologia, che può essere resa in modo realistico, con date precise, e tenendo conto dei tempi di consegna della posta, può produrre un «effetto epistolare» (come l'*effetto di reale* di Barthes), oppure effetti più rilevanti dal punto di vista drammatico o simbolico. Così, nelle *Lettere persiane*, i lunghi mesi che occorrono per recapitare le lettere da Parigi a Ispahan rendono tragicamente ridicoli i provvedimenti con cui Usbek cerca di porre rimedio al disordine del serraglio, e accrescono il senso d'impotenza che domina il libro. Nelle *Relazioni pericolose*, le felicitazioni di Madame de Rohemonde alla presidentessa Tourvel per aver resistito a Valmont le giungono no all'indomani della sua caduta, con un effetto di tragica ironia.

A un altro livello, sono le lettere stesse a porre delle domande: ed ecco che la storia della raccolta diventa l'argomento principale della prefazione di molti romanzi, in cui «l'editore» o «lo stampatore» spiegano come sono state messe insieme le lettere dei corrispondenti, e talvolta se sono state o meno pubblicate *tutte*. Una raccolta incompleta può essere attribuita al caso (furti, smarrimenti, distruzioni, a volte evocati nella narrazione stessa), ma viene altrettanto spesso presentata come frutto di una deliberata scelta editoriale. L'«editore» seleziona (la marchesa di Crébillon precisa ad esempio di aver conservato solo settanta delle cinquecento lettere che ha avuto fra le mani), ordina, o annota. Questi interventi sottolineano la struttura narrativa del romanzo, e mostrano che il raccontare comincia proprio con la raccolta e l'ordinamento delle lettere. Il suo essere *fiction* è generalmente considerato un aspetto essenziale del romanzo epistolare, ma già il fatto di scegliere e riordinare le lettere di una corrispondenza reale ha un che di romanzesco. Prova ne sia il *Requiem per una donna romantica* (1988) di Hans Magnus Enzensberger, un montaggio di documenti autentici che l'autore non definisce *romanzo*, e che possiede tuttavia – con la sua storia d'amore tra due celebri figure del romanticismo tedesco, Auguste Bussmann e Clemens Brentano – un carattere inconfondibilmente romanzesco.

Più che concluso, quindi, il romanzo epistolare appare *arbitrariamente limitato* dalla serie di lettere che lo costituisce. Trattandosi di un insieme di «documenti», anziché di una totalità significativa, il lettore può immaginare che ad esso si possano aggiungere – modificandolo – altre lettere ritrovate. Questa possibilità è stata sfruttata sin dagli inizi del genere: furono aggiunte risposte alle *Eroidi* di Ovidio, alle lettere della Monaca porto-

<sup>17</sup> M. PROUST, *La fugitive* (1925) [trad. it. *La fuggitiva*, vol. VI di *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino 1978, p. 40. Traduzione di F. Fortini].

<sup>18</sup> La formula è di J. ROUSSER, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare?*, in id., *Forma e significato: le strutture letterarie da Claudel a Claudel*, Torino 1976, p. 94.



ghese, e furono inventate diverse continuazioni della *Vita di Marianna* di Marivaux. L'apertura del testo su un possibile *prima* o *dopo* implica anche un'apertura su qualcosa che trascende la volontà del romanziere, la cui onnipotenza autoriale viene messa in discussione proprio da quelle voci altre che egli stesso ha convocato; e su qualcosa al di fuori della letteratura, su quella «vita reale» in cui le lettere possono continuare a essere scritte, e ritrovate.

## 2. Immagini romanzesche e pratiche sociali dell'epistolario.

Questo *al di fuori*, questa vita reale sono in realtà una costruzione della finzione stessa. La precisazione, ingenua, è resa necessaria dalla forza con cui le lettere romanzesche ci illudono della loro autenticità, come per le accanite discussioni su quelle della Monaca portoghese, che anche dopo le argomentazioni di Leo Spitzer, Frédéric Deloffre e Jacques Chupreau molti continuano a ritenere scritte da Mariana Alcoforado<sup>19</sup>. Anche il linguaggio della critica risente dell'illusione referenziale, e parlando di lettere *citée*, *inserite*, *riprodotte* o *parafasate* accredita l'idea di una loro esistenza reale, esterna e anteriore all'opera di *fiction*. Nel caso del romanzo epistolare, insomma, l'osservazione di Dorrit Cohn secondo cui un romanzo può possedere una trama, ma non si potrebbe dire che è *consegnato* in una trama, è tanto necessaria quanto difficile da applicare.

Ciononostante, le lettere romanzesche restano delle finzioni, che per di più offrono una rappresentazione distorta delle pratiche epistolari reali. Nei romanzi si scrivono soprattutto lettere d'amore, spesso molto lunghe, mentre nella realtà sono le lettere commerciali e d'affari a farla da padrone, come confermano i dati statistici<sup>20</sup>. Chi scrive è portato alla brevità dai doveri della vita quotidiana, dal rispetto dei codici di comportamento e, non ultime, dalle tariffe di affrancatura, spesso proporzionali al peso della lettera, almeno da quando le missive non sono più recapitate da un valletto o un corriere. Spesso gli autori dei romanzi epistolari danno conto delle condizioni concrete del loro invio (certe lettere di *Pamela* sono occupate per intero dal racconto di come siano state scritte, dissimulate, e inviate con difficoltà); è più raro, invece, che chi scrive si preoccupi di far risparmiare al suo corrispondente un'affrancatura troppo costosa. In generale, nei ro-

<sup>19</sup> L. SPITZER, *Les «Lettres portugaises»*, in «Romanische Forschungen», LXV (1954), pp. 94-135; F. DELOFFRE e J. CHUPEAU (a cura di), *Lettres portugaises, Valentins et autres œuvres*, Paris 1962 (per l'attribuzione a Guilleragues); fra i sostenitori dell'esistenza storica della religiosa, cfr. Y. Florenne, che ha curato l'edizione *Livre de Poche*, Paris 1979.

<sup>20</sup> Si veda lo studio sulla grande inchiesta postale del 1847 in Francia in R. CHARTIER (a cura di), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991, pp. 21-119.

manzi tutti scrivono lettere più numerose, e più lunghe, che nella vita reale: una deformazione e stilizzazione delle pratiche sociali che non impedisce per contro, a chi scrive una lettera nella vita reale, di appropriarsi dei modelli letterari proposti dai Segretari galanti.

*I progressi della posta.* I romanzi ci forniscono a volte indicazioni preziose sugli usi sociali e sullo stato del servizio postale. Nel Seicento Carlo Celano presentava la sua miscellanea intitolata *Avanzi delle Poste* (1676-1681) come un lotto di lettere non ritirate alla posta, messo in vendita alla fine dell'anno, e l'abbondanza di Segretari galanti e di romanzi presentati nell'*âge classique* come *sacchi di lettere* o *lettere trovate* suggerisce un certo scetticismo sull'affidabilità della posta dell'epoca. Roger Duchêne ha sottolineato che in Francia fu solo la riorganizzazione della posta a opera di Louvois, con partenze frequenti e regolari, a permettere una corrispondenza come quella di Madame de Sévigné e Madame de Grignan, e a dare il via alla pubblicazione di epistolari privati che precedettero di poco il romanzo epistolare<sup>21</sup>. Nel Settecento, *Le relazioni pericolose* stanno a testimoniare il successo della Petite-Poste di Parigi - di cui l'ingenua Cécile in un primo tempo sembra ignorare l'esistenza - grazie a cui, dal 1759, era possibile inviare una lettera all'interno delle mura cittadine per soli due soldi, senza bisogno di ricorrere ai domestici o ai *Petits Savoyards*<sup>22</sup>. Jane Fairfax, in *Emma*, canta le lodi della posta inglese («L'ufficio postale è un'istituzione meravigliosa! Con quanta regolarità e celerità funziona! [...] È così raro che vi siano errori o negligenze! Così raro che una lettera, tra le migliaia che circolano costantemente per il paese, venga portata nel luogo sbagliato - e non una su un milione, immagino, va perduta!»)<sup>23</sup>, istituzione che contribuisce per parte sua allo sviluppo dell'Inghilterra, e al cambiamento del senso dello spazio e del tempo così acutamente testimoniato da Austen.

In effetti, la posta progredisce soprattutto nei due paesi del romanzo epistolare. In Francia, a partire dal 1830 - data della creazione del servizio postale - non è più necessario andare a ritirare la posta, che viene recapitata a domicilio anche nelle zone rurali. Nel 1839 l'Inghilterra inventa il francobollo, che nel 1849 anche in Francia sostituirà l'affrancatura a carico del destinatario. In *Modeste Mignon* (1844), dove le lettere hanno un ruolo decisivo, Balzac commenta però questi progressi in termini molto meno entusiastici di Jane Austen: la nuova situazione degli scambi tra privati rende ormai impossibile il romanzo epistolare: impossibile per gli amanti viverlo, e per i romanzieri scriverlo:

<sup>21</sup> R. DUCHÊNE, *Mme de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris 1992, pp. 281-320.

<sup>22</sup> LACLOS, *Le relazioni pericolose* cit., p. 254, lettera LXIII.

<sup>23</sup> J. AUSTEN, *Emma* (1816) [trad. it. Milano 2002, cap. XXXIV, pp. 296-97. Traduzione di A. L. Zazo].

Cercate dunque di restare in incognito, povere donne di Francia, di vivere ancora un breve romanzetto in mezzo a una civiltà che annota, sulle pubbliche piazze, l'ora di partenza e di arrivo delle carrozze, che conta le lettere, che le timbra due volte, nel momento preciso in cui sono imbucate e quando vengono distribuite, che numererà le case, che ne registra tutti i piani sul ruolo dei Contribuiti dopo averne verificato tutte le aperture, e il cui territorio sarà ben presto rappresentato, fin nelle minime particelle, con i più minuti dettagli, sui grandi fogli del Catasto, opera di gigante ordinata da un gigante<sup>31</sup>.

Stranamente, più gli scambi postali si perfezionano, più chi scrive è in preda all'ansia di essere spiato, e che la lettera vada smarrita. I tempi di consegna, diventati prevedibili e regolari, rendono l'attesa insopportabile, e si preferisce attribuire la mancanza di risposta a un disguido postale piuttosto che alla volontà del corrispondente. Per quanto riguarda poi i temuti controlli, li si aggira con mille astuzie (doppio indirizzo, falso mittente...), e soprattutto col fermo posta, garanzia di discrezione. Uno splendido ritratto di questa nuova trovata, in cui certi «Tantali epistolari» devono fronteggiare la calma amministrativa degli impiegati di un ufficio postale (di via... Jean-Jacques Rousseau), si trova, ad opera di Méry, nel romanzo collettivo *La croix de Berry*<sup>32</sup>, dove emerge il peso crescente che la burocrazia e il *militieu* esercitano sullo scambio, che si presume intimo, di lettere d'amore o familiari.

Il telegrafo, comparso in Francia nel 1846, permette un'accelerazione degli scambi, e appare perciò nei romanzi sinonimo di modernità e di vita urbana. In *Monsieur Sybestre* (1865) di George Sand l'eroe, ormai rovinato, cerca rifugio in un paesino vicino a Parigi, ma è costretto a tornare nella capitale per inviare un telegramma. Rémy de Gourmont, nel *Songe d'une femme* (1899), utilizza una successione accelerata di telegrammi per costruire un finale brillante ed ellittico. In Proust, i telegrammi hanno un ruolo importante, particolarmente nella *Fuggitiva*, al momento della partenza di Albertine. Si può dire anzi che la *Recherche* proponga una vera e propria grammatica degli scambi comunicativi, in tutte le sue modalità: come nelle celebri pagine sulla voce della nonna, in cui il narratore nota l'angoscia estraneità della voce vicina e lontana ascoltata al telefono, esperienze anticipate «d'una separazione eterna»<sup>33</sup>. Questa e altre rivoluzioni tecniche non si limitano dunque a introdurre dei nuovi mezzi di comunicazione, ma ridefiniscono anche quelli precedenti; il romanzo epistolare, forma già desueta nell'Ottocento, sprofonda sempre più nell'arcaismo, proprio perché

<sup>31</sup> H. DE BALZAC, *Modeste Mignon*, in ID., *La comédie humaine*, vol. I, Paris 1976, p. 530.

<sup>32</sup> D. DE GIRARDIN, TH. GAUTIER, J. SANDÉAU e J. MÉRY, *La croix de Berry* (1846) [qui l'ed. Paris 1980, pp. 64 sgg.]. Si tratta di un romanzo a quattro voci, strutturato come dialogo tra i romanzi, che offre molti pezzi di bravura di questo tipo entro una trama sentimentale assai complicata, con una donna amata da tre uomini.

<sup>33</sup> M. PROUST, *Le côté de Guermantes* (1820) [trad. it. *I Guermantes*, vol. III di *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino 1979, parte I, p. 141. Traduzione di M. Bonfantini].

impiega un sistema di comunicazione sempre meno usato nella vita quotidiana - e che assume di conseguenza delle connotazioni letterarie sempre più forti. Ci si sarebbe potuti aspettare da Proust l'affermazione della superiorità della lettera scritta sull'effimero della comunicazione telefonica: e invece, con un rovesciamento tipicamente proustiano, la lontananza dell'interlocutore durante lo scambio telefonico, e la mancanza di tracce tangibili, obbliga a fare appello alla facoltà ricreatrice della memoria. Per la stessa ragione per cui non si deve consultare l'esemplare di *François le Champi* letto dalla madre, affinché l'emozione provata da bambino resti intatta, e non sia cancellata dalle nuove immagini suscitate dall'oggetto ritrovato, la lettera, conservata e riletta, rischierebbe di sostituire il passato con un'emozione presente, rendendo definitivamente impossibile resuscitarlo. Si direbbe insomma che per Proust la presenza lontana e sfuggente della voce, malgrado l'angoscia della separazione che produce, abbia alla fine la meglio sulla materialità della lettera.

*Sociologia della corrispondenza romanzesca.* Per uno scambio epistolare non bastano i progressi della posta: bisogna innanzitutto saper leggere e scrivere, e possedere una qualche padronanza dei codici epistolari e sociali. I risultati dell'inchiesta postale del 1847 dimostrano come in Francia la corrispondenza sia rimasta a lungo una pratica delle élite urbane moderne e colte, che presentava per la maggior parte della popolazione difficoltà di cui i romanzi conservano scarse tracce. Poche sono le scene di scrittura o lettura «delegate» - l'analfabeta che deve ricorrere a uno scrivano, o farsi leggere la lettera che ha ricevuto - che erano viceversa diffusissime, tanto più che imparare a leggere su modelli stampati non rendeva automaticamente capaci di decifrare una scrittura manuale. Più frequenti sono invece gli errori di ortografia: in *Clarissa* (1747-48), Richardson attribuisce al domestico degli errori che l'adattamento francese di Prévost si affrettava a cancellare. Nel complesso, gli autori francesi classici evitano questi trucchi fin quando, nell'Ottocento, la scolarizzazione conferisce alla padronanza dell'ortografia un valore di distinzione sociale. A quel punto il romanzo correrà volentieri a questo sistema di caratterizzazione - come Balzac, che si diverte ad accumulare gli strafalcioni di Ida Gruget, nella sua lettera a *Monsieur Ferragusse*<sup>34</sup>. Proust fa scivolare in una lettera di Aimé qualche sproposito tipografico, che commenta con alcune considerazioni sugli errori della gente del popolo, e un *apparition* di cui annota sul manoscritto che è l'unico refuso che inserirà<sup>35</sup>. Ma questo espediente non è affatto obbligatorio, nemmeno nel romanzo realista: Flaubert, in *Madame Bovary*, segna-

<sup>34</sup> H. DE BALZAC, *Ferragus* (1833) [trad. it. *Ferragus. Capo dei Dévorants*, Milano 2002, pp. 29-31. Traduzione di C. Lusignoli].

<sup>35</sup> PROUST, *La fuggitiva* cit., p. 105.

la gli errori del padre di Emma senza riprodurli; in nome della leggibilità, Sand fa lo stesso nel *Marchese di Villemer* (1860). Nei romanzi epistolari, in compenso, compaiono sin dal Settecento le parlate popolari (nelle *Lettres de la Grenouillère*, del 1749, il linguaggio popolare viene utilizzato in modo parodistico e burlesco), il gergo (*Il contadino perverso* di Restif de la Bretonne, 1775), goffaggini stilistiche (Cécile Volanges, nelle *Relazioni pericolose*, abusa del *ça* e del *bien*), o una scarsa padronanza dei codici epistolari (il padre di Emma non capisce bene né le lettere di sua figlia dal contento, troppo piene di pretese letterarie, né quella di Homais che gli annuncia con ampollosa precauzione la morte della figlia). Simili precisazioni realistiche indicano il carattere elitario della pratica epistolare reale, più ancora che l'elitismo dei romanzieri, che anzi a volte si sentono in dovere di spiegare come mai personaggi del popolo sappiano scrivere: come già Richardson, che precisa come Pamela abbia ricevuto un'educazione superiore a quella del suo ceto grazie alla sua prima padrona.

Nonostante sia considerato, per lo meno in Francia, un genere aristocratico, il romanzo epistolare si fonda quindi su una delle pratiche di scrittura meno letterarie. Di qui la tentazione, per i romanzieri dilettanti o agli inizi, di ricorrere a questa forma, che cancella, o meglio sposta il confine tra scrittura normale e arte (fatto che consente peraltro a romanzieri esperti di reimpiagare testi già scritti: Sand usa il proprio diario del *Voyage en Auvergne* nel *Marchese di Villemer*; Huysmans riprende nell'*Abisso* delle lettere inviategli da Henriette Maillard). D'altronde, il peso del modello aristocratico è probabilmente sopravvalutato, e non esaurisce tutta la produzione francese: nel 1669, anno di pubblicazione delle *Lettere portoghesi*, si stampano ad esempio anche le borghesissime *Lettres à Babet* di Edme Boursault. Non bisogna insomma dimenticare la varietà di un genere che fa entrare nel romanzo la vita quotidiana, e il cui successo dipende da ragioni complesse, che non implicano necessariamente una consumata arte della conversazione, né l'abitudine di frequentare i salotti. Tre romanzi epistolari compongono anzi, secondo Henri Coulet, «la geniale trilogia del romanzo borghese europeo del XVIII secolo»: *Clarissa*, *La Nuova Eloisa* e *I dolori del giovane Werther*<sup>39</sup>. Sia per la sua struttura dialogica che per la tematica della seduzione, che in esso trova ampio spazio, all'epoca del suo massimo sviluppo il genere si presta insomma a un'esplorazione dei rapporti tra codici sociali e morale individuale, tanto in una prospettiva moraleggiante (Richardson, Rousseau), che critica (Goethe, Choderlos de Laclos) o addirittura trasgressiva (Sade); esplorazione che va evidentemente ben al di là della sola aristocrazia<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> H. COULET, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967, vol. I.

<sup>40</sup> Elencando nel *Della letteratura* (1800) e nella prefazione a *Delfina* (1802) i possibili modelli

Piuttosto che legarlo a una classe sociale, sembra quindi più pertinente spiegare questo sviluppo con l'evoluzione delle società europee, e col valore nuovo riconosciuto all'individuo: dipende esso dall'appartenenza a una comunità periferica (come la piccola cerchia di Clarens nella *Nuova Eloisa*) oppuremondana (come quella smascherata nei suoi aspetti sia ipocriti [Madame de Volanges] che perversi [il duo Valmont-Merteuil]); o si tratti invece di un'individualità di rottura, per ragioni sentimentali (*Werther*, *Oberman*), o politiche (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*). Questo intreccio di soggetti e rapporti interindividuali è stato ben spiegato da Hartmann, secondo il quale «prima di servire a stabilire una relazione, la lettera fonda un *puro rapporto con se stessi*, in cui si elabora il nucleo forte di una soggettività»<sup>41</sup>. E tuttavia, nel romanzo epistolare, come nella *sfera pubblica* di Habermas, la soggettività si forma e diventa accessibile solo nella comunicazione e in rapporto all'altro: rapporto contrattuale (come nei parti epistolari in cui ci si giura di dirsi tutto) che si può anche leggere come un riflesso della relazione tra scrittore e lettore, le cui deviazioni e perversioni, numerosissime nei romanzi epistolari, si riflettono a loro volta sul patto romanzenso. Al limite, questa percezione di un rapporto con se stessi che si stabilisce nella scrittura può dissociare la lettera dalla sua finalità comunicativa, e preparare così l'evoluzione del romanzo epistolare verso il diario intimo, rilevata da molti commentatori sulla scia di Jean Rousset; un diario che comunque, pur contrapponendo il gusto romantico della solitudine all'esaltazione illuminista della socievolezza, rimane quasi sempre un'enuciatazione *rivolta a qualcuno*.

Infine, il romanzo epistolare è stato anche visto come un genere *femminile*: topos inserito da Flaubert nel *Dizionario delle idee comuni*<sup>42</sup>, e che ha accompagnato questa forma in modi via via accondiscendenti o misogini (come quando Laurent Versini, in un capitolo intitolato *Travaux de dames*, si compiace di sottolineare la mediocrità di vari romanzi scritti da donne). All'origine dell'idea sta l'incontestabile presenza di molte romanziere (mai però più numerose degli uomini) nella produzione inglese e francese tra Sette e Ottocento, cui si aggiungono ogni sorta di altri dati: il numero piuttosto alto di autrici di romanzi epistolari (ma la cosa vale per il romanzo in

del periodo postrivoluzionario, quando appunto cessa l'egemonia aristocratica, Madame de Staël dà ancora molto spazio ai romanzi epistolari, da Richardson a Rousseau e Goethe. I romanzi epistolari mettono del resto frequentemente in scena dei personaggi appartenenti al popolo, soprattutto in Inghilterra, ma anche in Francia, dove la vena parodica e burlesca ha accompagnato come un contrappunto lo sviluppo del genere.

<sup>41</sup> HARTMANN, *Le contrat et la séduction* cit., p. 142.

<sup>42</sup> G. FLAUBERT, *Dizionario delle idee comuni*, Firenze 1988 («Genere epistolare: genere di stile esclusivamente riservato alle donne»). Per una critica di questo pregiudizio, che non regge in nessun modo all'analisi storica, si veda CH. PLANTÉ (a cura di), *L'épistolaire, un genre «féminin»?*, Paris 1998.



generale); il presunto pubblico femminile; le tematiche ricorrenti (amore e seduzione); e infine il ricordo di celebri scrittrici di lettere, siano esse reali (come Eloisa) o fittizie (come Giulia, la *nuova Eloisa*), o di natura rimasta a lungo incerta, come la Saffo della quindicesima eroide ovidiana, o la Monaca portoghese. L'insistenza sulla dimensione femminile del genere epistolare, più che descrivere tratti sociologici o testuali, rivela quindi una concezione ambivalente della femminilità e della letteratura, secondo cui le scrittrici si distinguono in un genere periferico, basato su una pratica di scrittura non letteraria, e che il loro successo coincide con il declino del genere stesso. È un pregiudizio con cui ben presto ci si mette a giocare: Balzac adotta un punto di vista femminile per le *Memorie di due giovani spose* (e George Sand si chiese se egli non fosse stato una donna in una vita precedente)<sup>33</sup>. Montherlant si compiace di radicalizzare il *topos* in senso misogino nelle *Ragazze da marito* (1930-39), in cui la mania epistolare si aggiunge alle altre tare femminili. Nel Novecento, sullo sfondo dello sviluppo dei movimenti femministi, toccherà alle donne reimpiagare il cliché in modo critico: tre romanziere portoghesi, Maria-Isabel Barreno, Maria-Teresa Horta e Maria-Fatima Velho da Costa, nelle *Nuove lettere portoghesi* (1973) hanno riscritto collettivamente la storia di Mariana Alcoforado. Geneviève Mouillaud-Fraisse e Anne Roche, in *La cause des oies* (1978), hanno combinato il gioco dell'oca e il patto epistolare («scrivere tutte le settimane e il giovedì alle due scambiarsi quello che si è scritto»: ogni lettera porta nell'investazione la data e insieme una «casella» del gioco dell'oca) nelle «Scene della vita politica o *Memorie di due militanti*, romanzo all'antica», che si richiama esplicitamente a Balzac.

### 3. Coordinate storiche.

Fin dalle origini, la lettera ha contribuito al carattere multiforme del romanzo, e alla sua oscillazione dinamica fra il funzionale e il passionale, la comunicazione ordinaria e il monologo lirico<sup>34</sup>. Come nota Massimo Fusillo, le lettere hanno un posto esiguo ma costante nel romanzo greco: come parte dello sfondo, o mezzi per sviluppare l'intreccio e diversificare il punto di vista. Ad esempio, nel romanzo di Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte*, il cui narratore principale è uomo, la lettera di Leucippe è uno dei pochi momenti in cui si fa sentire direttamente la voce della protagonista femminile<sup>35</sup>. E poi, naturalmente, ci sono le *Eroidi* di Ovidio, let-

tere di donne ai propri amanti, che mostrano già alcuni dei tratti formali (una sola voce, una sola lettera – benché con Sabino sia presto iniziata una tradizione di «risposte») e tematici (l'amore, generalmente infelice o contrastato) poi a lungo caratteristici del genere.

Ritroviamo gli stessi aspetti e la stessa plasticità nella tradizione medievale. La lettera, destinata soprattutto all'espressione dell'amore, vede scontrarsi l'ideologia cortese e quella misogina, legando dunque il genere epistolare a una riflessione sulla condizione femminile. In Francia la corrispondenza di Eloisa e Abelardo offre un nuovo archetipo, affiancandosi alle *Eroidi* (salvo che in questo caso si tratta di lettere autentiche). In Spagna e in Italia si compongono epistolari dove la lettera compare in forme derivate dalla comunicazione orale (contesa d'amore, tenzone, domande-risposte), o simili ai Segretari galanti – ma viene anche inserita in racconti, come le dieci epistole che rappresentano il nucleo della *Historia de duobus amantibus* (1444) di Enea Silvio Piccolomini, poi ampiamente tradotta e imitata. A poco a poco la lettera acquista autonomia: il *Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron y una quexa y aviso contra amor* (1548), pretesa traduzione dal greco di Juan de Segura, è considerato da Laurent Versini il primo romanzo interamente composto di lettere in prosa. E infine essa si insinua un po' in tutti i sottogeneri: romanzo cavalleresco, sentimentale, galante, pastorale. Nell'*Astrée* (1607-27) di Honoré d'Urfé sono molte le lettere che contribuiscono all'azione e insieme alla descrizione dei personaggi.

Con l'*âge classique*, che è forse la vera epoca d'oro della lettera, l'invenzione passa dal Sud dell'Europa all'Inghilterra e alla Francia. La lettera inserita nel racconto resta sempre una grande risorsa, come mostra splendidamente la *Principessa di Clèves* (1678): esattamente al centro del romanzo, una lettera smarrita a corte dal Visdomino di Chartres, in un primo tempo attribuita a torto al duca di Nemours, viene letta con gelosia dalla principessa di Clèves, che in un momento di intensa complicità dovrà poi riscriverla proprio insieme a Nemours per restituirla alla regina. Ma l'importanza del periodo classico sta soprattutto nello sviluppo del romanzo epistolare vero e proprio, di cui si è spesso notata l'evoluzione dalle forme più semplici (la monodia delle *Lettere portoghesi*, delle *Lettere della marchesa di... al conte di...* e ancora di *Pamela*) a quelle più raffinate e complesse (la polifonia delle *Lettere persiane*, di *Clarissa*, della *Nuova Eloisa* e delle *Relazioni pericolose*).

A cominciare dalla composizione stessa del *corpus* – che nella maggior parte dei casi si basa quasi esclusivamente sui grandi testi canonici – questa periodizzazione si presta a molte obiezioni<sup>36</sup>: si pensi solo che all'apo-

<sup>33</sup> Si veda la nota 6.

<sup>34</sup> Si veda M. FUSILLO, *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Venezia 1989; L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris 1998.

<sup>35</sup> FUSILLO, *Il romanzo greco cit.*, p. 93.

<sup>36</sup> Proposta da Jean Rousset, ampiamente ripresa da Laurent Versini, viene rimessa in questione da S. L. CARRELL, *Le géologique de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen-Paris 1982.

geo del genere, tra il 1741 e il 1800, un romanzo su cinque pubblicato in Inghilterra è un romanzo epistolare, e che tra il 1760 e il 1780 si pubblica in Francia in media dieci romanzi epistolari all'anno: il *corpus* canonico è dunque solo una minima parte della produzione complessiva. L'analisi di tutto l'insieme permette così di scoprire aspetti nascosti: per esempio, ci sono voluti gli studi femministi per rileggere e ripubblicare Madame Riccoboni (*Lettere de Mistriss Fanni Butlerd*, 1757), che si appropria in modo sottile ed efficace della forma epistolare dal punto di vista femminile, o le *Lettere di una peruviana* (1747) di Françoise de Graffigny, che alla pubblicazione ebbe un successo strepitoso. Questo sguardo complessivo complica la periodizzazione, e pone nuovi problemi, come per gli studi di Jan Herman, che vede la cesura fondamentale nel 1761, con la prefazione di Rousseau alla *Nuova Eloisa*: lasciando aperto il dubbio tra realtà e finzione, la lettera non appare più come *garanzia esterna di autenticità* del romanzo, ma come *segno* della sua *verità interna*.

Certo, lo studio d'insieme dei romanzi epistolari ce ne dà un'immagine assai meno brillante e inventiva del *corpus* dei grandi testi: si ricava ben presto un'impresione di monotonia e di goffaggine, con procedimenti e situazioni che ritornano in continuazione - fino al titolo dei libri e ai nomi dei personaggi. Questo è vero un po' sempre per il romanzo dell'epoca, ma forse in modo particolare per il romanzo epistolare, i cui procedimenti sono particolarmente visibili. È come se lo spazio romanzesco fosse diventato fortemente autonomo: risultato paradossale, visto che le lettere avrebbero dovuto offrire una via per sfuggire alla letteratura - e che getta un'ombra sul successo di un genere dai limiti evidenti.

Prima di esaminare questi ultimi, aggiungiamo solo che la geografia del romanzo epistolare non suscita alcuna sorpresa: seguendo Franco Moretti, si può individuare un centro composto da Francia, Inghilterra (e Germania), una semiperiferia in declino (qui rappresentata soprattutto dall'Italia, in particolare con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*) e un'altra in ascesa (la Russia, essenzialmente con *Povera gente* di Dostoevskij, 1846)<sup>37</sup>. Due letterature nazionali dominano insomma la scena non soltanto europea, ma occidentale - giacché il romanzo epistolare fu ben presto importato negli Stati Uniti (*The Power of Sympathy*, 1789), dove il suo sviluppo successivo si rifarà a forme più antiche del romanzo europeo. Da un punto di vista tematico, infine, l'epoca chiave è ancora il Settecento: l'essenziale è ancora costituito da romanzi d'amore e di seduzione, ma grazie ai giochi della distanza e dell'assenza si sviluppa anche una dimensione politica e critica, dove il confronto fra culture diverse permette di fare la satira delle società occidentali, secondo il modello delle *Lettere persiane*, o dove l'esilio e la distanza

<sup>37</sup> F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino 1997.

interiore favoriscono forme di meditazione che attenuano le costrizioni romanzesche e relegano la narrazione a un rango secondario (*Werther*, *Ortis*, *Oberman*).

#### 4. Estenuazione e fine della passione epistolare.

Resta da capire come un genere così fecondo abbia potuto declinare tanto rapidamente nel secolo seguente: cosa particolarmente vera per la Francia, dove molti vedono l'apogeo del romanzo epistolare nel 1782, con *Le relazioni pericolose*. Già *Aline e Valcour*, di Sade, esibisce ormai ironicamente molti procedimenti, come la prefazione e le note, senza tuttavia preoccuparsi di rispettare le regole formali della corrispondenza epistolare: le lettere xxxv e xxxviii di Déterville a Valcour (nel racconto secondo di Sainville e Léonore) sono lunghe ad esempio più di 150 pagine ciascuna, e le convenzioni sociali e letterarie vengono recuperate solo nel finale, con delle scuse che, dato il contesto, suonano piuttosto comiche: «Quelle decisioni, di cui sono stato messo al corrente, saranno argomento della mia prossima lettera. Mi pare che qui ve ne siano alcune, una di seguito all'altra, la cui lunghezza meriterebbe delle scuse, se il loro contenuto non compensasse un po', secondo me, il tempo che si perde a leggerle». Ai primi dell'Ottocento la produzione è ancora piuttosto abbondante, ma ormai intaccata dagli arcaismi e relegata in una posizione marginale, sia per la statura degli autori che per i temi: si tratta per lo più di romanzi sull'emigrazione (Sénac de Meilhan, *L'émigré*, 1797) o femminili (Madame de Souza, *Eugène de Rotbein*, 1808; Madame Cottin, *Amélie de Mansfield*, 1803). Di norma si tenta di spiegare il declino della forma epistolare con motivazioni di ordine storico-sociale: il prodotto della raffinata civiltà dell'*ancien régime*, della società di corte e della conversazione dei salotti, questa forma romanzesca scompare insieme a loro; il mondo postrivoluzionario non ha più né il tempo necessario per la comunicazione epistolare, né la padronanza dei suoi complessi codici. Ma bisogna aggiungere che la situazione storica converge con la dinamica interna del genere, i cui limiti sono ormai fin troppo chiari. E così finiscono le passioni epistolari, potremmo dire parafrasando i titoli di due opere significative: il romanzo di Loaisel de Tréogat, *Ainsi finissent les grandes passions*, che già nel 1788 tornava a una forma monodica per mostrare l'esaurimento di un amore e della forma epistolare che la raccontava; e il pamphlet *Comment les dogmes finissent*, di Théodore Jouffroy, che nel 1825 descrive in un dettagliato e impietoso inventario il crollo degli ideali di una generazione che non riesce più a credere a nulla. Balzac colloca il fenomeno all'in-

<sup>38</sup> D.-A.-F. DE SADE, *Aline et Valcour* (1795) [trad. it. *Aline e Valcour*, Milano 1968, p. 702. Traduzione di A. Valesi].

crocio fra la sociologia e l'estetica, spiegandolo con i gusti di un'epoca «amante del dramma, e che al momento tiene in poco conto lo stile, purché la si sappia commuovere»<sup>39</sup>. È proprio dopo la rivoluzione, per inciso, che il romanzo epistolare si vede attribuire retrospettivamente dei valori élitari, femminili e passatisti.

Questa involuzione tocca del resto anche l'Inghilterra, con analogie sorprendenti, come ad esempio quella fra Madame de Staël e Jane Austen. Madame de Staël tesse l'elogio dei romanzi epistolari nel *Della letteratura*, e impiega questa forma in *Delfina*; ma in *Corinna* (1807) - dove si interroga sulla nascita della modernità in Europa - passa poi a un racconto in terza persona (pur lasciando ancora molto spazio alle lettere). Dei romanzi epistolari figurano anche tra le opere giovanili di Jane Austen (*Amore e amicizia*, 1790; *Lady Susan*, di datazione incerta, ma rimaneggiato nel 1805); ma già *Ragione e sentimento*, abbozzato, pare, in forma di lettere, divenne invece al momento della pubblicazione una narrazione in terza persona. Il declino del genere epistolare si tocca con mano nelle imitazioni di *Olivier ou Le secret*, di Claire de Duras: romanzo che l'autrice rinunciò a pubblicare in vita per timore di uno scandalo (il «segreto» del titolo allude all'impostura del protagonista), pur dandone lettura nei salotti, e che poi sarà parodiato da Henri de Latouche (*Olivier*, 1826) e da Stendhal in *Armance* (1827). Ma mentre l'*Olivier* di Madame de Duras era un romanzo epistolare, quello di Latouche è una narrazione retrospettiva in prima persona, con alcune lettere inserite, e *Armance* non reca più traccia del procedimento epistolare (anché se le lettere vi giocano ancora un ruolo importante). L'abbandono della forma epistolare sembra così una premessa della nascita del romanzo realista: con un completo capovolgimento, la lettera non è più garanzia di trasparenza e di autenticità, ma un condensato di norme sociali (le formule di cortesia) e di convenzioni letterarie.

In un'epoca in cui la letteratura si interroga sempre più sulla propria autonomia e specificità, il carattere ambiguo della lettera - superiore all'asenza, ma crudelmente inferiore alla presenza - già evidente nelle corrispondenze romanzesche, si ripercuote sul suo status letterario, investito da due opposte correnti culturali. Da un lato, sullo sfondo della diffusione di massa della carta stampata, e mentre si sviluppano il commercio degli autografi e le edizioni di corrispondenze epistolari, la lettera viene valorizzata in quanto scritto *autentico*, distinto dalla letteratura come il manoscritto si distingue dallo stampato. Dall'altro lato, l'interesse del romanticismo per le culture popolari favorisce invece una nuova consapevolezza delle tradizioni orali, del valore insostituibile delle arti e delle pratiche della «vo-

<sup>39</sup> H. DE BALZAC, *Preface à la première édition di Mémoires de deux jeunes mariées*, in id., *La comédie humaine*, vol. I, Paris 1976, p. 193.

ce», non ancora entrate in quella che Walter Benjamin avrebbe definito *l'epoca della riproducibilità tecnica*: entro questa dicotomia scritto/orale, la lettera viene svalutata proprio per la perdita della voce. Tutto ciò non vale per le lettere in senso proprio, che continuano ad essere esaltate come una «conversazione a distanza» da Lamartine o Barbey d'Aurevilly; nel romanzo epistolare, però, si percepisce ormai più la distanza che la conversazione. Nel 1823 Hugo si chiede cosa possa mai «diventare un tenero rimprovero se lo si deve portare alla posta», e vede «un vizio radicale e insormontabile in un genere di composizione che è riuscito talvolta a raffreddare l'ardente eloquenza di Rousseau»<sup>40</sup>. La lettera del romanzo epistolare viene vista insomma come «mimesi di un enunciato di realtà»<sup>41</sup>, e non come la realtà stessa: deviazione che introduce uno schermo supplementare, un ulteriore ostacolo sulla via della mimesi. I vincoli tecnici della lettera sono diventati troppo percepibili, e impediscono l'illusione dei lettori; mentre i romanzi, dopo aver esaurito la grammatica di convenzioni ereditata dal secolo precedente, non possono far altro che rimetterle in questione, o ritornare incessantemente sugli stessi procedimenti.

I vincoli tecnici discendono peraltro dalla lettera stessa, e sono i medesimi che avevano a suo tempo determinato la seduzione del romanzo epistolare. La meravigliosa trovata di un *autore assente*, che lascia parlare direttamente la realtà e i personaggi, si rivela ora spesso insostenibile, come dimostra il ricorso alle figure-racconto dello stampatore, dell'editore o del traduttore chiamati a garantire la verosimiglianza. Allo stesso modo, va sempre crescendo l'importanza del peritesto, dalle prefazioni doppie (nella *Nuova Eloisa* e nelle *Relazioni pericolose*) alle note (di nuovo *La Nuova Eloisa*), che permettono di ristabilire la voce autoriale, che informa il lettore di ciò che i personaggi non possono dire, o spiega come leggere quello che dicono. Questa nota di Rousseau mostra la complessità del meccanismo, e il gioco di specchi dell'illusione romanzesca: «Avrei pessima opinione di coloro che, conoscendo il carattere e la condizione di Giulia, non capissero subito che questa non è curiosità sua. Presto si vedrà che il suo amante non si è sbagliato. Diversamente, non l'avrebbe più amata»<sup>42</sup>. La disinvoltura, spesso ostentata, con cui si adottano motivi come quello delle *lettere ritirate* (in un sacco postale, in un portafoglio, nella neve, in un armadio), suggerisce che si tratta ormai di un'allusione alla tradizione letteraria più che di uno scrupolo di verosimiglianza. D'altra parte, il fatto che la lettera ha due interlocutori impone di chiarire chi parla a chi - il personaggio al suo corrispondente, o l'autore al lettore? - soprattutto nelle zone decisive

<sup>40</sup> V. HUGO, *Quentin Durward ou l'écosais à la cour de Louis XI par Sir Walter Scott*, in id., *La muse française*, Paris 1823, vol. II, pp. 431-38, in particolare p. 434.

<sup>41</sup> K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968.

<sup>42</sup> ROUSSEAU, *Giulia o la nuova Eloisa* cit., nota alla lettera XVIII della seconda parte, p. 277.



dell'inizio e della fine. Per rendere comprensibile l'intreccio, pena la perdita d'interesse del lettore, occorre spiegare fin dalle prime lettere circostanze e personaggi, scendendo però così in dettagli che di rado chi scrive una lettera ha bisogno di ricordare al destinatario. Di qui la tipica apertura su una partenza o una separazione, che impone a uno dei corrispondenti di fare il punto per l'altro, o la fortuna della corrispondenza tra vecchie compagne di collegio, che descrivono il mondo fuori dalle mura del convento. L'impiego di questi *topoi* finisce per generare un effetto di *citazione* - come fa deliberatamente Balzac nelle *Memorie di due giovani spose*, omaggio nostalgico a un mondo scomparso e a un genere in via di estinzione. Quanto poi al finale di queste narrazioni costituite di documenti «grezzi», che si suppone parlino da soli, esso appare davvero necessario soltanto quando la morte o la rottura interrompono la corrispondenza. È difficile quindi informare il lettore del destino dei personaggi: Lacos si cava d'impaccio con un certo virtuosismo, ma spesso a fornire queste informazioni deve tornare la voce d'autore, incrinando così il tessuto formale dell'opera.

Il rispetto dei vincoli epistolari - ritmo, lunghezza delle lettere, condizioni della loro scrittura - è a sua volta poco compatibile con la vivacità del racconto, e con quella verosimiglianza di cui si sente sempre più l'esigenza. A proposito di *Delfina*, Sainte-Beuve deplora ad esempio «la necessità così inverosimile, e tanto dannosa all'emozione, che questi personaggi si appaiono per scrivere proprio quando non ne hanno né il tempo né la forza, quando sono a letto, quando hanno avuto appena uno svenimento, ecc.»<sup>45</sup>. Per coerenza, il rispetto di simili vincoli dovrebbe d'altronde impedire al racconto l'accesso a determinati strati della realtà, e a particolari sequenze: lunghi dialoghi che chi scrive non può ricordare, né la lettera riprodurre fedelmente, o il ritratto di chi scrive, vero punto cieco del romanzo, che non può essere reso visibile se non deviando lo sguardo dell'altro. Da ciò derivano quelle notazioni un po' strane, enunciate ad esempio nell'*Orris* in prima persona: «Egli mi guardò attonito: gli occhi miei in quel dubbio chiarore scintillavano spaventosi, e il mio dimesso e pallido aspetto si rialzò con aria minaccievole - io taceva, ma si sentiva ancora un fremito rumoreggiante cupamente dentro il mio petto»<sup>46</sup>.

Infine, nel romanzo a più voci il lettore viene rapidamente a saperne di più di molti dei protagonisti, il che rende più difficile provare simpatia per certi personaggi, e aumenta il rischio di farli sembrare inconsistenti o ridicoli. Questo tipo di narrazione richiede evidentemente un lettore intelli-

gente (*Le relazioni pericolose* ne sono l'esempio più chiaro), di buona memoria (si veda la nota di Rousseau già citata), con senso critico e capacità di fare confronti. I romanzi epistolari hanno insomma fatto molto per educare i lettori di romanzi: ma li hanno educati ad essere lucidi, diffidenti - lettori dell'epoca del sospetto - capovolgendo così quell'esigenza di verità e trasparenza che era stata tra gli impulsi iniziali del genere epistolare. Chiaro segno di questa educazione al romanzo, e dello sviluppo di una coscienza critica, sono i numerosi personaggi di romanzi epistolari che leggono... romanzi epistolari: già in Marivaux, una donna si riacostava a un amante maltrattato chiedendogli indietro la sua copia delle *Lettere portoghesi*<sup>47</sup>; in Lacos, la Merteuil cita Richardson e Rousseau<sup>48</sup>, ed enuncia questa regola del dubbio, che sembra davvero suonare a morto per l'illusione romanzesca: «non c'è niente di più difficile in amore che scrivere ciò che non si sente. [...] È il difetto dei romanzi. L'autore si fa in quattro per emozionarsi e il lettore resta freddo»<sup>49</sup>. Anche se la *marchesa* esclude Rousseau dalla propria constatazione - perché sospetta che lo sfondo dell'*Eloïsa* sia *vero* - le sue parole mettono in crisi il regime del «doppio destinatario», e annunciano così la fine del romanzo epistolare, se non addirittura di quella che, retrospettivamente, si direbbe «l'età dell'innocenza» del romanzo.

Ormai libera dalle costrizioni formali del romanzo epistolare, la lettera potrà essere impiegata nei romanzi in modi più flessibili e diversificati, che portano fino a Marguerite Duras<sup>50</sup>. Essa conserverà però sempre la memoria di un genere che ha reso possibile, in contrasto con l'originaria ambizione di autenticità, l'affermarsi di una coscienza riflessiva della letteratura, aperta allo stesso tempo sui piaceri ludici del *pastiche* e della parodia, e sull'angoscia dell'opacità e della frattura fra parola e realtà. In ciò, la forma epistolare ha contribuito con forza all'emergere della modernità romanzesca, che le storie letterarie fanno invece di solito coincidere con il suo declino.

<sup>45</sup> P. MARIVAUX, *Lettre de M. de M.\*\*\* contenant une aventure* (1719-20), in *Id.*, *Journaux et œuvres diverses*, Paris 1988, p. 98.

<sup>46</sup> LACOS, *Le relazioni pericolose* cit., lettera cx, p. 249.

<sup>47</sup> *Ibid.*, lettera xxxiii, p. 64.

<sup>48</sup> Si veda CH. PLANTÉ, «Je nous écrits, j'écris». *Sur quelques lettres dans les récits durassiens*, in C. BURJELIN e P. DE GAULMAYN (a cura di), *Lire Duras*, Lyon 2000, pp. 135-54.

<sup>49</sup> G.-A. DE SAINTE-BEUVE, *Madame de Staël*, in *Id.*, *Ritratti di donne*, a cura di P. Ciureanu, Torino 1970, p. 184.

<sup>50</sup> U. BOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798-1817), lettera datata «Milano, 4 dicembre», in *Id.*, *Opere*, a cura di M. Puppo, Milano 1963, p. 371.