

Il decennio delle antologie
(1941-1951)

Repertori letterari e logiche editoriali

A cura di Anna Antonello e Nicola Paladin

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

COMITATO SCIENTIFICO

Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Mariaconcetta Costantini - Mariapia D'Angelo - Federica D'Ascenzo
Antonella Del Gatto - Elvira Diana - Emanuela Ettorre - Persida Lazarević
Maria Rita Leto - Lorella Martinelli - Carlo Martinez - Paola Partenza
Ugo Perolino - Marcial Rubio Áquez - Michele Sisto - Anita Trivelli

Atenei esteri

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)
Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)
Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)
Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli
Sara Piccioni - Eleonora Sasso - Luca Stirpe

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-5513-113-1

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

In copertina

Novellieri tedeschi. Panorama della novellistica tedesca, a cura di A. Spaini,
Roma, De Carlo, 1946 (particolare della copertina).

Proprietà dell'illustrazione riservata all'editore De Carlo.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

SOMMARIO

Il decennio delle antologie <i>Anna Antonello - Nicola Paladin</i>	7
---	---

PRIMA PARTE

Le antologie di “Pantheon”: lavorare sui classici tra canone e mercato <i>Irene Piazzoni</i>	29
Carlo Bo e <i>Narratori spagnoli</i> <i>Nancy De Benedetto</i>	51
Leone Traverso e <i>Germanica</i> <i>Michele Sisto</i>	67
Massimo Bontempelli e <i>Lirica italiana</i> <i>Antonella Del Gatto</i>	99
Giaime Pintor, Leonello Vincenti e <i>Teatro tedesco</i> <i>Maurizio Basili</i>	113
Tommaso Landolfi e <i>Narratori russi</i> <i>Bianca Sulpasso</i>	135
Michele Rago e <i>Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII</i> <i>Lorella Martinelli</i>	155

SECONDA PARTE

L'editore De Carlo e l'“Enciclopedia della novella” <i>Anna Antonello - Nicola Paladin</i>	171
Edoardo Bizzarri e <i>Novellieri inglesi e americani</i> <i>Paola Brusasco</i>	185
Maria Martone, Gian Gaspare Napolitano e <i>Novellieri inglesi e americani</i> <i>Nicola Paladin</i>	203

Sommario

Alberto Spainì e <i>Novellieri tedeschi</i> <i>Anna Antonello</i>	225
Ettore Lo Gatto, Enrico Damiani e <i>Novellieri slavi</i> <i>Maria Rita Leto</i>	245
Salvatore De Carlo e <i>Romanticismo. Dodici capolavori della letteratura romantica di ogni paese</i> <i>Flavia Di Battista</i>	267
Intervista a Luigi Ballerini a cura di <i>Nicola Paladin</i>	283
Gli Autori	299

MICHELE RAGO E “ROMANZI FRANCESI DEI SECOLI XVII E XVIII”

Lorella Martinelli

DOI: <https://doi.org/10.7359/1131-2023-mar1>

ABSTRACT

The essay examines the anthology *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, edited by Michele Rago and published in two volumes by Bompiani in 1951. The text is the result of the collaboration of prestigious writers (such as Bassani, Bon-santi, Luzi, Del Buono) and was conceived for a wide circulation. Even though the anthology’s translation and selection criteria lack scientific and philological rigour, Rago’s operation proves relevant in the way it genetically reconstructs the evolution of French literature from premodern forms of pastoral fable to libertine fiction. It is Laclos’ *Liaisons dangereuses* (1782), rather than De Sade’s writings, that is identified as the peak of historical and formal maturity: while mirroring reality – society and its conflicts – the novel also accommodates the Enlightenment’s experimentalism and Rousseau’s moral legacy.

KEYWORDS: Bompiani; *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*; Laclos; Michele Rago; Pantheon.

Lo studio delle raccolte antologiche si è affermato come alveo di ricerca in tempi recenti sulla base di una rinnovata considerazione della “forma antologia” non soltanto come strumento finalizzato alla formazione scolastica e universitaria, ma come struttura testuale autonoma, fornita di coesione e coerenza interna, che opera nella configurazione di specifiche progettualità estetiche e ideologiche. “Nel Novecento”, ha scritto Sergio Pautasso in uno dei più interessanti contributi sull’argomento, “le antologie hanno spesso interpretato il movimento della dinamica letteraria e culturale”¹. L’operazione di selezione e ordinamento, come è stato più volte ribadito, traduce nel gioco delle inclusioni e delle esclusioni, negli

¹ Cfr. Pautasso - Giovannetti 2004, 13.

apparati, nei commenti, nel paratesto, nella disposizione tassonomica, “il senso di una ragione critica, sia pure opinabile, che tuttavia conferisce all’antologia una sua autonomia di testo”². Risulta essenziale, in questa prospettiva, l’intima connessione tra produzione letteraria e discorso sulla letteratura – sullo statuto dei testi, sui temi, sulle tecniche e i valori estetici – finalizzato a produrre un nuovo rapporto con la tradizione, a tracciarne un bilancio, o a delineare un canone alternativo a quello generalmente accreditato.

L’antologia di Bompiani *Romanzi francesi nei secoli XVII e XVIII*³, stampata in due volumi nel 1951, costituisce un paradigmatico *case study* dei problemi connessi alla “forma antologia” nella riflessione critica contemporanea. La natura del progetto editoriale è dichiarata dal curatore, Michele Rago⁴, in un’introduzione che sottolinea come il motivo ordinatore sia da individuare nelle rappresentazioni dell’amore tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo. L’antologia non si esaurisce, dunque, in una semplice “raccolta di brani” eterogenei, ma instaura un sistema testuale complesso e organico con l’obiettivo di tracciare la linea genetica di una forma letteraria attraverso la ricognizione, “anche se in forma sommaria, del romanzo francese nei primi due secoli di svolgimento, dal 1610 al 1800, da d’Urfé a Laclos e Sade”⁵. L’introduzione, che declina contestualmente l’esigenza di presentare i materiali e di iscriverne la lettura nella razionalità del disegno, si conclude con una sorta di *captatio benevolentiae* volta a sottolineare la rilevanza ma anche i limiti della impostazione adottata:

² Pautasso - Giovannetti 2004, 13.

³ Cfr. Rago 1951.

⁴ Michele Rago (1913-2008) è stata una figura di rilievo del mondo letterario del dopoguerra. Sodale di Vittorini, con cui partecipò all’avventura del *Politecnico* e del *Menabò*, fu anche un grande conoscitore ed estimatore della Francia e della sua letteratura. Accademico, direttore di collane e traduttore di autori come Flaubert e Céline, negli anni Cinquanta e Sessanta fu corrispondente del quotidiano *L’Unità* a Parigi. Nell’antologia Bompiani, Rago ha tradotto, spesso sotto lo pseudonimo di Massimo Riva, brani del Seicento di d’Urfé, Madame de Scudéry, Tallemant des Réaux, Bussy-Rabutin; dell’Abbé Prévost e Diderot per il Settecento. Nel complesso, circa un quarto dei testi proposti. Cfr. Olivetti 2021 e 2022.

⁵ Le citazioni sono tratte dalla “Nota” (XXVI) che chiude nel primo volume l’introduzione di Michele Rago. Il curatore sottolinea come l’impianto dell’opera sia teleologicamente orientato verso i suoi esiti finali (la “via maestra”) che sono da identificare nell’affermazione dei canoni del realismo: “Siamo stati costretti a dare un cenno rapido”; a causa della “difficoltà di selezione” il curatore si è limitato “a segnare le linee maestre” (cfr. Rago 1951).

Sia pure in breve era necessario avvertire il lettore di questi limiti nei quali resta ambientata la nostra raccolta, più che per offrire una scusa non richiesta, per allontanare da noi ogni sospetto di rigore critico nell'impostazione ed esecuzione di un lavoro che vuole suscitare degli interessi di conoscenza e di cultura. Ma suscitarli soltanto, senza la pretesa di esaurirli.⁶

L'antologia viene dunque presentata più come un'opera di divulgazione e innovazione culturale rivolta al lettore italiano di metà Novecento che come un testo di vero rigore filologico. All'avventura presero parte diverse categorie di collaboratori: scrittori-traduttori (Bassani, Bonsanti, Luzi, Del Buono), critici-traduttori (Praz, Rago) e traduttori professionisti. La distinzione fra 'traduzione' e 'riduzione', presente nell'indice del primo volume, non deve essere intesa in senso letterale. Si sarebbe indotti a credere, infatti, che la traduzione offra la versione integrale del racconto e che la 'riduzione' – che in alcuni casi corrisponde al termine francese *adaptation* – si riferisca a una versione abbreviata e adattata. In realtà tutte le traduzioni proposte presentano tagli ai testi originali, peraltro non segnalati dai tradizionali segni tipografici di omissione per indicare i passaggi eliminati. L'effetto è tanto più spaesante, e causa reali problemi di coerenza e leggibilità, in quanto la scelta delle opere tradotte è in linea con l'edizione della “Pléiade”⁷ che include gli stessi autori – Scarron, Furetière, Mme de la Fayette tra gli altri – riprodotti da Bompiani.

Il primo dato su cui è opportuno soffermarsi è costituito dalla periodizzazione ampia, che compatta un arco storico eterogeneo, postulando, come si è detto, la continuità genetica del romanzo a partire dalle origini secentesche, ancora dominate dai codici etico-formali della poesia pastorale, fino alle narrazioni licenziose di fine Settecento, prossime ai sommovimenti rivoluzionari (Laclos e De Sade). La selezione si apre con l'*Astrée* (1610 ca.) di Honoré d'Urfé, “une bergerie et un poème de chevalerie mêlés” ma anche un “romanzo antenato” nel quale, sullo sfondo arcadico ormai convenzionale, le avventure dei personaggi – Céladon e Hylas: il primo sentimentale e ingenuo, il secondo ispirato da una concezione dell'amore cinica e superficiale – alludono a sentimenti, immagini, passioni individuali, attraverso le quali si mira a definire un carattere e una vena narrativa nuova, che scopre e indaga forme e fantasmi della relazione d'amore. L'*Astrée* è, in questo senso, ben identificato, “il documento ingenuo e nostalgico di un'umanità che avverte confusamente sopraggiungere

⁶ Rago 1951.

⁷ Adam 1958.

qualcosa di diverso, se pur impreciso ancora”⁸. Entro la retorica della favola bucolica si manifestano i primi segni di un’epoca che si apre e valorizza la figura della donna, immaginando al tempo stesso inedite libertà, nuovi costumi, la consuetudine dei salotti, le finezze del sentimento, le arguzie della conversazione galante.

A questa prima sezione, che si completa con la *Carta del Tenero* di Madeleine de Scudéry, fa da contraltare, innestando una dissonanza caricaturale, la *Vraie histoire de Francion* (1622) di Charles Sorel. In quest’opera, attraverso un perentorio rovesciamento di prospettiva, al “frasario astruso delle preziose” sono contrapposti “i pettegolezzi delle comari”, e “autentici contadini alle larve belanti della galanteria ufficiale”⁹. “È un ritorno, si dice, dell’*esprit gaulois*, quell’*esprit gaulois* composto di ragione e di *finesse*, che era rimasto offeso e deluso dalla mania delle chimere sentimentali, dopo che con Rabelais aveva dato così alte prove letterarie”¹⁰. Se d’Urfé poteva riferirsi a una lunga tradizione di astrazioni poetiche, Sorel guarda alla viva scena contemporanea e finisce per alimentare, forse al di là delle intenzioni più meditate e consapevoli, una nuova tipologia di narrazione di taglio comico, tanto spidamente realistica quanto potenzialmente capace di denunciare le ipocrisie della scena letteraria. Derivano da qui, da un lato, il *Roman comique* di Scarron (1651-57) – tradotto da Erminia Stroppa –, ampiamente incline al gusto della parodia dei classici (si veda, dello stesso autore, il *Virgile travesti*), nel quale si registra “una viva penetrazione nel reale sentimento amoroso del tempo che influenzerà largamente il romanzo del secolo successivo”¹¹, e dall’altro il *Roman bourgeois* di Furetière (tradotto da Giorgio Bassani)¹².

Si è detto dell’impostazione non rigorosamente filologica di un’opera come *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, che ha però un’indub-

⁸ Si rimanda a Rago 1951, 2.

⁹ Si rimanda a Rago 1951, 35.

¹⁰ Rago 1951, 35.

¹¹ Rago 1951, 39.

¹² Come riferisce a Vittorini che gli aveva commissionato la traduzione di Furetière, per Bassani si trattò del primo esercizio traduttivo: “Son contento che la traduzione ne vada. Desideravo avere il tuo giudizio, perché sono al primo lavoro del genere [...]. Si tratta di un lavoro non facile per me che mi lascia sempre scontento di ogni pagina. E intanto inizio a preparare un altro lavoro, una breve cosa, che ne diresti del *Diable au corps*?”. La traduzione che sarebbe dovuta uscire come tomo singolo, trovò collocazione nel primo volume antologico curato da Rago, mentre nel secondo tomo apparve un’altra traduzione firmata sempre da Bassani, *La capanna indiana* di Bernardin de Saint-Pierre. Per ulteriori approfondimenti sulla pratica traduttoria di Bassani si rinvia a Antognini 2016; D’Orlando 2018; Rueff 2018; Rimini 2020.

bia caratura (anche editoriale). È tuttavia necessario soffermarsi su alcuni aspetti relativi alla traduzione, alla dislocazione e all’impaginazione dei testi censiti. Nella struttura dell’antologia Bompiani, il romanzo di Furetière è quello che più chiaramente inerisce al filone della satira del costume e della morale borghese. Pubblicato per la prima volta nel 1666, il *Roman bourgeois* è una parodia burlesca dei racconti a tema sentimentale con situazioni inverosimili e personaggi caricaturali. Ambientata nella Parigi del diciassettesimo secolo, la narrazione alterna ritratti di borghesi meschini e venali a *pastiche* desunti dalla prosa di Madame de Scudéry e Honoré d’Urfé. Privo di un vero e proprio intreccio, all’epoca della sua pubblicazione fu un bestseller, soprattutto per la *mise en abyme* di una letteratura che Furetière considera totalmente avulsa dall’evoluzione di una società in pieno cambiamento. Il *Roman bourgeois* è tuttora considerato dalla critica come un progetto narrativo sperimentale, nel quale la satira colpisce sia la società sia il genere letterario che dovrebbe rappresentarla: il romanzo¹³.

Il *Roman comique* di Scarron, l’opera più famosa della produzione letteraria francese del periodo, è rappresentato da un solo capitolo tradotto, il diciannovesimo della seconda parte, dal titolo “Les deux frères rivaux”. Si tratta, in sostanza, di un estratto, come nel caso del *Roman bourgeois*; anche qui le indicazioni per il lettore sono parziali e lacunose (manca, ad esempio, un’edizione di riferimento italiana e francese; non viene specificato se le traduzioni siano state realizzate per l’antologia o prelevate da un’edizione in circolazione, ecc.). Nel caso di Scarron, confrontando l’originale francese con la versione italiana (ma questa considerazione è generalmente valida per tutti i testi tradotti) sono presenti numerose modifiche tipografiche, tra cui una suddivisione in paragrafi con interruzioni di riga e spaziature che non riproduce esattamente il testo di partenza. Queste variazioni ricorrenti indicano probabilmente la volontà dell’editore di alleggerire un testo piuttosto denso, un obiettivo che determina anche una diversa impaginazione; alterando la cadenza dei periodi, però, il ritmo della lettura si allinea a una scansione paratattica, che tradisce una delle peculiarità della scrittura di Scarron.

Un’altra caratteristica comune alle traduzioni dell’antologia Bompiani è la decisione del curatore di aggiungere note a piè di pagina¹⁴. Questa scelta è motivata dall’esigenza di offrire al lettore italiano gli strumenti per

¹³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Serroy 1981 e Rohou 1989.

¹⁴ A proposito della “giostra all’anello” il traduttore avverte la necessità di chiarire con una nota esplicitiva: “Gioco di destrezza, che consisteva nell’infilare e portar via al galoppo su di un cavallo uno o più anelli attaccati a un palo” (si rimanda a Rago 1951, 44).

comprendere meglio il contesto storico e culturale della Francia dell'epoca, ma non è priva di ripercussioni dal punto di vista scientifico-filologico. Ad esempio, nel caso de *La principessa di Clèves*, la cui traduzione anonima è tratta da una precedente edizione Einaudi, l'aggiunta di note didascaliche di carattere storico elimina uno dei principali pregi dell'opera, che è essenzialmente un *roman à clé*, di cui il lettore è sollecitato a intuire la soluzione. Le note rivelano il mistero dell'anonimato e sottraggono il piacere di scoprire il volto dietro la maschera, visto che i nomi dei personaggi storici sono indicati a piè di pagina¹⁵. Peraltro, interi passaggi del testo di partenza sono omessi senza alcuna indicazione dei tagli. Confrontando i testi de *La principessa di Clèves* inseriti nell'antologia Bompiani con quelli della "Pléiade", e tenendo conto della differenza di formato delle due opere, la perdita della versione italiana è significativa. Lo stesso rapporto di causa ed effetto vale per la traduzione del *Paysan parvenu* di Marivaux operata da Bonsanti. Anche in questo caso i criteri di scelta della parte omessa – circa un decimo dell'opera – non sono indicati, benché inficino profondamente la narrazione originaria (viene omesso, ad esempio, l'*incipit* del romanzo, nel quale il narratore espone il proprio progetto di scrittura¹⁶). La versione italiana inizia con i primi passi del racconto: "Nacqui in un villaggio della Sciampagna"¹⁷. Questa tendenza ad azzerare la parte meta-diegetica per enfatizzare la materia del racconto è indicativa di un progetto che vede la *mimesis*, l'approdo al realismo, come il punto terminale della parabola plurisecolare del romanzo giunto al suo punto di maturazione. Si potrebbe obiettare che a partire dagli anni Cinquanta saranno invece proprio gli approcci metanarrativi a costituire il modello delle ricerche e sperimentazioni postmoderne sul romanzo (*Il visconte dimezzato*, primo capitolo della trilogia di Calvino, è del 1952).

Ma il caso più eclatante di questa tentazione di "naturalizzare"¹⁸ le asperità del testo francese e della scelta di tagli che stravolgono la narrazione originale, talvolta svuotandola di senso, riguarda la traduzione di Saverio Tutino di *Le sophia* di Crébillon. Il romanzo viene proposto con il tito-

¹⁵ "La regina" è esplicitata con "Caterina de' Medici (1519-1589)" come anche il legame di parentela: "Enrico II (1519-1559), figlio di Francesco I e di Claudia di Francia dal 1547".

¹⁶ Probabilmente le omissioni rientrano nella dimensione "sociale" attribuita alla traduzione negli anni Quaranta-Cinquanta quando era consuetudine operare tagli e omissioni senza necessariamente segnalare tali interventi.

¹⁷ Rago 1951, 638. Nella versione originale: "Je suis né dans un village de la Champagne" (Adam 1958, 568).

¹⁸ Cfr. Berman 1999.

lo *Sono stato un sofà*, che tuttavia non fa riferimento al titolo francese né a nessuno dei titoli dei capitoli antologizzati. Oltre ai tagli non indicati¹⁹, una lettura parallela delle due versioni evidenzia una serie di altre incongruenze: casi di fraintendimenti²⁰, occasionali cancellazioni della divisione in capitoli o, al contrario, l'aggiunta di spazi vuoti e persino di virgolette e asterischi tra alcuni di essi. Uno scarto altrettanto evidente tra la traduzione e il testo di partenza si registra anche in riferimento all'omissione di una trentina di righe dell'ultimo capitolo che precede l'epilogo, dove, nella versione originale, il sultano riprende nuovamente la parola per dire ad Amanzei: "Cosa! È tutto qui? [...] sei stato un sofà per poco tempo". La battuta scompare dalla versione italiana, rendendo incomprensibile la titolazione adottata nell'antologia, che si riferisce a un brano mancante.

Se, come si è visto, i criteri traduttologici e l'impianto dell'opera non corrispondono a esigenze di scientificità e rigore filologico, il punto di forza dell'operazione condotta da Rago è nella costruzione di una prospettiva genetica che renda conto dell'affiorare del romanzo dalla congerie delle forme e tradizioni premoderne. In quest'ottica l'antologia intende documentare, attraverso la selezione e l'ordinamento dei materiali, l'affermarsi di nuovi territori tematici e di inedite prassi di scrittura all'interno dei recinti più convenzionali come nel caso, precedentemente esaminato, della favola pastorale. A ritmare la progressione verso il romanzo moderno a partire dai repertori seicenteschi intervengono nella sezione "Storia segreta", gli esempi di Tallemant e di Bussy-Rabutin. Questa linea di scrittura si rifà al modello canonico di Brantôme²¹, ma ne vivacizza e colora l'intonazione riportando fatti e aneddoti della Parigi delle "preziose", con tutto il gusto della maldicenza che deriva agli autori da una conoscenza di prima mano dei fatti e personaggi raccontati²². Con Tallemant e con Bussy-Rabutin, si acuisce e drammatizza l'abitudine di estrarre figure, intrecci, caratteri morali dalla sfera dell'osservazione diretta, per esaminarne i vizi nascosti. La fenomenologia del romanzo si arricchisce degli ingre-

¹⁹ La parte antologizzata presenta l'omissione delle ultime quattro righe del primo capitolo (Adam 1958, 80) come anche le sei repliche tra Amanzei e il Sultano (Adam 1958, 84).

²⁰ Il "Si vous m'aimez" dell'originale (Adam 1958, 240), diventa in italiano "Se voi mi avete" (Rago 1951, 500).

²¹ "Se Brantôme guardava al costume più apparente, Tallemant cura il retroscena, e sotto le apparenze ci raffigura i vizi nascosti" (si rimanda a Rago 1951, 138).

²² Il "condimento più salato del suo racconto è il piacere di dirvi tutto quello che corre sulle labbra dei pettegoli, con l'aggiunta di un giudizio penetrante e spiritoso" (Rago 1951, 138).

dienti della satira di costume, attinge alla memoria dei testimoni diretti, allargando la sua influenza ai registri delle scritture semipubbliche, concepite per un uditorio privato, o comunque originariamente selezionato e circoscritto.

La ricognizione delle sezioni in cui è suddivisa l'antologia, a questo punto ancora parziale e riferita soltanto ai prodromi secenteschi, permette di visualizzare più chiaramente la struttura dell'opera e le opzioni storico-critiche che ne informano il disegno. In primo luogo, la linea di progressione centrale – dalla favola arcadica al mondo storico reale – trae il suo tronco unitario da una serie di diramazioni ad albero, secondo un movimento che dalla frammentazione molteplice delle forme in dialogo e in conflitto, tra loro consonanti e/o oppostive, si aggrega e si agglutina in uno spazio operativo/narrativo ibrido ma costante. Tra queste molteplici mutazioni ha speciale valore, per gli esiti successivi, l'opposizione canonica tra romanzo comico e romanzo galante, secondo linee di contrasto che possono icasticamente riprodursi nello scontro tra la *Carte du Tendre* e la *Carte du pays de Braquerie*. Per questa via la retrospezione della storia del romanzo – la cui origine, come si è visto, viene fissata nei modelli antesignani della favola e del dramma pastorale, per la tessitura psicologica che inerisce alla sfera del quotidiano – emerge e si manifesta al di sotto dei travestimenti e delle convenzioni di genere, come una spinta che porta in primo piano i motivi dell'intimità, che definisce il soggetto in una sua ricerca di completezza e di senso in rapporto al mondo degli altri. Ma – è necessario insistere sull'assetto policentrico, conflittuale, molteplice – il processo descritto non ha nulla della causalità deterministica che potrebbe imprimersi in una ricostruzione "a tesi" interamente proiettata sugli esiti finali: al contrario, il romanzo appare come un vasto territorio di sperimentazioni e ricerche, dalla fenomenologia particolarmente ibridata, capace di saldare spinte contrapposte – il sublime psicologico, l'oggettivazione comico-realistica, il dramma morale, l'escursione licenziosa. L'istanza romanzesca, scrive Rago, può essere reperita originalmente nell'indagine

che decine di romanzieri, e con essi tutta una società in movimento, svolsero sui rapporti fra l'uomo e la donna proprio in un momento in cui, dalle lotte fra le famiglie dei principi alle lotte fra le classi, press'a poco dalla Fronda alla Rivoluzione, si assiste – in Francia più che negli altri paesi – alla più profonda e alla più evidente delle modificazioni ambientali che mai altra società ricordi.²³

²³ Rago 1951, IX.

Attraverso la polifonia delle fonti e delle occasioni fenomenologiche, il romanzo si configura statutariamente come lo spazio di liberazione e di riflessione dell'intimità del soggetto, sia che questa venga intesa come dimensione propria dell'io, via via identificato non più nei sembianti sociali e nelle insegne pubbliche del suo incardinamento socio-simbolico quanto piuttosto nel gioco delle passioni, degli impulsi, delle inclinazioni personali; sia, infine, che la rappresentazione sia allargata ai territori rimossi della corporalità, alla suggestione erratica degli appetiti e delle curiosità, al piacere eversivo del comico. Non a caso, nella civiltà letteraria francese del diciassettesimo e diciottesimo secolo al centro dell'indagine narrativa risiedono i rapidi e controversi mutamenti "della definizione dell'amore", mentre nel salotto o nell'alcova "uomini e donne si sforzano di evitare parole e soprattutto passioni troppo impegnative"²⁴. La strada che conduce al moderno, come si è visto, è particolarmente tortuosa. Nella *Carta del Tenero* di Madeleine de Scudéry, un'opera che modella la sensibilità dei suoi numerosi lettori, l'amore "è soggetto di cui – a differenza di quanto avviene nei tempi passati – si deve parlare, ma per scoprirvi i veleni nascosti"²⁵, secondo una *intentio* che guarda con rinnovata curiosità nello specchio della coscienza senza sottrarsi alle fascinazioni mondane, indirizzandole verso fini morali. La trasformazione dello spazio letterario nei secoli diciassettesimo e diciottesimo appare legata alla puntualizzazione analitica dei motivi psicologici, alla genesi dell'intimità contrapposta a ruoli, funzioni e moralità pubblica, alle epifanie del desiderio, con l'esigenza di conferire logica e struttura discorsiva ai minimi trasalimenti del cuore. In questa prospettiva trova giustificazione il progressivo abbandono dei modelli propri della tradizione arcadica, ancora attivi nel romanzo di d'Urfé, *Astrée* (1610-19) – che, lo si è visto, apre l'antologia indirizzandola verso il motivo novellistico dell'inganno amoroso.

Il traguardo di maturazione storica e formale del romanzo è individuato sul finire del Settecento, nelle *Liaisons dangereuses* (1782) di Laclos, preminente rispetto al modello fornito da De Sade, dove "il libertino si esamina a fondo e riesce letterariamente a precisarsi"²⁶. Nella guerra che la cultura illuminista combatte contro il pregiudizio e l'ignoranza, la letteratura porta "il gusto delle cose nascoste" e si assume il compito di "strappare una maschera"²⁷ che copre, occulta e rimuove le "cose proibite"²⁸.

²⁴ Rago 1951, XI.

²⁵ Rago 1951, XII.

²⁶ Rago 1951, 478.

²⁷ Rago 1951, 477.

²⁸ Rago 1951, 477.

Il secondo volume dei *Romanzi francesi* si apre con una sezione intitolata “La forza delle passioni” nella quale trova collocazione, con grande evidenza, *Manon Lescaut*, nella traduzione fornita dallo stesso Rago. Il romanzo di Prévost occupa da solo quasi un terzo del volume ed è il testo più ampiamente antologizzato dell’intera opera. *Manon* apparve nel 1731, ultimo volume dei *Mémoires d’un homme de qualité*; l’edizione definitiva fu pubblicata ad Amsterdam nel ’53, dopo che l’autore aveva già concluso la traduzione dei romanzi di Richardson, *Pamela* e *Clarissa*. Il libro piacque subito, annota Rago, “non soltanto per il suo stile naturale”, ma anche per “la vivacità dei personaggi così numerosi ed amorosi, così singolari anche, fra tanta avida ed arida lussuria”²⁹. Prévost, scrive ancora Rago, “apre una nuova strada”: è “uno dei primi grandi romanzieri francesi, con tutti i suoi limiti e difetti di esagerazioni lagrimose”; è il “primo che sappia narrare col gusto sincero per le situazioni naturali, che genera rapporti, dimensioni, colori, personaggi, vita”³⁰.

La seconda sezione del secondo volume, “Le ragioni del tempo”, indicizza testi di Voltaire, Duclos, Diderot³¹ e Marmontel, mentre la terza, dal titolo rousseauiano “La natura è buona”, include Bernardin de Saint Pierre e Rétif de la Bretonne. Particolarmente interessanti risultano luoghi e dettagli di questo ampio scenario, che individua nel secolo dei Lumi l’aprirsi di una rappresentazione della naturalità del vivere: nelle pagine di Marmontel riaffiora “quella vena di sensibilità che da Prévost e dagli studi del romanzo inglese è derivata e dà ormai un sapore alla prosa moderna, già turbata dal sentimento ma non ancora immune dall’appagata sensualità”³²; Diderot “procede lentamente, insiste a tratteggiare e a sfu-

²⁹ Rago 1951, 9.

³⁰ Rago 1951, 12.

³¹ Proprio la sezione antologica dedicata a Diderot è destinata a confermare questa prospettiva storico-culturale, come testimonia la storia di Madame de la Pommeraye, vedova con “sani principi, un nome, ricchezza e nobiltà di carattere”, e del marchese des Arcis, libertino che non crede nella “virtù delle donne”. Cfr. Rago 1951, 310 ss., con traduzione di Marise Ferro, scrittrice versatile (narratrice, giornalista, saggista e traduttrice) attiva dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Cfr. AA.VV., *Resine. Quaderni liguri di cultura*. La scelta di introdurre una storia piccante, ma con finalità morali, tratta da *Jacques le fataliste* (1784), è in linea con la tradizione novellistica di argomento licenzioso che fa capo a Boccaccio, piuttosto che l’apologo esotico-politico dei *Bijoux indiscrets*, pubblicato in italiano nel 1949, alla cui acclimatazione nell’antologia nuoce probabilmente la collocazione editoriale periferica, non canonizzante – l’“Universale economica” era una collana popolare, in odore di paraletteratura – nonostante il nome prestigioso del traduttore: Oreste Del Buono.

³² Cfr. Rago 1951, 184.

mare ombre e luci del suo disegno, e comunque la sua natura è ripresa da vicino, sensibilizzata a tocchi che vogliono essere precisi, disseminata di aggettivi e di immagini minute”³³.

L’ultima parte del secondo volume, che è anche il suo approdo teleologico, è significativamente intitolata “La commedia umana”. Vi figurano esclusivamente due autori – Laclos e Sade, con una motivata predilezione per il primo – che definiscono pertanto la piena maturazione del romanzo a ridosso della stagione del realismo. Il romanzo licenzioso appare a Rago come il sintomo più evidente dei tempi moderni che precedono, annunciano e accompagnano la Rivoluzione. Nell’ultimo scorcio del Settecento la società francese vede erodere le proprie basi morali e ideologiche; la crisi dell’*Ancien Régime* investe le forme di individuazione e soggettivazione così come i fondamenti del vivere collettivo e il romanzo ne ha dato per tempo ampia testimonianza. La “strategia dell’amore” era però “un’arte matura”, e in essa Laclos, che era militare di carriera ma anche “uomo di mondo”, annota Rago, seppe riversare la fitta rete di osservazioni concrete che gli veniva dalla sua duplice esperienza³⁴. La scrittura è pienamente informata e riflette i modi di questa pianificazione da campagna militare, componendo il ritratto di un’epoca:

I personaggi centrali di Laclos guardano [...] se stessi e gli altri [...] con l’occhio vitreo di Satana, e con lui si compiacciono delle loro diavolerie. Sono uomini lucidi e avvertiti, sanno quello che vogliono fare, dispongono di un programma deliberato, il loro piano di battaglia, si muovono prestabilendo tattiche e misure di sicurezza, avanzano e indietreggiano a ragion veduta.³⁵

Se le *Liaisons* – con il fondo di cinismo e la spietata lucidità dei personaggi, che guardano agli altri esseri come a strumenti da utilizzare ai fini di un disegno – rivelano quanto “la cattiveria regga il mondo”³⁶, è sorprendente come dietro l’apparente, frivola necessità della “commedia umana” trovi espressione il più largo desiderio di afferrare “la verità sui sentimenti”³⁷.

³³ Rago 1951, 186.

³⁴ “Laclos era anche un uomo di mondo: queste sue qualità gli servirono entrambe, il militare suggerì all’uomo di mondo di osservare i fatti delle compagnie libertine sotto l’aspetto anch’esso possibile della strategia erotica. Le esperienze e i ricordi gli valsero queste pagine di racconto dove l’uomo di mondo e il militare si confondono nello scrittore, il quale finge di associarsi persino un moralista, e per giunta un moralista dell’antica virtù” (Rago 1951, 477-486).

³⁵ Rago 1951, 479.

³⁶ Rago 1951, 480.

³⁷ Rago 1951, 481.

Proprio per questa verità il romanzo francese sorprende, dopo infinite divagazioni, per il suo aspetto accessibile e per la molteplicità dei modi di essere, di parlare e di sentire che distinguono e caratterizzano gli uomini³⁸, Laclos è da anteporre a De Sade, lo si è visto, che è invece più estremo e radicale, idiosincratico, nella sua inclinazione allo scavo negli strati più oscuri della psiche e del comportamento, e pertanto meno rappresentativo della media culturale di una società cui il romanzo moderno si offre come specchio e come strumento di indagine.

In altre parole, l'autore delle *Liaisons* “ha una verità da mostrare”, quello di *Justine* (1791) “una tesi da provare”³⁹. Sade costruisce un mito oscuro attorno all'idea di natura, basandolo “sulla somma di forze perverse ed omicide che si contrastano per legge di istinto”⁴⁰; il suo “desolato scetticismo lo porta ad affermare nel male l'identificazione della verità”⁴¹. Le note sulla posizione di Sade rispetto alla società rivoluzionaria del suo tempo hanno alcuni punti di contatto con le riflessioni di Klossowski. In *Sade mon prochain*, pubblicato nel 1947, il filosofo francese sottolinea che la “persévérance de Sade, toute sa vie durant, à n'étudier que les formes perverses de la nature humaine prouvera qu'une chose seule lui importait: la nécessité de faire rendre à l'homme tout le mal qu'il est capable de rendre”⁴². La separatezza dell'autore di *Justine* in relazione agli eventi rivoluzionari è marcata “alors que Sade voudrait instaurer le règne de l'homme intégral, la Révolution veut faire vivre l'homme naturel”⁴³. Ma, al di là di ogni “radicalizzazione”, la linea del romanzo licenzioso è una linea mediana, procede verso il reale, inquadra la società con i suoi conflitti e contrasti ed eredita sperimentazioni e passioni dell'età dei Lumi: il fondo rousseauiano, moralizzante, dentro il quale si muove e agisce “l'uomo naturale” nella sua ricerca della felicità. Laclos, annota Rago, succede a Racine, ma anticipa Stendhal.

³⁸ Rago 1951, 481.

³⁹ Rago 1951, 483.

⁴⁰ Rago 1951, 484.

⁴¹ Rago 1951, 484.

⁴² Klossowski 1967, 55-64.

⁴³ Klossowski 1967, 55-64.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. 2007

AA.VV. "Marise Ferro nella società letteraria del '900", *Resine. Quaderni liguri di cultura* 28, 12 (2007), 1-57.

Adam 1958

A. Adam (éd.), *Romanciers français du XVII^{ème} siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 131), 1958.

Antognini 2016

R. Antognini, "Giorgio Bassani e James Cain. Storia e critica di una traduzione", in V. Cappozzo (a cura di), *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, Ravenna, Pozzi, 2016, 89-121.

Berman 1999

A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

D'Orlando 2018

V. D'Orlando, "Un exemple de francophilie littéraire: traduction de Furetière et réappropriation du *Roman bourgeois* (de Ferrare?) par Giorgio Bassani", in T. Rimini (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, 163-193.

Klossowski 1967

P. Klossowski, "*Sade mon prochain*", précédé de "*Le philosophe scélérat*", Paris, Seuil, 1967.

Olivetti 2021

A. Olivetti, "Non dai sensi, ma dai sentimenti", *Divano. La rubrica culturale*, 19 novembre 2021.

Olivetti 2022

A. Olivetti, "Le pagine di diario di Michele Rago", *Divano. La rubrica culturale*, 25 febbraio 2022.

Pautasso - Giovannetti 2004

S. Pautasso, "Presentazione", in S. Pautasso - P. Giovannetti (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

Rago 1951

M. Rago (a cura di), *Romanzi francesi del XVII e XVIII secolo*, Milano, Bompiani, 1951.

Rimini 2020

T. Rimini, "Giorgio Bassani traduttore. *La capanna indiana* di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre", *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione* 13 (2020).

Rohou 1989

J. Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^{ème} siècle*, Paris, Hachette, 1989.

Rueff 2018

M. Rueff, “Elans d’amour et élancements du cœur. Une étude sur l’idéal traductif de Giorgio Bassani”, in T. Rimini (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, 163-193.

Serroy 1981

J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^{ème} siècle*, Paris, Minard, 1981.