



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI BARI  
ALDO MORO

Dottorato in  
Lettere  
Lingue  
Arti

The logo for the Doctorate in Letters, Languages and Arts (LeLiAr) PhD program, consisting of three colored squares (blue, yellow, red) stacked vertically, with the letters 'Le', 'Li', and 'Ar' to their right, and 'PhD' below 'Ar'.

---

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE, LINGUE E ARTI

XXXVII CICLO

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE FRAN-01/A.

TESI DI DOTTORATO

Il romanzo di formazione francese al femminile

DOTTORANDA:

Dott.ssa Fulvia Palmentura

SUPERVISORE:

Prof.ssa Silvia Lorusso

COORDINATRICE:

Chiar.ma Prof.ssa Olimpia Imperio

---

ESAME FINALE 2025

## Indice

Premessa .....	1
Capitolo I	
Ciò che manca forma. Due modelli di formazione	
1.1 Esiste il romanzo di formazione al femminile nell'Ottocento? .....	6
1.2 <i>Mémoires de deux jeunes mariées</i> : due prospettive in opposizione? .....	16
1.3 Dal chiostro al mondo: il tempo della formazione .....	24
1.4 Passione o maternità .....	37
1.5 Il modello libertino .....	55
1.6 Il personaggio di Lamiel: energia in formazione .....	58
1.7 La regola dell'edera: l'educazione di Lamiel .....	70
1.8 L'amore come piacere intellettuale .....	79
1.9 Il compromesso fallimentare di Emma .....	83
Capitolo II	
La vertigine dell'alba.	
Compromessi e conciliazioni nel romanzo di formazione femminile del Novecento	
2.1 L'intero infranto .....	91
2.2 Verso un nuovo romanzo di formazione .....	94
2.3 L'autobiografia: per un nuovo paradigma di formazione ..	97
2.4 Ricostituire il senso: la ricerca dell'unità .....	102
2.5 La « <i>short story</i> »: la formazione come epifania .....	109
Capitolo III	
Colette: Fuori dalla stanza. La formazione negli spazi	
3.1 <i>L'Ingénue libertine</i> : lo spazio esterno come esperienza del reale .....	116
3.2 La formazione nell'infanzia: <i>Claudine à l'école</i> .....	122
3.3 Gli spazi della modernità: <i>La Chatte</i> .....	131
3.4 La formazione adulta: <i>La vagabonde</i> .....	137

## Capitolo IV

Oltre “la diga”. La formazione in Marguerite Duras

4.1 <i>L'Amant</i> .....	147
4.2 La formazione sentimentale .....	152
4.3 La figura materna come esperienza di contraddizione ....	155

## Capitolo V

Annie Ernaux. Tornare alle origini

5.1 Lasciar posare la polvere: la figura materna come modello di emancipazione femminile .....	159
5.2 La trappola della donna completa.....	165
5.3 Diventare qualcuno: il legame con Simone de Beauvoir	168
5.4 Tenere insieme .....	172

Bibliografia .....	174
--------------------	-----

Sitografia .....	182
------------------	-----

## Premessa

Esiste il romanzo di formazione al femminile? Il celebre saggio di Franco Moretti sul romanzo di formazione nella narrativa europea<sup>1</sup> nega questa possibilità. A eccezione dei romanzi di Jane Austen, la formazione pare sia una prerogativa esclusivamente maschile.

Ma cosa s'intende per formazione nei romanzi? *Roman d'éducation, de formation, d'apprentissage*? Lo studio di Claude Demay e Denis Pernot mostra che, esaminando il lessico francese, le tre nozioni sono usate come sinonimi e tentativi di traduzione del termine *Bildungsroman*, che vuole designare la formazione umana, nelle diverse tappe della vita<sup>2</sup>. Sebbene ponga le proprie radici nella tradizione picaresca, il *Wilhelm Meister* (1795-1796) di Goethe, modello della *Bildung* per eccellenza, si distingue per il tentativo dell'eroe di governare il proprio destino, non lasciandolo in balia delle avventure. La formazione dell'eroe, che eleva l'anima dell'individuo e le sue capacità intellettuali e morali, chiamandolo a coltivare la propria umanità nella sua interezza e guidandolo alla scoperta del sé e del mondo, è il frutto dell'intreccio tra il privato e il pubblico, nel quale avviene la vera socializzazione. Qui il punto cruciale: è possibile definire una formazione femminile nei romanzi, considerando che lo spazio d'azione delle eroine è limitato alla sfera privata? Può il romanzo di formazione al femminile assolvere al compito di rappresentare un momento storico, come il romanzo di formazione tradizionale?

Questo studio si propone di dimostrare l'esistenza di questo sottogenere nella narrativa francese del XIX e XX secolo. Pur presentandosi per molti aspetti come uno studio di genere, ho

---

<sup>1</sup> Cf. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>2</sup> Cf. C. DEMAY – D. PERNOT, *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995.

provato a prescindere da un'impostazione ideologica, aspirando a una lettura ermeneutica squisitamente letteraria.

Attraverso un percorso tematico, sviluppato a partire dall'analisi di romanzi scelti come rappresentativi di questo sottogenere, ho tratteggiato un paradigma narrativo di formazione femminile.

Il primo capitolo è dedicato all'Ottocento, che nei romanzi di Balzac e di Stendhal esprime due diversi modelli di formazione<sup>3</sup>: quello di ispirazione rousseauiana e quello libertino e libertario.

Per Rousseau l'educazione femminile è unicamente funzionale alla compiuta formazione maschile. Tale è il destino che spetta a Louise e Renée, le protagoniste dei *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841), nelle quali Balzac incarna le istanze dell'*aut aut* ottocentesco: matrimonio o passione. Dall'accettazione di questo compromesso dipende il buon esito della formazione. Considerando l'educazione nei conventi finalizzata solo al matrimonio, lo spazio fisico ed esistenziale delle eroine nega loro le possibilità concesse all'eroe di esplorare altri spazi. Ciò che manca forma: le eroine dei romanzi considerati si formano se e a seconda di come reagiscono alle mancanze che abitano le loro esistenze. Liberando, dunque, il concetto da una costruzione granitica e rovesciando la prospettiva, questa ricerca segue nel romanzo dell'Ottocento una via di sottrazione, che non cerca necessariamente la presenza di elementi tipici del romanzo di formazione tradizionale, ma indaga a partire da ciò che manca.

Alla fissità del modello di Rousseau, si oppone il dinamismo di Lamiel protagonista stendhaliana, personaggio femminile energico, dai tratti fortemente virili, avventurosi e indipendenti che, pertanto,

---

<sup>3</sup> Anche il romanzo di George Sand, *La Petite Fadette* (1849), tra gli altri, accanto a quello di Balzac, rappresenta un modello di formazione di ispirazione rousseauiana. Considerando, però, che la critica si è già molto concentrata sulla sua opera per trattare questo argomento, ho preferito indagare nei romanzi di altri grandi scrittori (per giunta maschi), quali sono Balzac e Stendhal.

si rivela un punto significativo di rottura, rovesciando completamente l'immagine femminile passiva e subalterna.

Questi due modelli confluiscono nel personaggio di Emma Bovary, che rappresenta un evidente compromesso fallimentare. Quello di Flaubert non è un romanzo di formazione, ma a questo aspetto è dedicato il celeberrimo sesto capitolo. In Emma convergono, infatti, l'aspirazione all'amore ideale di Louise, inquinato dalla bassezza della realtà piccolo-borghese con la quale convive anche Renée, e l'esperienza del piacere che pare accumularla a Lamiel.

Il secondo capitolo è dedicato al romanzo di formazione al femminile nel Novecento. L'avanzare sempre più deciso e preminente del ruolo femminile nella società novecentesca, infatti, si riflette nella narrativa, nella quale la formazione morale e sociale delle eroine è più complessa di quella ottocentesca, tradizionalmente votata solo al matrimonio. L'emancipazione dalla chiusura degli spazi privati e domestici delinea il profilo della modernità, che mostra decisamente un volto femminile, incarnando nuovi presupposti storici. Alle domande o ai vincoli ereditati dall'Ottocento, il romanzo di formazione trova nuove risposte o strade percorribili. La realizzazione delle eroine non risiede più nella fissità del matrimonio (come era nel romanzo ottocentesco), quale unica forma sociale alla quale essere educate, ma nell'esplorazione di nuovi spazi aperti e provvisori.

Alla luce delle costanti narrative e antropologiche rilevate in alcuni romanzi rappresentativi di questo secolo, si profila un paradigma di formazione femminile che, a partire dalla rottura dell'idolo dell'infanzia, giunge alla complessità adulta, attraverso una formazione che si sviluppa in modo particolare con l'esplorazione degli spazi, il confronto e l'allontanamento dalla figura materna, il ritorno alle origini.

Come rappresentanti di questo nuovo paradigma ho scelto di analizzare i romanzi di Colette, Marguerite Duras e Annie Ernaux che, attraversando tre generazioni, mi sembra compongano un

interessante arcipelago narrativo: il tema della formazione è centrale in quasi tutta la loro opera. La scelta di non approfondire e argomentare ampiamente l'importante opera di Simone de Beauvoir, ma di farvi solo riferimento, è dovuta al fatto che la sua opera, a differenza delle altre, è più strettamente autobiografica e ha un taglio più saggistico e teoretico sulla formazione. In *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), infatti, attraverso l'amicizia con Zaza, la scrittrice mostra il doppio esito di una formazione: Zaza, soffocata dalle convenzioni sociali, muore; Simone, invece, riesce a liberarsene e a rispondere alla propria vocazione letteraria. L'opposizione di Simone de Beauvoir ricorda quella tra le due spose del romanzo di Balzac, sebbene in questo caso si tratti di un contrasto che prescinde dal matrimonio e mette in luce una sostituzione dei valori: il binomio passione/matrimonio è sostituito dalle nuove istanze novecentesche che oppongono il pregiudizio sociale alla realizzazione professionale. Mentre nei *Mémoires de deux jeunes mariées*, si assiste al fallimento di Louise e alla triste riuscita di Renée, in *Mémoires d'une jeune fille rangée*, al fallimento di Zaza si oppone la riuscita piena di Simone. I destini femminili, dunque, possono avere un esito positivo.

L'opera di Colette mostra un punto di snodo fondamentale per la formazione novecentesca. Attraverso un percorso graduale di emancipazione dal matrimonio e di indipendenza professionale, l'autrice inaugura la formazione femminile fuori dagli spazi domestici: *La Vagabonde* (1910) ne è l'esempio più evidente. Privilegiando, perciò, un approccio tematico, ho scelto di non analizzare i romanzi seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione.

Nel caso di Marguerite Duras ci si sofferma in modo eminente su *L'Amant* (1984) per la formazione sentimentale e su *Un barrage contre le Pacifique* (1954) per la complessità della figura materna. I due romanzi sono qui considerati quasi come parti di un'unica

formazione, poiché l'autrice ritorna ben tre volte sugli stessi episodi significativi della propria vita.

Chiude il paradigma l'opera di Annie Ernaux che in modo particolare ne *La Femme gelée* (1981) traccia un percorso di maturità ed emancipazione femminile. Quasi in modo circolare, la sua opera di formazione, frammentata in diversi romanzi, ritorna alle origini, riscoprendo nella figura materna e nelle proprie radici un'originalità rivoluzionaria.

In virtù di questi percorsi tematici, che attraversano la totalità dell'opera delle autrici, si considera la formazione estesa oltre il limite del matrimonio. Se nell'Ottocento, infatti, il matrimonio è il punto di arrivo del destino femminile, la narrazione novecentesca lo considera una peripezia, non strettamente necessaria, o addirittura un punto di partenza per una ri-formazione (come nel caso emblematico de *La Vagabonde* di Colette).

Comprendere il reale, salvare dall'anonimato, tenere insieme i fili della propria storia, l'*incipit* e l'*epilogo*, sono le possibilità offerte dalla scrittura autobiografica.

Autobiografia, romanzo e *autofiction* sono varianti letterarie prossime di una medesima istanza: un io femminile libero di cercarsi e definirsi.

## Capitolo I

### Ciò che manca forma. Due modelli di formazione

#### 1.1 Esiste un romanzo di formazione al femminile nell'Ottocento?

Io ti dico, orgoglioso temprare,  
che nelle tue più furiose battaglie  
non hai dispiegato maggior quantità  
del tuo vantato coraggio  
di quanto non ne abbia mostrato una donna  
indotta a soffrire per affetto o per dovere  
(W. Scott, *Ivanhoe*)

Nulla è importante se non la vita [...]. Per questa ragione sono un romanziere. Ed essendo un romanziere, mi considero superiore al santo, allo scienziato, al filosofo e al poeta che sono tutti grandi esperti di parti diverse dell'uomo vivente, ma che non colgono l'intero<sup>4</sup>.

Così scrive Lawrence quando abbozza una prima teoria del romanzo. Il romanziere è uno che narra l'uomo tutto intero. Raccontare l'intero significa osservarlo, scrutarlo in ogni sua parte, significa raccontare le metamorfosi non solo di una vita ma di un volto che cambia. Nel volto, c'è la nostra storia personale, ma anche la storia più grande, quella nella quale nasciamo e che siamo chiamati a incarnare. Allora, davvero il romanzo può parlare di tutto e in tutti i modi, rievocare ciò che è andato perduto e restituire ad esso un volto, scegliere di

---

<sup>4</sup> Citato da G. MAZZONI, *Teoria del Romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 13, (D. H. LAWRENCE, *Why the Novel Matters*, in Id., *Phoenix. The Posthumous Papers*, New York, The Viking Press, 1936; ora in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. by B. Steel, Cambridge University Press, 1985, pp. 191-198. Per la datazione del saggio, cf. B. STEEL, *Introduction*, ibid., p. L).

cercare un senso alle cose, ai sentimenti, alle vite collettive e alle vite individuali, o semplicemente rinunciare a ogni tipo di pretesa di rimettere le cose in ordine e di raccontare quadri di vita, solo in quanto quadri di vita. All'interno di questo grande libro della vita che è il romanzo, distinguo un sottogenere narrativo particolare che si sviluppa a partire dal Settecento e che guardando alla vita ancora grezza dei propri personaggi, trova nelle metamorfosi della giovinezza non solo i sintomi di un uomo che cambia, ma anche le coordinate rappresentative di una società, una storia, un mondo che cambia: il romanzo di formazione.

Franco Moretti, in quello che tutt'oggi può essere considerato lo studio di riferimento sull'argomento, lo definisce «*il punto di osservazione più significativo per comprendere e valutare il corso storico*»<sup>5</sup>, e ne delinea alcune costanti che lo caratterizzano, a partire dal mutamento della fisionomia intellettuale dei suoi protagonisti ottocenteschi che non accettano più di ricevere la propria forma da una tradizione ereditata, ma invocano la possibilità e la sfida di confrontarsi attivamente con la propria personalissima vocazione sociale, politica e artistica. Il fallimento cui, soprattutto in aria francese, questi personaggi vanno inevitabilmente incontro presuppone un'analisi spregiudicata della nuova società borghese e costituisce una delle più forti denunce delle sue contraddizioni. Da sempre, infatti, la letteratura si è misurata con la costruzione del soggetto, da una parte impegnato in processi di riconoscimento e di acquisizione di frammenti d'identità, dall'altra centrato nella ricerca olisticamente orientata dell'armonia personale, nella relazione con sé stessi e con la società, in un approccio formativo integrato. I protagonisti letterari intraprendono un percorso che li conduce a misurarsi con esperienze che limano la loro forma, e costruiscono la

---

<sup>5</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 255. Il corsivo è nel testo originale.

loro identità, rivelandosi punti di snodo per allargare la propria interiorità, conoscerla e parteciparla al macrocosmo che abitano.

Occorre precisare che nei riguardi di questo sottogenere, si riconoscono essenzialmente due scuole di pensiero: la prima è quella che estende i termini temporali di questo romanzo al Seicento, includendo, *La princesse de Clèves* di Madame de La Fayette<sup>6</sup>. Tuttavia, se così fosse, si tratterebbe di capire quanto possa essere paradigmatico questo antecedente illustre per il romanzo ottocentesco, poiché il possibile rischio di tale inclusione è quello di sbiadire l'identità storica di questo sottogenere, rendendone troppo fluide le caratteristiche fondamentali. La seconda scuola di pensiero è quella classica di Franco Moretti, che limita l'estensione temporale del romanzo di formazione, individuandone il principio nel *Wilhelm Meister* di Goethe (1795-1796), e il culmine nel romanzo di Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869). Nella seconda edizione del saggio (1999), l'autore aggiunge un'appendice sulla crisi del romanzo di formazione nel Novecento, mettendo in rilievo il trauma dell'eroe, in seguito all'evento della guerra.

Sebbene non sia stato immune da critiche, lo studio di Moretti mi pare più convincente, in quanto ha il pregio di rilevare le peculiarità del romanzo di formazione, mostrando il profondo legame che intrattiene con gli sviluppi storici e i mutamenti socioculturali: attraversando due secoli di storia (XVIII-XIX) analizza la dialettica tra la formazione personale dell'eroe e l'integrazione sociale.

Al di là di queste dovute precisazioni, la questione che mi provoca e costituisce lo scopo del mio lavoro parte da un'osservazione: Wilhem Meister, Émile, Julien. E perché non Louise, Renée, Lamiel, Emma?

Il giovane eroe è un maschio: questa la regola del romanzo di formazione, così come si è consolidata. Sebbene Moretti rintracci in

---

<sup>6</sup> Cf. A. BERETTA ANGISSOLA (a cura di), *Il romanzo di formazione francese*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Austen e in Eliot una voce femminile, questa è circoscritta solo alla narrativa inglese e comunque ristretta al destino sociale del matrimonio. Ma cosa offre il panorama francese? Come si colloca la donna in questo scenario? Si può parlare di romanzo di formazione al femminile? Quale paradigma di femminilità rivelano questi romanzi? Stile, linguaggio, categorie adoperate sono state sufficientemente ospitali nei confronti del femminile descritto o taciuto?

Allo stato attuale, la bibliografia critica sull'argomento è piuttosto esigua, in quanto prevale, appunto, la considerazione esclusiva dell'universo maschile, anche nei due studi di riferimento presi in considerazione, quello appunto di Franco Moretti e quello di Alberto Beretta Anguissola<sup>7</sup>.

Moretti, ne *Il romanzo di formazione*, conduce una lettura panoramica dalla genesi di questo genere letterario nel contesto europeo, fino al suo declino. Non è un caso che non venga accordata nessuna attenzione a protagoniste femminili e al loro processo di formazione. Così Moretti: «[...]è un'epoca che vuole misurarsi su due terreni allo stesso tempo, e non può sentirsi rappresentata (com'era accaduto in passato, e tornerà ad accadere) da chi era di fatto costretta in una sola dimensione»<sup>8</sup>. Alla donna infatti è accordata una sola dimensione, quella privata, e un solo destino, il matrimonio e la maternità, ed eventualmente la sua trasgressione, l'adulterio. L'esclusione femminile sembra anche un problema di

---

<sup>7</sup>Anche lo studio di C. DEMAY e D. PERNOT si concentra su quelli che sono considerati i classici romanzi di formazione francese: *Le Rouge et le Noir* (1830) di Stendhal, *Illusions perdues* (1837-1842) di Balzac, *L'Éducation sentimentale* (1869) di Flaubert, (*Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, cit.). M. BURY, invece, individuando alcune linee narrative ricorrenti in questo genere di romanzo, mostra i personaggi femminili nel ruolo di amanti e protettrici, che partecipano della formazione dell'eroe, ma non ne sono protagoniste (*Le roman d'apprentissage au XIX<sup>e</sup> siècle* Paris, Hatier, 1995).

<sup>8</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 88.

spazi: la donna è educata in luoghi circoscritti, come il convento, governati da riti, regole e abitudini, e si muove nelle stanze dove si svolge la vita familiare e mondana. Questo aspetto si può ritenere decisivo, tenendo conto anche del fatto che il termine *Bildung* reca in sé sia l'idea della costruzione, e dunque della formazione dell'identità, che la radice *Bild*, cioè immagine. Ciò suggerisce che l'unico paradigma possibile trasmesso alla donna per la sua educazione è uno spazio marginale e di dipendenza da un modello maschile, rendendo in tal modo impossibile per lei il processo che Ricœur ha definito di configurazione e riconfigurazione del soggetto<sup>9</sup>.

L'orizzonte dal quale guardiamo dice ciò che siamo. Lo spazio incornicia, pone ostacoli che intagliano, definiscono i limiti e danno forma. Questo spazio contiene il numero dei passi possibili. E se questo è l'unico spazio in cui le donne sono costrette a muoversi, non resta che approfondirlo e scavarlo dal di dentro, per dare un senso a questo perimetro vuoto: «Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir»,<sup>10</sup> così scrive Madame de Merteuil al visconte di Valmont, nelle *Liaisons dangereuses* (1782), in un'illuminante lettera, in cui descrive la sua giovinezza, rappresentativa della formazione femminile, oltre che libertina mondana settecentesca. Silenzio e inattività, due sostantivi che danno l'idea del rimbalzo di una vita che non potendo esprimersi, impara a rimanere chiusa dentro sé stessa. L'uomo è chiamato dalla società a venir fuori, a confrontarsi con l'altro, per poter raggiungere la propria maturità identitaria. La maturità, per la donna, coincide con l'aderire perfettamente alla fissità paradigmatica che le spetta. La lettera della marchesa continua così:

---

<sup>9</sup> Cf. P. RICŒUR, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>10</sup> C. DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses, Lettre LXXXI*, Paris, Gallimard, "Folio", 1976, p. 222.

Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler; [...].<sup>11</sup>

Madame de Merteuil rende utile il silenzio, volgendo l'ascolto a ciò che la sollecita. È interessante notare come la formazione della donna si svolga proprio nella distanza che si crea tra l'io sociale e l'io interiore celato dietro la perfezione della maschera, per una società che le chiede di essere ciò che deve essere. Lo sguardo, il volto stesso assumono un rigore, un controllo, una censura:

*La censura, infatti, riguarda non solo il linguaggio verbale, ma anche il linguaggio del volto, e in generale, il linguaggio del corpo e la stessa voce. Attraverso l'intervento censorio, si ha un irrigidimento del rapporto volto-soggettività per il quale la soggettività viene ostacolata o impedita a tradursi liberamente in determinate espressioni del volto*<sup>12</sup>.

Il volto censurato è un volto che non ha più diritto di raccontare la propria storia, i propri pensieri; è un volto livellato, formalizzato culturalmente, un volto ermetico perché ha imparato a nascondere le proprie emozioni o a dissimularle, riuscendo a «prendre, sur ma physionomie, cette puissance»<sup>13</sup> come istruisce la marchesa. Proprio a partire da questa considerazione sull'estetica e l'etica del volto<sup>14</sup>, è interessante osservare come in Madame de Merteuil, ma anche in altre protagoniste, sia prezioso celare e proteggere il proprio pensiero più di qualsiasi altra cosa. L'amore stesso, spesso, diventa o si riduce

---

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> F. SEMERARI (a cura di), *Etica ed estetica del volto*, Milano, Mimesis, 2013, p. 14.

<sup>13</sup> C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, cit., *Lettre LXXXI*, cit., p. 223.

<sup>14</sup> Cf. F. SEMERARI (a cura di), *Etica ed estetica del volto*, cit.

a un'esperienza puramente conoscitiva, come vedremo più avanti con Lamiel, protagonista dell'omonimo romanzo di Stendhal, la giovinetta che si chiede se sia davvero tutto lì l'amore di cui tutti parlano e del quale si appresta a fare esperienza. È molto spesso la curiosità per qualcosa che hanno sentito o letto a spingere le eroine a mettersi in gioco o a cercare una corrispondenza nel reale di ciò che hanno vissuto idealmente, o filtrato dai libri come nel caso di Emma Bovary. Da qui, la tendenza a cercare nell'altrove un mondo che riconcili la realtà sterile con appaganti vite alternative.

J'étais bien jeune encore, et presque sans intérêt: mais je n'avais à moi que ma pensée, et je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. [...] Je n'avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos Politiques doivent leur réputation [...]<sup>15</sup>.

La marchesa de Merteuil è una libertina. Un po' per il secolo al quale appartiene, un po' per la sua maturità di donna, la si potrebbe eleggere (convenzionalmente) a capostipite di tutte le donne libertine. Abilissima regista delle vite altrui conduce un gioco sottilissimo, costruendo una ragnatela nella quale in un modo o nell'altro cadono tutti i personaggi coinvolti, compresa lei. L'uso delle lettere, in questo romanzo, non è solo uno finissimo strumento di regia narrativa, ma consente di attribuire alla parola una funzione performativa, spesso sinistra. Le lettere sono, al tempo stesso, carnefici, arma e delitto.

La *lettre LXXXI* non solo vuole rivendicare una parità dei sessi, ma addirittura una superiorità di quello femminile, ponendo fra i due uno spazio incolmabile. La marchesa si è autoformata:

Mais que vous puissiez croire que j'aie besoin de votre prudence, que je m'égarerais en ne déférant pas à vos avis, que je dois leur

---

<sup>15</sup> C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, cit., *Lettre LXXXI*, p. 223.

sacrifier un plaisir, une fantaisie: en vérité, Vicomte, c'est aussi vous trop enorgueillir de la confiance que je veux bien avoir en vous!<sup>16</sup>

Questo fornisce un importante indizio per comprendere la logica libertina: la vittoria e il trionfo sono più grandi sulla base degli ostacoli superati. Ma il libertinaggio è sessualmente determinato, tra i due sessi la partita è impari.

La reputazione dell'uomo libertino dipende dalla quantità delle donne conquistate, e più l'impresa è difficoltosa, più il suo valore accresce, quasi fosse un eroe: il linguaggio sentimentale si avvale di un lessico bellico. La donna, invece, deve resistere alla seduzione perché è importante che la sua moralità, almeno apparentemente, sia integra agli occhi della società. La sua vita è sempre controllata, disciplinata, governata dalla legge, sia essa naturale, come nel caso della maternità, che morale e sociale.

Alla luce di questo, si comprende la ribellione della marchesa che, nella dissimulazione, ha trovato un modo per autodeterminarsi e sfuggire al controllo sociale, capovolgendo i ruoli fissati: è lei che tiene in mano tutto l'intreccio della trama e della narrazione. Quello di Madame de Merteuil è un personaggio di radicale ambiguità: da una parte è affascinante, dall'altra il suo fascino corrompe tutto ciò verso cui si rivolge.

Significativo, in tal senso, il finale dell'opera che condanna la marchesa al vaiolo, una malattia che consuma e sfigura il volto. La malattia ha annullato ogni distanza, ha mostrato il volto nudo e sofferente perché si è disfatta la maschera. Nella lettera che conclude il romanzo, della marchesa si dice «que la maladie l'avait retournée, et qu'à présent son âme était sur sa figure»<sup>17</sup>. Lo spazio tra il volto e l'anima si è assottigliato. Non si può più dissimulare. Le lettere che le hanno permesso di celarsi, ora rivelano i suoi intenti meschini.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 219.

<sup>17</sup> Ivi, p. 472.

Pertanto, privata di ogni bene, dopo il processo, fugge via di notte portando con sé l'eredità del marito, compreso il suo nome: lungo tutto il romanzo non conosciamo mai il nome proprio della marchesa, ma la conosciamo subito come Madame de Merteuil, vedova del marchese de Merteuil. Eppure, la sua personalità così decisamente autonoma, così imponente, fa dimenticare il suo status di moglie vedova per tutto il romanzo. Anzi, è proprio la sua condizione di vedova a far sì che nessuno avanzi diritti su di lei:

Savez-vous, Vicomte, pourquoi je ne me suis jamais remariée? [...] c'est uniquement pour que personne n'ait le droit de trouver à redire à mes actions. Ce n'est même pas que j'aie craint de ne pouvoir plus faire mes volontés, car j'aurais bien toujours fini par là; mais c'est qu'il m'aurait gênée que quelqu'un eût eu seulement le droit de s'en plaindre; c'est qu'enfin je ne voulais tromper que pour mon plaisir, et non par nécessité<sup>18</sup>.

Ciò che leggendo s'impone all'attenzione è proprio questo territorio marcato di una vita che ha imparato a difendersi, di una zona limite alla quale non si può accedere. Il corpo, ciò che è più esteriore ed esposto, ha imparato a darsi ma senza coinvolgere i sentimenti; il pensiero, invece, è terra sacra perché è ciò che il costume cerca di educare, ma che è facilmente tradibile con le parole. La marchesa sembra rivendicare il diritto alla vendetta e all'inganno: è l'educazione femminile che per prima inganna le donne, alle quali si insegnano solo nozioni di economia domestica o di efficace intrattenimento degli ospiti, svalutando la capacità di pensiero che le trasformerebbe in pericolose competitori: «[...] elles ne savent d'utile que ce que nous ne voulons pas leur apprendre»<sup>19</sup>.

Quello finora delineato, a partire dalla protagonista delle *Liaisons dangereuses*, è il modello minoritario di formazione al femminile,

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 428-429.

<sup>19</sup> STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Gallimard, "Folio", 1980, p. 206.

che nell'Ottocento approda a Stendhal con *Lamiel* (data di composizione 1839) L'altro modello, ben più diffuso, è quello rousseauiano che ispira, tra gli altri, i *Mémoires des deux jeunes mariées* (1841) di Balzac. Rousseau aveva rivendicato il diritto della donna all'amore e la libertà di scegliere il proprio marito, in nome dell'aspirazione alla felicità. L'unica dimensione concessa alla donna è quella della sfera privata, pertanto il matrimonio diventa anche l'unica possibilità per soddisfare ambizioni di ascesa sociale. Evidentemente, il contesto di riferimento, anche considerando i tratti muliebri e materni della donna, è ancora fortemente patriarcale: la donna costituisce un *vulnus* di precarietà consegnato dal padre al marito.

L'Ottocento è un secolo che oppone alternativamente il matrimonio alla passione devastante che porta alla morte. La passione, infatti, è vivibile solo fuori dall'istituzione matrimoniale che, in questo modo, diviene un contratto non solo tra i due coniugi ma tra la donna e la società.

È in questa ricerca del desiderio che si sperimenta l'adulterio. Lo dice Stendhal, ma anche Balzac è d'accordo:

La fidélité des femmes dans le mariage lorsqu'il n'y a pas d'amour, est probablement une chose contre nature. [...] Il est absurde de dire à une jeune fille : Vous serez fidèle à l'époux de votre choix, et ensuite de la marier par force à un vieillard ennuyeux. [...] Il n'y a qu'un moyen d'obtenir plus de fidélité des femmes dans le mariage, c'est de donner la liberté aux jeunes filles et le divorce aux gens mariés<sup>20</sup>.

Il matrimonio e la maternità costituiscono parte della riflessione ottocentesca sulla donna. La corrispondenza epistolare tra Renée e Louise, protagonista del romanzo di Balzac, è una testimonianza di un modo di vivere il proprio destino matrimoniale, che pone in

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 223-224. Per Balzac cf. *Physiologie du mariage*.

maniera antitetica la natura e la legge sociale. Per una volta, non è questione di adulteri, ma di una contrapposizione tutta interna al matrimonio e ai sentimenti che lo nutrono.

In questa prima parte della mia tesi, dedicata all'Ottocento, analizzerò due opere che mostrano i paradigmi essenziali della formazione femminile in un secolo tra i più repressivi e ingiusti nei confronti delle donne. Significativamente in nessuno dei due romanzi compare l'adulterio. Sia per Stendhal che per Balzac conta mostrare le contraddizioni che la società instilla nella condizione femminile.

## **1.2 I *Mémoires de deux jeunes mariées*: due prospettive in opposizione?**

Con la stesura dell'*Émile* (1762), che riprende la forma classica del trattato di educazione, sulla scia di *Télémaque* (1699) di Fénelon, Rousseau delinea un modello pedagogico, quasi laboratoriale, che accompagna la crescita e la formazione dell'individuo dall'infanzia fino alla maturità, che coincide col matrimonio, socializzazione che è il punto d'arrivo, obiettivo ed epilogo della narrazione del *Bildungsroman*, così come nello studio di Moretti.

Il trattato si presenta come una polemica al modello educativo dell'epoca, impartito dai Gesuiti nei collegi che, secondo Rousseau, formano alla doppiezza morale e all'inganno sociale da cui l'individuo dovrebbe essere preservato attraverso una sana educazione civile.

La proposta del filosofo, dunque, è una formazione a contatto con la natura, maestra e custode del tempo necessario all'individuo per crescere e realizzarsi a riparo dalle sovrastrutture e dai vizi di una società corrotta. Così Gianni Iotti:

[...] la formation, pour lui, ne se réalise pas en se mesurant avec les autres dans un contexte de transaction et de rivalité sociale, mais

plutôt à travers un processus d'osmose entretenu parmi les membres d'un petit cercle<sup>21</sup>.

Il programma educativo più efficace, dunque, risulta essere quello domestico che consiste nell'allontanare i giovani dalla vita sociale, affidandoli a un precettore privato che si curi di formare l'individuo e di guidarlo allo sviluppo della propria coscienza, attraverso un percorso graduale.

Il quinto libro del trattato è dedicato al personaggio di Sophie, un modello femminile quasi disincarnato:

Sophie est présentée au lecteur non pas comme un personnage qui agit et qui se forme en agissant, mais comme un personnage pourvu a priori des caractéristiques sociales, culturelles, psychologiques et physiques que l'instituteur a jugées fonctionnelles au «bonheur» d'Émile<sup>22</sup>.

Nel corso di tutta l'opera, infatti, le metamorfosi del personaggio femminile assecondano le esigenze e la crescita di Émile. Madre, nutrice, moglie, non si evolve mai per sé stessa, ma sempre in relazione all'uomo, che sia figlio o marito. «Leur plaisir, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, le consoler, leur rendre la vie agréable et douce»<sup>23</sup> scrive Rousseau. La formazione femminile, dunque, non ha un obiettivo in sé, ma è funzionale alla compiuta formazione maschile.

Ancora lontano dall'agonismo hegeliano che si nutrirà del conflitto, mettendo tutto in discussione, l'Illuminismo cerca in modo

---

<sup>21</sup> G. IOTTI, *Sophie et Julie: Une formation impossible?*, in "Revue italienne d'études françaises", n. 13, 2023, pp. 1-9, p. 2.

<sup>22</sup> Ivi, p. 1.

<sup>23</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Émile ou l'Éducation*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1969, t. IV, p. 697.

programmatico e razionale un senso alla realtà, un nesso che ricostruisca «l'anello della vita»<sup>24</sup>. La forma del *Bildungsroman*, nella sua dialettica teleologica, pertanto, è la soluzione alla ricerca di compiutezza e di felicità, che spesso convergono nel matrimonio. Così Moretti:

Il matrimonio come metafora sociale: la cosa è tanto è vera che il *Bildungsroman* non gli contrappone il celibato, come dopo tutto sarebbe logico, ma la morte (Goethe) o la “sciagura” (Austen). O ci si sposa oppure, in un modo o nell'altro, si dovrà uscire dalla vita associata [...]»<sup>25</sup>.

L'eroe del *Bildungsroman* ha bisogno di tenere le dimensioni della vita pubblica e privata insieme, in un *continuum* armonico. Formata per essere un “nesso tra le cose”, la donna governa questo spazio, se ne fa mediatrice, agevolando tutte le zone di passaggio: il rapporto tra la dimensione privata, la reputazione e la visibilità nella sfera pubblica, il transito patrimoniale dal padre al figlio, la crescita della prole. Non solo l'interiorità è piegata al mutamento, ma anche il corpo che, nella maternità, genera l'uomo. La fissità dello spazio, dunque, nel quale è relegata, non le appartiene realmente.

«Nous avons tant rêvé de compagnie, tant de fois déployé nos ailes et tant vécu en commun, que je crois nos âmes soudées l'une à l'autre [...]»<sup>26</sup>, così scrive Louise de Chaulieu a Renée de Maucombe. Le due protagoniste del romanzo di Balzac sono due giovani adolescenti appena uscite dal convento, come vuole la tradizionale educazione femminile del tempo. Attraverso la loro corrispondenza epistolare,

---

<sup>24</sup> Cf. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 20.

<sup>25</sup> Ivi, p. 25.

<sup>26</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, t. I, p. 196.

Balzac penetra nell'universo femminile ottocentesco, ispirandosi alle lettere che si scambiano le sue due sorelle Laure e Laurence e alla sua stessa corrispondenza con Zulma Caurraud.

Dopo l'uscita dal convento, lo scambio epistolare tra le eroine diviene il luogo dell'amicizia, ma soprattutto di una formazione reciproca della quale sono narratrici, che testimonia la ricerca d'identità, il desiderio di indipendenza e di affermazione. La scrittura colma la distanza geografica e sociale, diventando un ponte tra l'esperienza del collegio, carica di tutte le attese e le speranze riposte fuori dalle mura del Carmelo, e le reali possibilità che la società offre loro. A differenza di altre eroine balzachiane, Renée e Louise cercano disperatamente di salvare la tensione tra ideale e reale:

L'urgenza autobiografica nasce in loro ed è più viva nel momento in cui forte è il desiderio d'amore ma grande è lo scarto con la sua realizzazione, e non a caso diraderanno la corrispondenza quando la loro ansia d'assoluto si canalizza nel "darsi completamente ad un altro", cioè nel vivere l'amore che avevano a lungo fantasticato<sup>27</sup>.

Se la lettura dei romanzi può indurre all'adulterio, la scrittura pare sostituirlo. Nel commentare il rapporto antinomico tra l'aspirazione all'indipendenza e l'aspirazione a una relazione sentimentale, Nathalie Heinich suggerisce alcune soluzioni di compromesso: l'adulterio, il giardino privato e la famosa "stanza tutta per sé", rivendicata da Virginia Woolf, che sarà punto di snodo per la formazione femminile novecentesca, come si vedrà più avanti nei romanzi di Colette. Secondo Heinich, l'opposizione, rappresentata

---

<sup>27</sup> P. DECINA LOMBARDI, *Introduzione a BALZAC, Memorie di due giovani spose*, Milano, Mondadori, 1982, p. 7.

dalle eroine, sarebbe tutta interna a ciascuna<sup>28</sup>. Gli studi più recenti sul romanzo sembrano tutti concordi nel considerare riduttivo leggere i due personaggi separatamente, in ragione del “ruolo” che Balzac ha affidato loro<sup>29</sup>. In effetti, il narratore sembra indicare in questa solidarietà tra le due amiche l’opportunità che ciascuna ha nell’altra di non fallire e di salvarsi. La scelta, valore imprescindibile nella narrazione ottocentesca, divarica le trame delle due eroine, determinate già in partenza dall’ambiente dal quale provengono, e traccia una topografia del desiderio, tipica del romanzo di formazione. I *Mémoires* mostrano, ancora una volta, la vicinanza di Balzac alla questione femminile, una costante nella sua opera e nei suoi studi: *La Femme abandonnée* (1832-1833), *Eugénie Grandet* (1833), *Le contrat du mariage* (1835) o *La Femme de trente ans* (1842), solo per citarne alcuni.

In *Physiologie du mariage* (1829), l’autore sottolinea come il destino della donna si dispieghi tra un’educazione inadeguata che l’allontana dalla realtà, un matrimonio di calcolo che le viene imposto senza possibilità di scelta, e la maternità che diventa un ostacolo alla vita sociale. È significativo che a causa delle condizioni di solitudine e mancanza d’amore alle quali si sente costretta, la donna rifiuti anche la maternità, esperienza che, in linea di principio, costituisce il *proprium* e il *vulnus* caratterizzante lo statuto antropologico femminile: la natura sottomessa e governata da una legge diventa sterile.

La cura che Balzac riserva al femminile nella sua opera si rivela un particolare esercizio di comprensione e scrittura: non si limita a raccontare storie di donne, non scrive un romanzo femminista, ma cerca di entrare nel femminile, d’indagare le esistenze delle donne, di prender posto nel loro corpo, tra i pensieri e i sentimenti: «[...] ce

---

<sup>28</sup> Cf. N. HEINICH, *États de femme, l’identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, “nrf essai”, 1996.

<sup>29</sup> Cf. gli articoli contenuti nella sezione dedicata al romanzo ne “L’Année balzacienne”, n. 4, 2023.

qui est singulièrement plus difficile, à entrer dans le corps d'une autre. Le je balzacien y est une autre, et même deux [...]. Les créateurs selon Balzac sont capables d'«unir dans leurs puissantes têtes les mamelles de la femme à la force de Dieu»<sup>30</sup> commenta Philippe Berthier.

Quelli in cui scrive Balzac sono gli anni della Restaurazione, in cui si assiste a movimenti sociali che vedono contrapporsi da una parte l'aristocrazia che invoca gli antichi privilegi dell'*ancien régime*, dall'altra la ricca borghesia che cerca di conservare i propri beni. Il matrimonio si profila, dunque, come una questione politica oltre che economica, un'occasione di mediazione che contrae l'ideale di felicità, di amore, di reciprocità, valori che il secolo dell'Illuminismo aveva propugnato e coltivato:

Essendo, secondo la costituzione octroyée di Luigi XVIII, il diritto di voto riservato ad un ristretto numero di possidenti terrieri, per l'aristocrazia diseredare le figlie diventava una necessità economica e politica a tutto vantaggio degli eredi maschi. Quindi, benché il Codice Civile napoleonico prescrivesse che le figlie godessero degli stessi diritti ereditari dei fratelli, di fatto esse venivano private della dote in favore della costituzione di un maggiorasco per i figli cadetti<sup>31</sup>.

Necessariamente, l'alternativa a un matrimonio di calcolo di stampo mercantile e utilitaristico diventa il convento, sede di educandato e, allo stesso tempo, emblema di una prevalenza della custodia del primato maschile e di una linea sacrificale femminile, solo apparentemente addolcita da uno status religioso o da un ufficio più o meno prestigioso.

---

<sup>30</sup> PH. BERTHIER, *Accoucher au masculin: Mémoires de deux jeunes mariées*, in J.- M. ROULIN (a cura di), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 305.

<sup>31</sup> P. D. LOMBARDI, *Introduzione* a H. DE BALZAC, *Memorie di due giovani spose*, cit., p. 16.

Il binomio matrimonio-amore costituisce uno dei temi principali trattati da Balzac sin dagli esordi. Come osserva Francesco Fiorentino, la società a lui contemporanea si divide in due posizioni: quella passionale di sinistra, propugnatrice dell'amore e del divorzio e quella istituzionale di destra, a favore del vincolo indissolubile del matrimonio e del primato della famiglia, quale base dell'ordinamento sociale. A rappresentare le due posizioni, ci sono George Sand e il visconte de Bonald, il cui pensiero religioso e conservatore dei principi prerivoluzionari ispira Balzac<sup>32</sup>:

Irrémédiablement souillé par le péché originel, l'homme doit être encadré dans une institution qui maintient chacun à sa place, en le protégeant des autres. Dans cette institution, le sexuel est envisagé en termes de reproduction (« croissez et multipliez ») plus que de consommation, la chair étant entachée de culpabilité; l'économique, en termes de production et de transmission, plus que de consommation et de dépense; et l'autoritaire prime sur le sentimental<sup>33</sup>.

A Louise e Renée, Balzac affida rispettivamente queste due posizioni, come spiega Fiorentino: «È un romanzo dialogico, nella precisa definizione che Bachtin dà di questo termine: ogni personaggio assume un solo polo della contraddizione e si confronta con l'altro in un dialogo serrato»<sup>34</sup>. In effetti, Balzac concepisce i *Mémoires de deux jeunes mariées* come un romanzo sull'amore totale, dove l'espedito del dialogo tra un io e un tu allarga gli orizzonti prospettici, non annulla né l'una, né l'altra posizione, ma accetta la sfida di «riconoscere l'inevitabilità della contraddizione»<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Cf. F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

<sup>33</sup> C. BERNARD, *Le jeu des familles dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2013, p. 37.

<sup>34</sup> F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, cit., p. 86.

<sup>35</sup> Ivi, p. 87.

Louise è l'aristocratica che si sposa due volte con uomini di cui è follemente innamorata. In realtà, si tratta di due esperienze diverse d'amore: nel primo matrimonio, ha sposato un esule spagnolo di cui ha amato la profonda e fedelissima devozione per lei; il secondo marito, più giovane di lei, è un poeta bello e intelligente, gravato dai debiti. È interessante notare come il secondo matrimonio sia con un uomo più giovane: la giovinezza è necessaria per continuare a mantenere viva la tensione verso l'assoluto. Seppur nella diversità, entrambe le relazioni sono totalizzanti, non ammettono compromessi ed esercitano per sottrazione: lo spazio dell'uno è mangiato avidamente dall'altra. Così Fiorentino:

[Louise] non ha figli, né ammette altro affetto fuori dal suo amore, a cui non deve essere sottratta alcuna energia. Macumer, il suo primo marito, non può interessarsi alle sue proprietà, Gaston Marie, il secondo, non può più scrivere: la sua passione è asociale, totalizzante, claustrofilica può solo avere esiti mortiferi<sup>36</sup>.

Se davvero, come sostiene Balzac, la Famiglia è superiore all'Individuo, la passione, per propria natura asociale, è sterile e destinata a morire. Il desiderio brucia e consuma nell'ora: è strutturalmente impossibilitato al futuro.

«*Eros* comporta passione e sofferenza. [...] È sempre *Eros* che porta ad amare l'amore più del suo oggetto; ad amare la passione per sé stessa»<sup>37</sup>. Il problema dell'*Eros* che spesso attanaglia le eroine dei romanzi ottocenteschi sembra essere proprio l'innamoramento di un'idea dell'amore aprioristica.

Renée è una donna borghese che sposa un gentiluomo di provincia, ex ufficiale napoleonico, disilluso dalla sofferenza che lo ha invecchiato prematuramente. In realtà, è legata a lui da un affetto amichevole, più che dall'amore passionale. A questo legame morale

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 86.

<sup>37</sup> S. LORUSSO, *Matrimonio o morte*, Taranto, Lisi, 2005, p. 24.

e legittimo, sacrifica la propria esistenza, sublimando il desiderio in un altro legame socialmente accettato, ma che sfugge la lucidità e la logica del calcolo, come l'amore materno. Così Berthier:

Être mère est une passion, une Passion aussi. Lorsque, des années plus tard, en pleine Sorbonne, Renée assistera au couronnement d'Armand, lauréat du Concours Général, en mesurant le chemin parcouru, ses affres et ses délices, elle aura envie de s'écrier: «Je suis la mère!» - c'est moi l'auteur de cette magnifique histoire, que seule une femme pouvait écrire<sup>38</sup>.

La maternità appare a Renée come l'opportunità di potersi rinarrare in un modo solo a lei possibile, per essere autrice di una narrazione positiva, creatrice.

George Sand, dedicataria del romanzo, scrive a Balzac di non essere giunta alle sue stesse conclusioni: di ammirare la madre, ma di adorare colei che muore d'amore. Balzac le risponde: «nous sommes du même avis, j'aimerais mieux être tué par Louise que de vivre longtemps avec Renée»<sup>39</sup>.

### 1.3 Dal chiostro al mondo: il tempo della formazione

Ma chère biche, je suis dehors aussi, moi! [...] Les cris d'une conscience épouvantée ont fini par l'emporter sur les ordres d'une politique inflexible, voilà tout. Ma tante, qui ne voulait pas me voir mourir de consommation, a vaincu ma mère, qui prescrivait toujours le noviciat comme seul remède à ma maladie<sup>40</sup>.

Nella lettera di esordio del romanzo, le prime parole che Louise scrive a Renée emergono come un grido di vittoria, una voce assoluta

---

<sup>38</sup> P. BERTHIER, *Accoucher au masculin: mémoire de deux jeunes mariées*, cit., p. 304.

<sup>39</sup> H. DE BALZAC, *Correspondance*, IV, Paris, Garnier, 1966, p. 407.

<sup>40</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., pp. 195-196.

riluttante a ogni compromesso, che mette il personaggio in primo piano, lo rende visibile e lo strappa all'informe. «Je suis dehors»<sup>41</sup> grida Louise con la penna. L'esclamazione dell'eroina invita a guardare da una prospettiva precisa: Louise è fuori da un luogo qual è il convento, ma è fuori anche da un'esperienza e da un tempo, quello della sua formazione. Louise e Renée, in un continuo procedere di analessi e prolessi tipico delle confidenze epistolari, partecipano il lettore del presente, del futuro nel quale nutrono grandi aspettative, ma anche del passato. Proprio a partire dalla relazione tra il tempo e lo spazio, Cyrille Fabre sottolinea l'appartenenza del romanzo al genere della formazione:

Louise de Chaulieu e Renée de Maucombe, deux couventines au seuil du roman, transformées, quelques pages plus loin, en deux jeunes mariées, habitent des lieux spécifiques, occupent et traversent un espace propre à leur genre, à leur éducation et à leur rôle social [...]<sup>42</sup>.

L'uscita dal luogo circoscritto del convento, infatti, segna il confine tra uno spazio che riconosce troppo piccolo e marginale rispetto all'ampiezza dei desideri, e il nuovo orizzonte che li estende in una dimensione più grande e ancora inedita, alla quale l'eroina giunge con tre movimenti gradualmente e velocità differenti, attraverso la testa, il cuore e il corpo. Il primo movimento ha la velocità della lettura. I romanzi sentimentali, che in maniera quasi clandestina oltrepassano la soglia del convento, le concedono mondi altri da immaginare con Renée, poiché sono l'una per l'altra un «hippogriffe»<sup>43</sup> che migra in altre vite possibili, altri modi di pensarsi o di vivere e, forse, di non

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> C. FABRE, *Du lieu à l'espace. Chemins de formation des personnages féminins dans «Mémoires de deux jeunes mariées»*, in "L'Année balzacienne", n. 4, 2023, p. 317.

<sup>43</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 197.

morire. Il secondo movimento corre alla velocità dei sentimenti. Nell'amicizia Louise sente per la prima volta quanto sia necessaria la dimensione interiore e affettiva della vita. Il terzo movimento segue l'andamento della nostalgia. Il distacco dall'amica le provoca sofferenza, al punto tale da ammalarsi e persuadere la sua famiglia a farle fare ritorno a casa, onde evitare che muoia di consunzione.

La *I lettera* del romanzo anticipa alcuni discorsi che si dipaneranno nel corso degli eventi raccontanti: il legame profondo che lega le due amiche, il sacrificio al quale le giovani donne sono chiamate in virtù della legge del maggiorasco, la distanza tra la vita di Parigi e quella di provincia, il sogno dell'amore e la prospettiva implicita del matrimonio (poiché è sospirato quale liberazione dall'alternativa del convento). In modo particolare, alcuni elementi suggeriscono e introducono da subito il personaggio di Louise, che per prima dà inizio alla corrispondenza<sup>44</sup>, e misurano con immediatezza la sua statura tragica: «Je ne veux retourner ici [au couvent] que trahie par mon Louis XIV, et si j'en attrape un, il n'y a que la mort pour me l'arracher!»<sup>45</sup>. Quest'affermazione è un campo semantico di atti estremi e assoluti che evocano una visione radicale della vita. Louise è una giovane donna passionale che vive le relazioni e i sentimenti con la massima intensità e non accetta compromessi. I sentimenti la nutrono o la consumano, le danno vita o morte:

Dans le morne abattement où j'étais, je ne pouvais que reconnaître un à un les liens qui nous unissent ; je les ai crus rompus par l'éloignement, j'ai été prise de dégoût pour l'existence comme une tourterelle dépareillée, j'ai trouvé de la douceur à mourir, et je mourais tout doucement<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Inizialmente il romanzo era stato scritto solo sul personaggio di Louise che, infatti, ha maggiormente parola. Solo in un secondo momento, Balzac ha aggiunto Renée, bilanciando la capacità di idealizzazione assoluta di Louise.

<sup>45</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 198

<sup>46</sup> Ivi, p. 196.

Guido Mazzoni osserva come nel romanzo ottocentesco conti ciò che è visibile, udibile pubblicamente, poiché è così che accadono le svolte determinanti del destino, le vittorie o le sconfitte, le storie di felicità o infelicità, di morte o di vita. La malattia di Louise che estrinseca un malessere interiore si rivela l'espedito per la liberazione:

[...] il paradigma ottocentesco si incentra sull'accadere presente e intersoggettivo, proprio come il teatro. [...] le pagine di riflessione storica, sociologica, filosofica o le pagine di analisi intima, pur essendo estese e raffinate, non diventano mai il centro simbolico del testo<sup>47</sup>.

Il narratore, come un attore sul palco, riempie i luoghi dell'"accadere", gli spazi creativi del lettore per il quale queste parole visibili e trasparenti sono già la chiave di lettura dei protagonisti del racconto: «Le fond de l'ameublement est ponceau et blanc. Ma grand'mère était une brune fière et piquante, son teint se devine au choix de ses couleurs»<sup>48</sup>, così scrive Louise quando uscita dal convento entra nell'appartamento ereditato da sua nonna. Mme de Chaulieu è un personaggio deciso, appassionato, libero, audace come i colori dei suoi tratti somatici e dell'arredamento della sua casa. Il suo aspetto è pro-vocante: interessante questo aggettivo la cui etimologia indica il chiamare avanti, il venir fuori di qualcosa, l'anticipare il futuro, non prevedendolo ma chiamandolo a sé, smuovendolo, esortandolo, dandogli impulso. La contessa ha fiducia nel futuro. Il futuro porta il nome di Louise alla quale lascia la sua eredità. È questa alleanza al femminile tra generazioni, tra il passato e il futuro, a contrarre il tempo nel presente e a salvare sua nipote: «Tu vas au couvent, mon bijou, me dit-elle, tu y verras ta tante, une

---

<sup>47</sup> G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 260.

<sup>48</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 202.

excellente femme. J'aurai soin que tu ne sois point sacrifiée, tu seras indépendante et à même de marier qui tu voudras»<sup>49</sup>, così promette Mme de Chaulieu a Louise nel loro ultimo incontro. Tre elementi emergono: il primo è l'ancora gettata alla donna che quella bambina diventerà. Il denaro che sua nonna le lascia, infatti, è il passaporto per la libertà e l'indipendenza. Il secondo elemento è la premessa nella quale le anticipa che ad accoglierla in convento ci sarà sua zia, modello esemplare di sottomissione e privazione della propria vita a favore di quella del fratello. Il terzo elemento è il sacrificio, l'obiettivo al quale mira questa formazione, il centro attorno al quale ruotano queste giovani donne, che in un modo o nell'altro vengono risucchiate nel vortice, secondo un movimento centripeto. Il distacco, la disciplina, l'abbandono di ogni genere di vanità sono esercizi di libertà rispetto ai desideri che possono alterare l'anima e liberare la forma:

Pour être embrassée à nos âges, la vie religieuse veut une excessive simplicité que nous n'avons pas, ma chère biche, ou l'ardeur du dévouement qui rend ma tante une sublime créature. Ma tante s'est sacrifiée à un frère adoré; mais qui peut se sacrifier à des inconnus ou à des idées?<sup>50</sup>

L'interrogativo di Louise mette in ballo due questioni che si alimentano vicendevolmente: da una parte dice qualcosa sulla relazione fredda con la sua famiglia, con suo fratello che le è sconosciuto (poiché ha passato la sua infanzia nel convento); dall'altra, con ingenuità e tenerezza, apre uno squarcio storico e politico: il sacrificio delle donne è un fatto di idee, è un fatto politico. Nella *lettera XII*, il discorso di M. de Chaulieu che Louise trascrive e racconta a Renée, lo descrive come tale:

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ivi, p. 197.

[...] la Révolution continue, elle est implantée dans la loi [...] Sais-tu, mon enfant, quels sont les effets les plus destructifs de la Révolution? [...] En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille. Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus. En voulant devenir une nation, les Français ont renoncé à être un empire. En proclamant l'égalité des droits à la succession paternelle, ils ont tué l'esprit de famille, ils ont créé le fisc! [...] Nous sommes entre deux systèmes: ou constituer l'État par la Famille, ou le constituer par l'intérêt personnel [...]»<sup>51</sup>.

Il discorso parentetico, intrapreso da M. de Chalieu per persuaderla a rinunciare all'eredità di sua nonna, in favore della costituzione del maggiorasco per suo fratello minore, fa appello inutilmente alla ragion di Stato, alla ragionevolezza, intelligenza e acutezza della fanciulla: «Je ne me sens aucune disposition à être la Jeanne d'Arc des Familles et à périr à petit feu sur le bûcher d'un couvent»<sup>52</sup>. M. de Chaulieu riconosce nella ribellione di Louise l'indole di Mme de Chaulieu. Significativo, infatti, che la donna le indichi sua zia quale modello esemplare ma, allo stesso tempo, le assicuri i mezzi per potersi ribellare al destino già deciso: «Elle avait surtout cette excessive liberté de jugement qui certes a influé sur la tournure de mon esprit»<sup>53</sup>, racconta Louise all'amica. Quest'alleanza al femminile mi pare sia rafforzata dalle parole di sua madre:

Vous trompez les desseins de votre père et les miens, mais nous ne sommes plus au temps où les parents étaient aveuglément obéis. L'intention de monsieur de Chaulieu, qui s'est trouvée d'accord avec la mienne, est de ne rien négliger pour vous rendre la vie agréable et de vous laisser voir le monde. À votre âge, j'eusse pensé

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 242-243.

<sup>52</sup> Ivi, p. 244.

<sup>53</sup> Ivi, p. 201.

comme vous; ainsi je ne vous en veux point: vous ne pouvez comprendre ce que nous vous demandions<sup>54</sup>.

Louise fa ritorno a casa dopo nove anni, durante i quali ha ricevuto da sua madre solo due lettere. Cosa aspettarsi, dunque, dal loro primo incontro? Nessuna tenerezza materna le è mai appartenuta. L'estraneità a sua madre è tale che Louise si prepara all'incontro mascherandosi dietro una finta ingenuità: «je m'étais composée en religieuse idiote»<sup>55</sup>. Far finta di non comprendere, nascondere la propria arguzia, dissimulare l'occhio che vede più a fondo e spia attraverso la maschera sono le armi che spesso le eroine di questi romanzi adottano per difendersi da una ferita ancora aperta, solo apparentemente coperta e anestetizzata. Questo è il primo vero confronto di Louise, non solo con la dimensione sociale tanto bramata, ma con la donna che diventerà. L'innocenza della bambina e la dissimulazione della donna, due termini di una viva contraddizione. È qui che si gioca la formazione, è qui che si irrigidisce il volto e si stabilisce l'identità. Lo sforzo di far aderire perfettamente il volto alla maschera porta all'inevitabile fallimento di questi personaggi femminili, poiché ci sarà sempre una domanda, un desiderio, un sogno al quale il volto dovrà rispondere. Scriverà Louise a Renée dopo il suo debutto in società:

J'ai mesuré d'un coup d'œil le vaste champ des dissimulations femelles. Je puis t'assurer, ma chère biche, que nous ferions, avec l'effronterie de notre innocence, deux petites commères passablement éveillées. [...] Je me suis couchée triste. Je sens encore vivement l'atteinte de ce premier choc de ma nature franche et gaie avec les dures lois du monde<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Ivi, pp. 203-204.

<sup>55</sup> Ivi, p. 203.

<sup>56</sup> Ivi, p. 217.

L'incontro con sua madre la genera di nuovo. Questa volta non in quanto figlia, ma in quanto donna. Con interesse, Louise osserva questo modello femminile come un neonato che, guardandosi allo specchio per la prima volta, si spaventa o si incanta davanti al tu che vedo riflesso. Proprio l'essere cresciuta lontana da lei fa sì che Louise veda la donna, prima della madre. Le fattezze femminili, la corporeità materna sono già il riflesso della maturità del suo corpo futuro. «Je suis impatient comme un enfant de savoir comment je serai lorsque j'aurai quitté le sac où nous enveloppait le costume conventuel [...]»<sup>57</sup> Nel desiderio e nella curiosità ha inizio la costruzione dell'identità. L'alterità della figura materna, invece, costituisce la prima autonomia identitaria femminile.

L'altro è la prima destinazione fuori porta, il viaggio che allontana da sé stessi, l'imprevisto che insegna ad agire toccando un ostacolo e non arrestandosi nel pensiero. Il bambino che diventa adolescente sente il bisogno di avventurarsi nell'altro per comprendere sé stesso: non si accontenta più di ciò che gli viene dato, di ciò che fino ad allora ha coperto le proprie nudità e riempito i propri vuoti. Questo ha maggior valore per la donna, alla quale il destino socialmente determinato chiede di vivere un viaggio solo privato, tutto interiore. Louise e Renée non accettano la conformazione, la fissità alla quale sono state educate nel convento, ma hanno bisogno di uscire da questo spazio per scoprire la propria originalità. È fondamentale per la formazione non sopprimere l'unicità della quale questa età è laboratorio, perché solo un adolescente sa trasformare ciò che gli manca in ciò che possiederà.

J'ai fait comme les duellistes avant le combat : je me suis exercée à huis-clos. J'ai voulu me voir sous les armes, je me suis de très-bonne grâce trouvé un petit air vainqueur et triomphant auquel il faudra se rendre. Je me suis examinée et jugée. J'ai passé la revue de mes forces en mettant en pratique cette belle maxime de

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 207.

l'antiquité: Connais-toi toi-même! J'ai eu des plaisirs infinis en faisant ma connaissance<sup>58</sup>.

L'esperienza dell'incontro con l'altro necessita di una preparazione, una conoscenza salda e compatta di sé stessi, un esercizio preliminare "a porte chiuse". L'eroina scruta la propria interiorità addentrandosi in essa come in una fortezza per indagarne valore e possibilità. La similitudine di Louise col duellante, che si prepara a combattere una battaglia e per farlo ha bisogno di riconoscersi già vincente e forte delle sue armi, suggerisce anche un'immagine di difesa dall'altro. L'eroina è abituata a vivere nel convento dove nulla le è estraneo: «Cette vie monotone où chaque heure amène un devoir, une prière, un travail si exactement les mêmes, qu'en tous lieux on peut dire ce que fait une carmélite à telle ou telle heure du jour ou de la nuit[...]»<sup>59</sup>, scrive Louise a Renée. Nel convento le ragazze vengono educate a una monodia che è sempre la stessa, puntuale, regolare, omologante. La loro formazione avviene nello spazio di oscillazione di frequenza di un pendolo. Il convento nel caso di Renée si prospetta come un assaggio della vita di provincia:

La donna di provincia è abituata a camminare, a muoversi in una sfera senza accidenti, senza transizioni; non ha nulla da evitare, va come le reclute a Parigi, non preoccupandosi che ci siano ostacoli; perché non se ne trovano nella sua provincia dove è conosciuta, dove è sempre al suo posto e dove tutto le fa spazio. La donna allora perde il fascino dell'imprevisto.<sup>60</sup>

Nessuna sorpresa attende loro, nessun imprevisto da fronteggiare o con il quale misurarsi. Anche le passioni vengono neutralizzate, assorbite dalla quiete di questo equilibrio.

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 211.

<sup>59</sup> Ivi, p. 196.

<sup>60</sup> F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, cit., p. 142.

Se il verbo *ex-ducere* invita a trarre fuori qualcosa o meglio qualcuno perché venga alla luce, il convento e la società ottocentesca, al contrario, reprimono l'individualità della donna sacrificandola all'immutabilità cieca della legge, del possesso e della prolificità della specie. La legge, d'altronde, non è a favore delle donne, lo spiega bene Renée a Louise, quando inizia a sperimentare la vita da sposa della quale cerca di non rimanere vittima:

Oh! chère, une seule de tes lettres ruine cet édifice bâti par le grand écrivain de l'Aveyron, et où je m'étais logée avec une douce satisfaction. Les lois ont été faites par des vieillards, les femmes s'en aperçoivent; ils ont bien sagement décrété que l'amour conjugal exempt de passion ne nous avilissait point, et qu'une femme devait se donner sans amour une fois que la loi permettait à un homme de la faire sienne. Préoccupés de la famille, ils ont imité la nature, inquiète seulement de perpétuer l'espèce. J'étais un être auparavant, et je suis maintenant une chose!<sup>61</sup>

Questo modello passivo contrae la donna in una forma preposta alla quale non le resta che adattarsi. Il suo ruolo la precede, è in virtù di questo che viene formata, è a questo che impara ad obbedire. Interessante a tal proposito è l'osservazione di Moretti che, avvalendosi dello studio del sociologo Karl Mannheim sulla questione generazionale, individua nella gioventù una categoria simbolica importante per il romanzo di formazione:

Il giovane, qui, è un non-ancora-adulto, niente di più. La sua gioventù ricalca passo passo quella dei suoi avi, e lo introduce ad un ruolo che gli preesiste e gli sopravvivrà: non prevede, ancora Mannheim, «una entelechia» sua propria. Non ha una cultura che la contraddistingua e la valorizzi in quanto tale. È potremmo dire, una gioventù *invisibile*, e *insignificante*<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 278.

<sup>62</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 4.

Mannheim si riferisce alle «comunità stabili» nelle quali «l’“essere giovani” si realizza solo nella differenziazione biologica»<sup>63</sup>. La gioventù, dunque, sembra quasi mancare di consistenza sociale, è solo una tappa di passaggio, necessaria alla maturità, ma non ha un valore in sé. Con il crollo delle «società tradizionali», l’esodo rurale e la conseguente urbanizzazione, muta il volto del lavoro, della socializzazione e della stessa gioventù che si connota, ora, come smarrimento e problematicità: «i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta»<sup>64</sup>.

Il riferimento di Moretti è evidentemente al paradigma maschile del giovane eroe protagonista del romanzo di formazione, che nella «mobilità e inquietezza interiore», manifesta non solo l’esperienza della propria formazione, ma diviene simbolo dell’epoca della modernità:

Già con Wilhelm Meister l’apprendistato non è più lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, *pervenir*. Esplorazione necessaria [...] <sup>65</sup>.

Mi pare evidente un *gap* socio-culturale e di genere piuttosto ampio: se l’evoluzione storico-sociale ha mutato il volto della gioventù moderna maschile, la cui interiorità si è slargata in un’incessante insoddisfazione che riposa e si ridesta continuamente nell’esplorazione, è altrettanto vero che ha imbalsamato il volto della

---

<sup>63</sup> Citato da F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 4. (K. MANNHEIM, *Il problema delle generazioni*, 1927, tr. it. in *Sociologia della conoscenza*, Bari, Dedalo, 1974, p. 408, nota 34).

<sup>64</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p.4.

<sup>65</sup> Ibid.

gioventù femminile, invecchiandolo precocemente. La gioventù della donna, infatti, continua a non essere considerata se non in funzione dell'esigenza maschile. Come nel modello di Rousseau, la donna nasce già prepotentemente moglie e madre e per tale imprescindibile ruolo è preparata. Così Renée a Louise:

Que ferai-je, me diras-tu, de cet instinct des choses sublimes, de ces pensées fortes qui nous lient et qui sont en nous ? [...] La saison où ces facultés brillent est bien restreinte chez les femmes, elle sera bientôt passée [...]. Nous naissons avantagées, nous pouvons choisir entre l'amour et la maternité<sup>66</sup>.

Il tempo della giovinezza è compresso ed è come se da sempre il lettore si trovasse dinanzi a una donna adulta.

Il confronto tra madre e figlia raccontato da Louise, infatti, esprime l'incontro tra due donne quasi alla pari, la cui distanza non si percepisce nella maternità e nella figliolanza, ma solo nell'esperienza di vita, di vissuto sociale e femminile. È in questo tipo di legame solidale, più che materno, che la madre pare accolga la ribellione della figlia desiderosa di uscire dal convento: «Tu es une bonne fille, et j'espère que nous resterons amies»<sup>67</sup>.

Attraverso l'affrancamento dallo spazio claustrale Balzac offre nei *Mémoires* un itinerario femminile più atipico:

[...] les héroïnes sont représentées dans de nombreux obstacles qui les maintiennent dans un espace borné. Ces parcours sont peut-être en dehors des normes, voire déviants, et font la preuve que le roman de Balzac tend à déjouer le risque de «figement» des personnages féminins dans des lieux circonscrits et des aventures convenues<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 237.

<sup>67</sup> Ivi, p. 204.

<sup>68</sup> C. FABRE, *Du lieu à l'espace*, cit., p. 325.

L'estensione spaziale, sebbene più limitata rispetto al modello tradizionale di formazione, offre all'eroina le coordinate per interpretare la realtà nello smarrimento e nella ricerca identitaria:

Je suis étourdie de ce commencement d'indépendance comme un aveugle qui recouvrerait la vue. Je puis juger de ce qu'est une carmélite à une fille du monde: la différence est si grande que nous n'aurions jamais pu la concevoir<sup>69</sup>.

Il modello femminile delle religiose con il quale le giovani si sono confrontate nel convento le annulla, privandole del senso dell'agire. Così scrive Louise:

Le jour où ta douce compagnie m'était enlevée, je devenais ce qu'est une carmélite à nos yeux, une Danaïde moderne qui, au lieu de chercher à remplir un tonneau sans fond, tire tous les jours, de je ne sais quel puits, un seau vide, espérant l'amener plein<sup>70</sup>.

Provocatoria quest'icona che racconta una vita quasi sospesa: non si sa dove origini né dove sia riversata. Incastrata nel reiterarsi di ritualità sempre perfettamente identiche a sé stesse, è in attesa di una pienezza che non giunge mai a compimento, come fosse inghiottita in un eterno presente e nell'eterno ritorno di un desiderio inappagato. Evocativa a tal proposito la scultura di Auguste Rodin *Danaïde* (1889), una candida ma sensuale figura accartocciata su sé stessa, che faticosamente emerge da un sasso di marmo e a esso dolorosamente ritorna. L'opera consegna l'immagine di un corpo che si contrae in uno spazio, in una materia dal quale dovrebbe trarre consistenza e forma, ma dal quale, invece, viene assorbito.

---

<sup>69</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 208.

<sup>70</sup> Ivi, p. 197.

Al di là del percorso giustamente evidenziato da Fabre, che segna la metamorfosi nel romanzo, lo spazio femminile rimane pur sempre più limitato rispetto a quello maschile. Se l'avventura, l'esplorazione sono necessarie alle eroine, esiste il romanzo di formazione al femminile? Quale possibilità ha la donna di vivere tutto ciò che è necessario alla sua formazione? La realtà che le si presenta è fossilizzante, claustrofobica e univocamente orientata al matrimonio.

Questi interrogativi accompagnano come un *fil rouge* questo studio. Sembrerebbe per ora di poter formulare una prima e provvisoria ipotesi di risposta. Se le protagoniste femminili non possono essere rappresentative di un genere che per sua natura racconta l'interazione tra due dimensioni, pubblica e privata; se, fra l'uomo e la donna c'è un *gap* storico-sociale; se le privazioni limitano la possibilità di formarsi, mi sembra di poter proseguire in questo studio per via negativa, ovvero considerando la formazione a partire non dalla presenza di elementi necessari, ma a partire dalle mancanze, poiché trovo che plasmino le eroine nel loro modo di reagire e riempire queste falle. La totalità della realtà che il romanzo di formazione si propone di rappresentare non può trascurare questo aspetto.

#### **1.4 Passione o maternità**

Che cos'è questo «amore» che può tormentare, trasformare, travolgere un essere umano? Quali sono la genesi e la fenomenologia di un sentimento, che appare suscettibile di assumere le più diverse sembianze, le più diverse intensità? E che determina, anche, le più diverse conseguenze su tutti i piani dell'esistenza umana? [...] Può l'amore, questo nume enigmatico e possente essere padroneggiato dalla ragione umana? Può l'uomo così spesso schiacciato dalla malattia dell'amore, chiamare

quest'ultimo ad un interrogatorio che ne metta finalmente a nudo l'essere e le forme, l'agire e le sue leggi?<sup>71</sup>

Nell'*Introduzione* al *De L'Amour*, Sergio Moravia descrive l'amore come la manifestazione di un fenomeno che si dà all'essere umano, ne innesca le metamorfosi, dona e ferisce, guarisce e fa ammalare. Ricevuto dall'uomo come ospite, diventa signore della sua esistenza. Stendhal indaga questo sentimento dall'interno, nell'esattezza della sua genesi ed evoluzione nel cuore umano, tipizzandolo anche in relazione alle condizioni esterne con le quali interagisce, per portarlo alla luce e provare a governarlo o, se possibile, addomesticarlo.

Può un sentimento così magmatico e romanzesco pietrificarsi nell'ineludibile fissità della forma istituzionale del matrimonio? «Tu te maries et j'aime!»<sup>72</sup> scrive Louise che mette davanti all'inevitabile e prepotente alternativa del secolo: passione o matrimonio. Nel momento in cui le protagoniste scelgono la propria faccia in questo binomio, assumono una postura di vita, costruiscono la propria identità, scrivono la propria trama, e ciascuna il proprio romanzo di formazione.

La lettura dei romanzi che hanno modellato le aspettative e i desideri delle eroine le porta a cercare nella propria piccola dimensione reale la vastità del mondo immaginario romanzesco, sebbene rappresenti un secolo preoccupato di trasmettere un determinato paradigma femminile, assunto anche inconsapevolmente. I libri sono sottili e nascosti formatori di un'idea che le giovani donne devono far propria: la loro vita è assorbita dall'universo maschile. Così Louise:

Ce que j'ai lu de la littérature moderne roule sur l'amour, le sujet qui nous occupait tant, puisque toute notre destinée est faite par l'homme et pour l'homme; mais combien ces auteurs sont au-

---

<sup>71</sup> S. MORAVIA, *Introduzione* a STENDHAL, *Dell'Amore*, Milano, Garzanti, 2003, p. XI.

<sup>72</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 250.

dessous de deux petites filles nommées la biche blanche et la mignonne, Renée et Louise! [...] quels pauvres événements, quelle bizarrerie, et combien l'expression de ce sentiment est mesquine! Deux livres cependant m'ont étrangement plu, l'un est *Corinne* et l'autre *Adolphe*<sup>73</sup>.

La loro lista continua con *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Clarissa* (1748), *Don Chiscotte* (1605) le opere del visconte de Bonald, le opere teatrali di Corneille o Shakespeare.

Renée e Louise cercano il fascino dell'avventura nei sogni di evasione concessi dai libri. Ma i libri non costituiscono semplicemente un mondo altro in cui rifugiarsi o un messaggio educativo. Le giovani donne ricevono dai romanzi narrazioni di altre esistenze possibili. Il problema, però, non sembra essere tanto la lettura in sé, quanto il fatto che le eroine di cui leggono, le loro vite messe alla prova, sono gli unici modelli con cui confrontarsi: cercheranno sempre, infatti, l'emozione narrata tra le pagine, sentita, ricevuta anche dall'arte o dalla musica che sanno smuovere cuore e viscere, raccontando qualcosa oltre sé stesse e lasciando un retaggio, qualcosa che le eccede. Louise, ad esempio, paragona l'emozione suscitata dai sentimenti che prova per il barone di Macumer alla musica di Rossini.

Sono l'arte e i romanzi a diventare lo spazio di esplorazione, almeno immaginaria, necessario alla crescita, all'esperienza e alla formazione che a questo punto, però, si rivela fantasma, costruita su modelli quasi sublimi, troppo alti per essere concreti e troppo lontani e intangibili per essere umani. Louise e Renée non hanno un modello genitoriale di riferimento anche se, quando la prima conoscerà realmente le dinamiche della famiglia parigina rimarrà profondamente delusa, poiché ciascun membro è un'isola, una monade che conduce una vita propria, una parte indipendente di un

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 210.

tutto al quale si sente legato da quello che Claudie Bernard ha definito *jeu des familles*<sup>74</sup>. Così Louise racconta le sue impressioni:

Voilà notre vie de famille. Nous nous rencontrons à déjeuner et à dîner ; mais je suis souvent seule avec ma mère à ce repas. Je devine que plus souvent encore je dînerai seule chez moi avec miss Griffith, comme faisait ma grand'mère. Ma mère dîne souvent en ville. Je ne m'étonne plus du peu de souci de ma famille pour moi. Ma chère, à Paris, il y a de l'héroïsme à aimer les gens qui sont auprès de nous, car nous ne sommes pas souvent avec nous-mêmes<sup>75</sup>.

Ad ogni modo, l'archetipo che inevitabilmente le protagoniste hanno introiettato è quello claustrale rigido e fitto, perfettamente inquadrato. Con le monache, infatti, non sperimentano l'affetto, ma riconoscono in loro solo un ruolo, all'interno di una dinamica relazionale subalterna alla quale obbedire. Legato alla dimensione più specificamente claustrale, è anche il rapporto di esclusività e devozione assoluta nei confronti di un Dio che non si vede e che l'Ottocento sente ancora troppo distante, troppo poco umano.

Le avventure romanzesche, gli amori cavallereschi, l'esempio di donne oblate e votate a un Dio senza volto o con un volto severo e distante, collocato in una dimensione trascendente, l'assenza dell'affetto materno e paterno non fanno che alterare l'idea dell'amore e delle relazioni. La dimensione affettiva è disincarnata, consegnata alla perfezione, alla purezza e all'attività creativa dell'immaginazione.

Nelle protagoniste c'è una mancanza più profonda perché non sentono di essere generate ma semplicemente date, e crescono con questo vuoto affettivo, ma anche educativo. Ciò che manca forma, a

---

<sup>74</sup> Cf. C. BERNARD, *Le jeu des familles dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

<sup>75</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 209.

forza di vuoti e continui tentativi di riempimento. Questa sublimazione passa nelle scelte delle eroine per vie diverse. Renée riempie la vita matrimoniale con nuovi progetti: la campagna, scenario di un quotidiano sterile, ad esempio, diventa “la stanza tutta per sé”, come accennato prima. Il matrimonio con «le chevalier de la Triste Figure»<sup>76</sup>, al quale la sofferenza ha succhiato gli anni (tanto che Balzac sottolinea la somiglianza tra la magrezza della sua figura e quella della cancellata), le regala la maternità.

Louise, invece, cerca di colmare il suo vuoto, pretendendo la devozione di un uomo che tratta più come uno schiavo sottomesso, che come amante. Il vuoto lasciato dalla morte del barone viene nuovamente colmato da una passione straordinaria che vivifica, ma annienta. Anche da questa seconda relazione, Louise non ha figli. Il destino dell’eroina sembra evocare le parole pronunciate da sua zia quando lascia il convento:

[...] Dieu t’a marquée au front du signe des élus, tu as l’orgueil qui mène également au ciel et à l’enfer, mais tu as trop de noblesse pour descendre! Je te connais mieux que tu ne te connais toi-même: la passion ne sera pas chez toi ce qu’elle est chez les femmes ordinaires<sup>77</sup>.

Il bacio della zia sulla fronte di Louise sembra averle impresso un fuoco che continua a divorarla e a consumarle il volto, la giovinezza, la vita.

Modelli formativi fittizi, dunque, che sviluppano dinamiche di relazione disfunzionale, nelle quali il ruolo dell’altro viene frainteso e per i quali la vera socializzazione è compromessa da regole stigmatizzate, prive della flessibilità necessaria a rapportarsi all’altro e alla diversità. Questo è quanto emerge nel corso del romanzo, quando le protagoniste, ciascuna a proprio modo, per la prima volta

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 220.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 197-198.

sperimentano la relazione affettiva reale, fatta di carne, profondamente umana e dolorosamente complessa, poiché fino all'uscita dal convento, l'unico legame intenso e concreto realmente vissuto è la loro amicizia nella quale investono anche un'educazione reciproca. Entrambe hanno nei confronti dei rispettivi mariti sguardi di compassione: è la fragilità degli uomini a suscitare la loro vocazione di amanti o di mogli.

Il racconto di Renée è più rapido, si passa velocemente dal primo incontro con M. de l'Estorade al matrimonio, senza alcuna gradualità: le sfumature sono proprie dei sentimenti, mentre l'eroina sta eseguendo un dovere. Alla velocità della narrazione si accompagna il rapido passaggio dall'ideale alla realtà. Così Renée:

Pendant que tu t'apprêtes à moissonner les joies de la plus vaste existence, celle d'une demoiselle de Chaulieu dans Paris où tu règneras, ta pauvre biche, Renée, cette fille du désert est tombée de l'Empyrée où nous nous élevions, dans les réalités vulgaires d'une destinée simple comme celle d'une pâquerette. [...] Adieu donc, pour moi du moins, les romans et les situations bizarres dont nous nous faisons les héroïnes. Je sais déjà par avance l'histoire de ma vie: ma vie sera traversée par les grands événements de la dentition de messieurs de l'Estorade, par leur nourriture, par les dégâts qu'ils feront dans mes massifs et dans ma personne: leur broder des bonnets, être aimée et admirée par un pauvre homme souffreteux, à l'entrée de la vallée de Gémenos, voilà mes plaisirs<sup>78</sup>.

Una descrizione e un racconto più lento è riservato alla maternità, perché è nel ruolo di madre che Renée riesce ad essere amante. La sublimazione della passione coniugale nella passione per i suoi figli trasforma anche suo marito in un infante di cui prendersi cura. L'eroina ha trovato un modo per governare la propria vita. È chi cura, infatti, a decidere cosa e quanto dare. M. de l'Estorade le sarà

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 221.

sempre inferiore e dipendente perché sente di non meritarsela; tutta la sua vita è una storia ferita e l'amore che prova per Renée lo rende eternamente fragile. Lei lo cura, ma non lo guarisce mai del tutto: l'amore del marito le dà sempre un vantaggio su di lui.

A suo modo, Renée sceglie una via più sottile e silente di ribellione: risponde al paradigma sociale assegnatole, interiorizza il destino che le spetta, ma con estrema cura compie un grande lavoro perché se non può andare verso il mondo, sarà lei stessa la soglia dalla quale il mondo transita nella sua casa. È in questa chiave di lettura che si comprendono i cambiamenti che programmaticamente apporta allo spazio domestico, ma anche alla vita stessa di suo marito che dota di ambizione, perché tutto, in fondo, sia a sua immagine: «L'élégance que j'introduisais dans la maison a jeté des reflets sur sa personne. Insensiblement je me suis habituée à lui, j'en ai fait un autre moi-même»<sup>79</sup>. Il personaggio di Renée ha un obiettivo preciso e calcolato, e nel perseguirlo, cerca di dare un senso al luogo in cui vive, alle sue scelte, al suo legame con un uomo per cui prova compassione, ma non amore. Il limite costituito dal matrimonio, patto senz'amore, viene forzato addomesticando il marito, totalmente altro da lei, perché non sia schiava, ma devota esecutrice di un dovere che le procuri una felicità livida ma costante:

«Si je n'ai pas l'amour, pourquoi ne pas chercher le bonheur?» me suis-je dit. D'ailleurs, je suis aimée, et je me laisserai aimer. Mon mariage ne sera pas une servitude, mais un commandement perpétuel. Quel inconvénient cet état de choses offrira-t-il à une femme qui veut rester maîtresse absolue d'elle-même?<sup>80</sup>

Il dovere, dunque, in cambio di uno spazio personalissimo di libertà che, pur preservando le apparenze, rimane inviolabile e la spinge, in qualche modo, a riscattare un modello passivo di femminilità, con

---

<sup>79</sup> Ivi, pp. 254-255.

<sup>80</sup> Ivi, p. 251.

incredibile astuzia e audacia. Si concedano pure corpo, costumi, ruoli sociali, ciò che il mondo chiede, sembra suggerire Renée, purché nessuno, neanche il marito, violi la dimensione più intima e vitale che è il pensiero. Anche lei, come Louise e come altre protagoniste femminili, stacca l'io interiore dall'io sociale ingessato nella maschera. Sulla maschera non traspaiono passioni, sentimenti; non traspare il tempo, tutto si è intorpidito nella legge, tutto è lì dove dovrebbe essere. Le ragazze imparano a tenere la faccia nella maschera come il corpetto al vitino, perché tutto, anche il loro corpo, aderisca all'ideale femminile.

Con la sua strategia di seduzione, Renée conquista un passo alla volta lo spazio della sua autonomia, ponendo la distanza che ci può essere tra un idolo e il devoto: « Une fois arrivée à l'état d'idole, en le voyant pâlir et trembler au moindre regard froid, j'ai compris que je pouvais tout oser »<sup>81</sup>.

La vita porta Renée ad incorporare la necessità di un compromesso come unica via per conservare la fedeltà a sé stessa e per non lasciarsi assorbire interamente dal tutto indifferenziato costituito dal corpo sociale. In questa direzione, l'audacia di Renée, considerata perversa dalla sua amica, non smette di sorprendere come mostra una lettera che mi appare decisiva:

Ce point si grave d'avoir le mariage sans le mari fut réglé dans une conversation entre Louis et moi [...]. Ne rien accorder au devoir, à la loi, ne dépendre que de soi-même, et garder son libre arbitre? ... quelle douce et noble chose! Ce contrat, opposé à celui des lois et au sacrement lui-même, ne pouvait se passer qu'entre Louis et moi<sup>82</sup>.

Svanite le illusioni e le speranze riposte nel matrimonio, nutrite dalle letture negli anni della giovinezza, Renée sceglie una via alternativa

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 252.

<sup>82</sup> Ivi, p. 251.

per abitare la solitudine matrimoniale: combatte disperatamente perché la scelta compiuta si riveli quella giusta. È per questo che educa il pensiero alla stabilità, la volontà all'adesione alla compagine sociale, formandosi a volere ciò che deve volere: non basta semplicemente compiere il proprio dovere ciecamente, bisogna desiderarlo.

È questo il punto discriminante che rivela l'abdicazione assoluta che Renée compie nei confronti dell'amica. Sarà Louise a coltivare passioni e desideri anche per lei:

Tu seras, ma chère Louise, la partie romanesque de mon existence. Aussi raconte-moi bien tes aventures, peins-moi les bals, les fêtes, dis-moi bien comment tu t'habilles, quelles fleurs couronnent tes beaux cheveux blonds, et les paroles des hommes et leurs façons. Tu seras deux à écouter, à danser, à sentir le bout de tes doigts pressé<sup>83</sup>.

Le trame intrecciate delle loro vite rappresentano le due facce del compromesso ottocentesco. Al di là dell'impetoso *aut-aut*, Louise e Renée incarnano i rispettivi paradigmi sociali e topici attraverso i quali Balzac si lascia interpretare e che non solo indicano uno *status*, ma dicono un modo di vivere le relazioni, perché Louise è fiamma da alimentare, dea da servire, centro intorno al quale gravitare. Louise è *tout court* Parigi, il punto focale, dove, come scrive Balzac:

[...] tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. [...] À Paris, aucun sentiment ne résiste au jet des choses, et leur courant oblige à une lutte qui détend les passions [...]<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 222.

<sup>84</sup> BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977, t. V, pp. 1039-1040. Mutuo la descrizione del binomio città-provincia da questo testo di Balzac, considerando che è una

Renée è provincia, vita fin troppo piatta, tanto da sembrare anestetizzata, senza movimenti e sussulti, senza contrasti evidenti: «Nous connaissons les étranges vicissitudes de la vie provençale et les tempêtes d'un ménage sans querelle possible [...]»<sup>85</sup>.

Incontrare questi due personaggi trascina davanti ad un bivio esistenziale e sociale: da una parte l'accomodamento certo e senza rischi nella tiepida e piatta vita matrimoniale di Renée, dall'altra la ricerca di continue e sublimi passioni che accendano la monotonia dell'ordinario di Louise. O la vita o il piacere: questa estrema antitesi risulta evidente nelle parole di Renée che, raccontando le sue nozze a Louise, appare assorbita da un quotidiano che non conosce né conoscerà mai picchi di desideri o piaceri straordinari e ha come unico fine una funzione ostetrica. Renée tira fuori la vita, la custodisce e la trasmette a suo marito al quale arriverà a pensare come fosse un bambino, sublimando ogni possibilità di passione:

Tout est dit et tout est fait, ma chère enfant, c'est madame de l'Estorade qui t'écrit [...]. Ma vie est maintenant déterminée. La certitude d'aller dans un chemin tracé convient également à mon esprit et à mon caractère. Une grande force morale a corrigé pour toujours ce que nous nommons les hasards de la vie. Nous avons des terres à faire valoir, une demeure à orner, à embellir ; j'ai un intérieur à conduire et à rendre aimable, un homme à réconcilier avec la vie. J'aurai sans doute une famille à soigner, des enfants à élever. Que veux-tu! la vie ordinaire ne saurait être quelque chose de grand ni d'excessif<sup>86</sup>.

Il primo obiettivo è raggiunto. Il destino di Renée inizia a compiersi e a fossilizzarsi. Louise, invece, è movimento puro: è lei che porta

---

meta-categoria per leggere tutta l'opera dell'autore, anche in riferimento a caratteri e relazioni dei personaggi.

<sup>85</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 222.

<sup>86</sup> Ivi, p. 236.

avanti la narrazione, è lei la parte vivace e più eloquente del dialogo. Louise è la parte intima di Renée che le ricorda continuamente la bambina che è stata, le mette davanti il passato e le sue aspettative. Renée, al contrario, ricorda all'amica ciò che dovrebbe essere, la mette in guardia dal suo interesse per il barone di Macumer poiché avverte la passione come un pericolo.

Mi pare significativo che il barone di Macumer sia uno Spagnolo. Louise per vivere l'amore ha bisogno di uscire da Parigi (anche metaforicamente parlando, come in questo caso), dove nulla è duraturo, tutto continuamente muta e sfugge. Lei rappresenta il tentativo disperato di conciliare le due istanze del compromesso: matrimonio o passione.

Queste le impressioni di Louise sulla gioventù parigina:

[...] les jeunes gens m'ont jusqu'à présent paru être plus intéressés qu'intéressants, plus occupés d'eux que de nous ; mais ils sont, à la vérité, très peu dissimulés : ils quittent à l'instant la physionomie qu'ils ont prise pour nous parler, et s'imaginent sans doute que nous ne savons point nous servir de nos yeux. L'homme qui nous parle est l'amant, l'homme qui ne nous parle plus est le mari. Quant aux jeunes personnes, elles sont si fausses qu'il est impossible de deviner leur caractère autrement que par celui de leur danse, il n'y a que leur taille et leurs mouvements qui ne mentent point. J'ai surtout été effrayée de la brutalité du beau monde. Quand il s'agit de souper, il se passe, toutes proportions gardées, des choses qui me donnent une image des émeutes populaires. La politesse cache très-imparfaitement l'égoïsme général. Je me figurais le monde autrement. Les femmes y sont comptées pour peu de chose, et peut-être est-ce un reste des doctrines de Bonaparte<sup>87</sup>.

Il barone di Macumer le si presenta, allora, come un linguaggio altro rispetto a questa immagine deludente, un linguaggio straniero, un mondo enigmatico, ma un possibile ponte tra il suo desiderio

---

<sup>87</sup> Ivi, pp. 230-231.

passionale e romanzesco e la realtà matrimoniale che deve incarnare. Macumer in qualità di precettore le insegna la sua lingua, una chiave per comprenderlo e comprendersi reciprocamente. La traduzione consegna non solo parole, ma orizzonti, mondi che si attraversano in uno scambio reciproco.

La prima idea che ha di lui è quella di un condannato a morte, con occhi pruni e un volto segnato dal vaiolo di cui porta i segni sulla pelle: «Il a la figure rechignée et malade qui distingue les enfants destinés à mourir [...]»<sup>88</sup>. Macumer sembra che le metta davanti già la morte, il destino al quale va incontro chi come lei si lascia andare alla passione. Ha in comune con M. de l'Estorade una giovinezza nascosta, una storia ferita, una fragilità da comprendere. Louise come Renée si lega a un uomo in qualche modo bisognoso e che può riuscire a controllare.

Nell'esperienza di Louise, si rendono evidenti tutte le fasi dell'innamoramento descritte da Stendhal: che a tal proposito parla di questa primissima fase del sentimento come di un itinerario di cristallizzazioni a partire dall'ammirazione per le perfezioni dell'amato: la fierezza interiore, l'essere taciturno, la nobiltà d'animo. Louise gli offre delle prove da superare – innanzitutto gli chiede la correzione di una traduzione tutt'altro che ingenua, infatti, gli sottopone astutamente la descrizione del suo uomo ideale dall'animo nobile e cavalleresco, nella quale Macumer si riconosce. Da una parte vuole intercettare la sua opinione e i suoi pensieri, dall'altra vuole metterlo alla prova, lanciargli un messaggio, sedurlo e legarlo a sé con un laccio non troppo evidente – come si legge ne *La Femme abandonnée*: «Aussi, dans la nature comme dans le monde des fées, la femme dit-elle toujours appartenir à celui qui sait arriver à elle et la délivrer de la situation où elle languit»<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 235.

<sup>89</sup> BALZAC, *La Femme abandonnée*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1976, t. II, p. 472.

In realtà, in questa richiesta si realizza una sottilissima transizione di ruoli: se in un primo momento è Felipe ad insegnarle un linguaggio nuovo per comprendersi, ora è Louise che diventa precettrice, insegnandogli come amarla: «Ah! il ne me donne plus de leçons, il veut en recevoir, il en aura»<sup>90</sup>. La distanza che c'è tra i due è marcata da una molteplicità di simboli ed enigmi, come le camellie rosse e bianche (segno di una passione sacrificata al candore dell'amata), gli incontri alla finestra...

Tra le tante prove presenti, risulta particolarmente eloquente quella in cui Louise consegna a Macumer il suo ritratto che lui posizionerà tra l'immagine della Vergine e quella di Dio: questo il posto che spetta alla persona amata, divinità da adorare.

Louise, il modello dell'innamoramento assoluto e radicale, l'amore passionale che tutto a sé sottomette nella distanza che la erge a dea da venerare, intensifica la percezione di sé come dominatrice, assicurandosi la devozione dell'altro, senza mai dare certezze sui suoi sentimenti, in una costante sospensione:

Vous [le baron de Macumer] paraissiez sûr d'être aimé. Enfin, la liberté de votre esprit m'a épouvantée, et je n'ai point reconnu en vous, dans ce moment, le serviteur que vous disiez être dans votre première lettre. Loin d'être absorbé comme doit l'être un homme qui aime, vous trouviez des mots spirituels. Ainsi ne se comporte pas un vrai croyant : il est toujours abattu devant la divinité<sup>91</sup>.

Per Louise, l'amore è schiavitù e bramosia possessiva. Macumer ne sperimenta la gelosia assoluta e dai contorni sacrali, simile a quella provata da Dio che più volte deve ricordare al suo popolo, che si macchia di infedeltà verso altri idoli, di essere un Dio geloso ed

---

<sup>90</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 261.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 285-286.

esclusivista che non ammette altri amanti al di fuori di Sé<sup>92</sup>. La gelosia è la cifra del sentimento di cui Louise è capace, una forza prepotente e dominatrice che è per definizione il contrario dell'amore in senso oblativo. Per Louise l'amore è una relazione di esclusività asimmetrica nella quale l'uomo le è asservito: «Il y a deux amours: celui qui commande et celui qui obéit [...]»<sup>93</sup>. In questo senso, anche il contesto sociale o il matrimonio sono letti in chiave utilitaristica e strumentale: qualunque cosa è un mezzo sacrificabile all'altare dell'affermazione dell'amato.

In questa prospettiva, il corpo amante assume un significato fondamentale e diametralmente opposto a quello dell'amica: se il corpo di Renée non conosce il piacere, ma la sua funzione generatrice e viscerale, quello di Louise è un corpo che ama, sente il piacere, lo desidera, perché l'unione sessuale è per lei esperienza di rivelazione estremamente positiva. Più volte, nel corso dell'epistolario, rimarcherà la profonda incomprendione che la divide dall'amica su questo tema: se Louise non sperimenta la maternità, conosce però la passione fine a sé stessa.

Questo il paradosso ottocentesco: chi vive la passione non dà la vita, chi non incorpora la legge, il dovere, non genera, perché questo fuoco che arde e vivifica alla fine consuma. L'amore violento, come tutte le passioni estreme e assolute, riempie l'istante ma resta infecondo. Louise sperimenterà ne farà esperienza nell'assenza di maternità e nel lutto del primo marito, quando sentirà con estrema forza la sua perdita e il distacco:

Je suis une créature maudite! L'amour pur et violent comme il est quand il est absolu serait-il donc aussi infécond que l'aversion, de même que l'extrême chaleur des sables du désert et l'extrême froid du pôle empêchent toute existence? Faut-il se marier avec un Louis

---

<sup>92</sup> Cf. ivi, p. 289. Il barone Macumer si riferisce all'autodefinizione che Dio dà di sé in Es 20, 5.

<sup>93</sup> Ivi, p. 284.

de l'Estorade pour avoir une famille? Dieu serait-il jaloux de l'amour?<sup>94</sup>

La domanda di Louise risuona con forza e drammaticità: davvero la felicità può uccidere? Se l'amore è ciò che fa vivere, davvero l'unico modo per scegliere la vita è rinunciare a vivere come ha fatto Renée? In effetti, il romanzo di formazione di Renée sembra scritto per correggere quello dell'amica e mostrarle la strada giusta alla quale far ritorno, tentando costantemente di spegnere il fuoco che divampa. Paradossalmente cerca di salvarla da ciò che le dà vita. Le stesse gravidanze di Renée, che pur fanno sentire Louise una donna incompleta, si rivelano da una parte un avvertimento in quanto la richiamano a ciò che realmente è duraturo e ha un valore, dall'altra diventano un prolungamento anche della sua esistenza oltre che di quella di Renée: il primogenito viene battezzato col suo stesso nome<sup>95</sup>. Lei ne è la madrina. Maschio, primogenito, con lo stesso nome dell'amica. Renée sembra voler riscattare ancora la parte romanzesca dell'esistenza, che tanto si sforza di educare, e sa che questa volta ha buone possibilità di riuscita: quest'Armand è un maschio. Alla luce di questo, mi sembra di poter leggere anche la febbre che mette in pericolo la vita del piccolo e parallelamente la morte di Macumer che avviene non molto dopo. La febbre di Armand coincide col massimo delirio d'amore di Macumer: è come se il piccolo febbricitante figurasse la febbre passionale di Louise, mostrando, ancora una volta, il pericolo nel quale incorre. Infatti a guarirlo non sono le cure dei medici ma è Renée:

[...]je l'ai pris, quasi folle, entre mes bras, je l'ai serré contre ma poitrine, j'ai appuyé mon front à son front en priant Dieu de lui donner ma vie, tout en essayant de la lui communiquer. Je l'ai tenu

---

<sup>94</sup> Ivi, pp. 357-358.

<sup>95</sup> Il nome di Battesimo di Louise è Armande-Louise-Marie de Chaulieu.

pendant quelques instants ainsi, voulant mourir avec lui pour n'en être séparée ni dans la vie ni dans la mort<sup>96</sup>.

È il suo amore di madre che cura e fa rinascere il bambino. Armand non ha solo ricevuto da lei la vita ma gliel'ha anche donata. C'è stato uno scambio reciproco. Per Renée la reciprocità, la gratuità dell'amore sono qualcosa di nuovo. L'amore materno ha a che fare con Dio, è in Lui che vede il padre dei suoi figli perché è Lui che glieli ha donati. Mentre Louise, infatti, dilata la narrazione dei suoi matrimoni, Renée racconta il suo in una sola lettera, mentre si sofferma di più sulla descrizione della maternità, e prima ancora della gravidanza e del parto perché è in questo che sente di poter competere con i piaceri dell'amica.

Dopo aver guardato per la prima volta Armand ed essersi spaventata per il suo aspetto (lo chiama *petit monstre*), è sua madre a doverle ricordare che ha semplicemente compiuto il suo dovere:

«[...] vous avez fait le plus bel enfant du monde. Évitez de vous troubler l'imagination, il vous faut mettre tout votre esprit à devenir bête, à vous faire exactement la vache qui broute pour avoir du lait.» [...] Le petit monstre a pris mon sein et a tété [...]»<sup>97</sup>.

Il corpo di Renée, che non vive l'euforia della libido, ha nella sua funzione generatrice la sublimazione e il compimento. Renée ci tiene a far sapere a Louise che c'è un altro modo di gioire nel corpo. L'ebbrezza che Louise prova, tra le braccia di Macumer, la neomamma la prova nell'atto della suzione, un prolungamento genesiaco che l'amica non potrà mai provare. Il particolare legame fusionale che si instaura mediante la suzione opera un passaggio

---

<sup>96</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 342.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 319-320.

insperato di riconoscimento: il piccolo mostro, questa nuova creatura straniera è una cosa sola con Renée<sup>98</sup>.

Renée ha preso la sua forma: è madre. La maternità è il *Fiat lux!*<sup>99</sup> del personaggio che pare vivere una nuova “creazione”.

La seconda parte del romanzo è breve, incentrata principalmente sul secondo matrimonio di Louise che segna un cambiamento di prospettiva significativo: il suo ruolo di amante è capovolto. Ora è lei amante adoratrice del giovane Gaston, un poeta con il quale si sposa in segreto, lontana dal mondo, soprattutto lontana da Parigi: «Cet amour entre deux époux semblerait une insulte à la société dans Paris [...]»<sup>100</sup>. Parigi è la legge, è l’espressione più radicale dell’impossibilità di vivere l’amore all’interno del matrimonio. Come con Macumer, ancora una volta, Louise può vivere la sua relazione solo fuori da Parigi: prima se n’è allontanata sposando uno spagnolo, ora abitando uno chalet fuori città con Gaston. Sembrerebbe voler preservare, custodire questo secondo amore che scopre più maturo, più autentico di quello vissuto con Macumer, sebbene ugualmente infecondo. Il grembo vuoto e silenzioso, che ha cercato di colmare con il piacere, l’amore o con il desiderio, diventa il limite della sua vita femminile.

Il «bonheur varié»<sup>101</sup> che credeva di trovare nella sua vita sociale parigina lo traspone adesso nei figli di Renée che continua a richiamarla alla ragione: «Si tu veux être épouse et mère, reviens à Paris. Laisse-moi te répéter que tu te perdras par le bonheur comme d’autres se perdent par le malheur»<sup>102</sup>.

La formazione di Louise non può che terminare con la morte. C’è bisogno di un limite, qualcosa che freni l’irrequietezza dei suoi forti

---

<sup>98</sup> Cf. P. BERTHIER, *Accoucher au masculin: Mémoire de deux jeunes mariées*, cit., p. 302

<sup>99</sup> Ivi, p. 156.

<sup>100</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 379.

<sup>101</sup> Ivi, p. 383.

<sup>102</sup> Ivi, p. 384.

sentimenti. L'amore l'ha accecata, il dubbio di non essere amata o addirittura di essere stata tradita l'ha portata ad ammalarsi e troppo tardi scopre di essersi sbagliata.

Al suo capezzale ci sono Gaston, Renée e suo fratello Réthoré, mentre lei con voce fioca canta alcune arie italiane. Mi pare un triangolo significativo quello che le si stringe attorno: suo fratello, che rievocando il maggiorasco, rappresenta la legge che determina il destino delle fanciulle; Renée, la sua infanzia, la formazione nascosta (quella che reciprocamente si erano date), ma anche la faccia giusta del compromesso che le mette davanti la sua incompiutezza e il suo fallimento; Gaston che rappresenta il fine ultimo della sua vita, l'amore. Sembra che la parabola della sua vita si concluda così com'è iniziata. Anche il suo canto accompagna in pieno stile tragico questo momento drammatico: l'arte rende sublime ogni cosa, supera la morte, le sopravvive.

René scrive al marito che Louise dopo una notte di angoscia, ritrovando un po' di forza, si è seduta davanti alla finestra. Nel corso del romanzo per tre volte Louise guarda il mondo fuori dalla finestra, l'ultima volta si tratta della finestra della vita: «Puis, mon ami, l'ange le plus charmant que nous pourrions voir jamais sur cette terre ne nous a plus laissé que sa dépouille»<sup>103</sup>, così racconta Renée a suo marito. E in un'ultima breve lettera conclude con le sue ultime righe disperate: «J'ai le cœur brisé. Je viens d'aller la voir dans son linceul, elle y est devenue pâle avec des teintes violettes. Oh! je veux voir mes enfants! mes enfants! Amène mes enfants au-devant de moi!»<sup>104</sup>.

Mi pare dunque di poter affermare che il percorso formativo di Renée ricalchi, nei suoi tratti fondamentali, l'itinerario tipico compiuto dai protagonisti del *Bildungsroman*, caratterizzato dalla conquista graduale di un obiettivo e dalla ricerca del nesso tra

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 403.

<sup>104</sup> Ibid.

relazioni, eventi, interiorità ed esteriorità, per soddisfare la necessità di dare un senso continuo e crescente a tutto<sup>105</sup>.

Louise, invece, rappresenta l'inquietudine tipica del nuovo genere letterario indicato come romanzo di formazione, nei suoi canoni più squisitamente ottocenteschi. Louise, infatti, è emblema di un conflitto non pacificabile: la cifra della sua vita resta la gioventù, abbarbicata ad una spinta che non si compie.

A chiudere il romanzo è la ragione: l'ideale, nella morte, ha preso definitivamente corpo. Per Balzac non c'è possibilità d'appello: è la legge a vincere. Nella costruzione di una vita tristemente e freddamente perfetta Renée non può permettersi nemmeno le lacrime, deve continuare a vivere. Come afferma Moretti: «il lutto non si addice alla *Bildung*»<sup>106</sup>.

### 1.5 Il modello libertino

Il secondo modello di romanzo di formazione al femminile è quello libertino. Se il romanzo di Balzac è significativo di un'educazione femminile rivolta e orientata necessariamente al matrimonio (seppur con le dovute differenze), il romanzo di Stendhal si presenta come una ribellione alternativa e più eloquente, nella sua amoralità, a quanto detto finora: *Lamiel*, la giovane protagonista, è una libertina. Si tratta dell'ultima opera del romanziere rimasta incompiuta. Le due cose non sembrano essere collegate: Stendhal interrompe più volte la stesura del romanzo, durante la quale incontra la difficoltà di mettere a fuoco una tecnica narrativa nuova rispetto a quella de *La Chartreuse de Parme* (1839), per la quale aveva ricevuto critiche dallo stesso Balzac sulla presentazione dei personaggi e sullo

---

<sup>105</sup> Per queste considerazioni, uso i lemmi *Bildungsroman* e romanzo di formazione secondo l'uso che ne fa Moretti. Il primo si riferisce al modello di Goethe e di Austen, il secondo, con un'accezione più ampia, è applicabile a Balzac e Stendhal.

<sup>106</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 53.

sviluppo del racconto. In una nota del manoscritto, riportata da Emilio Faccioli, di *Lamiel* si legge: «Ecco qui il racconto di una azione in luogo del riassunto morale dell'azione medesima, cosa non affatto opportuna, soprattutto all'inizio di un romanzo»<sup>107</sup>. La questione che preme il narratore è se sia opportuno affrontare *Lamiel* come una narrazione filosofica o letteraria o, ad ogni modo, come poter equilibrare entrambi gli intenti, compiacendo anche un pubblico interessato non solo alle vicende dei personaggi dei romanzi, ma anche alle ideologie motrici delle loro azioni. In *Lamiel*, pertanto, ci sono l'una e l'altra cosa. Il racconto invita alla riflessione e induce il lettore a un giudizio morale rendendolo complice. È evidentemente un invito rivolto a un pubblico consapevole e libero rispetto a falsi moralismi e pregiudizi. Stendhal è figlio e scrittore del suo tempo, ne eredita la complessità, ne subisce le contraddizioni, ne respira la noia, non la consueta noia, ma quello scontento dato da «un'atmosfera di pura convenzione [...] e di costrizione contro la quale l'intelligenza e il buon volere degli uomini riescono impotenti»<sup>108</sup> come scrive Auerbach. La Storia, con i suoi risvolti, è sempre presente nelle sue opere, il cui realismo letterario nasce da un disagio che sente nei riguardi di un mondo post-napoleonico al quale avverte di non appartenere, se non nel ricordo di un mondo tramontato. La mutevolezza, il dinamismo, questo movimento, al quale la Storia lo ha reso avvezzo, hanno plasmato la sua forma, la sua indole e la sua anima: «Beyle-Stendhal è stato uno spirito brillante, vivo, intimamente libero e coraggioso...»<sup>109</sup>. In questa prospettiva così vivace, brillante e libera si può cogliere lo spirito della giovinetta Lamiel, la cui energia e intelligenza innescano azioni, pensieri, danno ritmo al romanzo,

---

<sup>107</sup> Nota al manoscritto di Stendhal riportata da E. FACCIOLO, *Nota introduttiva* a STENDHAL, *Lamiel*, Torino, Einaudi, 1976, p. V.

<sup>108</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 222.

<sup>109</sup> Ivi, p. 226.

sono il romanzo stesso, che si muove secondo le coordinate della sua curiosità e della sua personale ricerca: cos'è l'amore? L'interrogativo che scuote in fondo tutte le protagoniste femminili incontrate nei romanzi analizzati, in *Lamiel*, assume una particolare connotazione. Qui non si tratta di condurre una fanciulla al matrimonio, ma di preservare la sua rettitudine morale, sottraendola a tutto ciò che possa risultare destabilizzante per l'ipocrisia sociale dominante di stampo religioso. Questo aspetto è molto marcato con abile sarcasmo sin dall'inizio del romanzo. Stendhal descrive i personaggi del romanzo che gravitano attorno all'eroina con una scrittura ironica, tanto che il lettore ha l'impressione di avere davanti delle maschere da commedia dell'arte. L'abate Du Saillard, l'abate Clément, Sansfin, la duchessa Miossens e suo figlio Fedor, i signori Hautemare sono tutti personaggi molto stilizzati, accomunati dalla noia. Ogni strategia adottata per raggiungere un obiettivo, ogni volgare alterco, in realtà, non sono altro che un tentativo per combattere la noia. *Lamiel*, allora, è energia che desta, che trascina, che muove, che brilla. Tutti i personaggi gravitano nel suo dinamismo, che dà ritmo al romanzo, anche quando si cerca di placarlo: non è che una pausa nella partitura. Inizialmente sembra oggetto delle manovre altrui, ma in realtà la stessa attenzione che le viene riservata si rivela essere sempre causa degli eventi.

Quest'arte registica del personaggio di *Lamiel*, solo all'inizio innocente, la lega a Madame de Merteuil. Choderlos de Laclos, infatti, ha influenzato fortemente la formazione intellettuale di Stendhal, ispirando il personaggio di *Lamiel* e le sue "relazioni pericolose": «Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse! et quelles peines ne s'éviterait-on point en y réfléchissant davantage!»<sup>110</sup>, scrive Madame de Volanges a Madame Rosemonde, ne *Les liaisons*

---

<sup>110</sup> C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, cit., *Lettre CLXXV*, p. 473.

*dangereuses*, appunto. Un'altra influenza sembrerebbe quella di Sade:

L'éducation libertine que Lamiel reçoit de Sansfin, dont le nom fait écho au Saint-Fond «précepteur» de Juliette chez Sade, repose sur des dialogues et des éprouve de cruauté qui suivent le modèle «pédagogique» du libertinage sadien<sup>111</sup>.

L'energia vitale di Lamiel come quella di Julien è l'energia di Stendhal. Il rifiuto per l'ipocrisia che domina imperante nella società, la ribellione e l'insofferenza che li anima sono dello scrittore.

Il romanzo di *Lamiel*, nella sua incompiutezza, diviene rappresentativo di questo genere che guarda alla vita grezza di questi personaggi in formazione, in continuo movimento, alla ricerca della propria identità, e forse, della propria felicità, o come in questo caso, di un'azione che superi la noia. Sebbene, come scrive Stendhal, «[...] l'âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait»<sup>112</sup>.

## 1.6 Il personaggio di Lamiel: energia in formazione

L'interpretazione di questo giovane personaggio, mi sembra non possa prescindere dal suo spazio vitale, senza il quale la sua formazione e il suo sviluppo narrativo non avrebbero senso, o per lo meno, non il valore che lo scrittore sembra voler attribuire.

Lamiel non viene presentata nella narrazione se non alla fine del secondo capitolo, con una motivazione ben precisa che la iscrive perfettamente nel contesto sociale che Stendhal vuole raccontare.

---

<sup>111</sup> S. PEREGO, *Lamiel: un exemple d'énergie féminine au XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'énergie sans genre*, in "Romantisme", 2018, n. 1, pp. 26-35, p. 34.

<sup>112</sup> STENDHAL, *De l'amour*, cit., p. 32.

Il romanzo esordisce con la descrizione di Carville, presentando l'*entourage* dei personaggi che gravitano, in qualche modo, attorno alla protagonista, sullo sfondo del paesaggio della Normandia:

[...] à peine en Normandie le regard, fatigué des symétries de Paris et de ses murs blancs, est accueilli par un océan de verdure.

Les tristes plaines grises restent du côté de Paris, la route pénètre dans une suite de belles vallées et de hautes collines, leurs sommets chargés d'arbres se dessinent sur le ciel non sans quelque hardiesse et bornent l'horizon de façon à donner quelque pâture à l'imagination, plaisir bien nouveau pour l'habitant de Paris<sup>113</sup>.

Come per Balzac, la descrizione costruita sull'opposizione tra la Normandia e Parigi è sempre funzionale a marcare i caratteri dell'una e dell'altra, e dei protagonisti delle vicende narrate. La Normandia, dunque, e Carville, in particolare, non sono solo un confine territoriale e geografico ma un modo di pensare, una categoria ermeneutica con la quale leggere i comportamenti e gli atteggiamenti dei personaggi. Particolarmente eloquenti mi sembrano alcuni esempi, per l'ironia con la quale sono narrati: «[...] toutes choses ont de l'esprit en Normandie, et rien ne se fait sans son pourquoi, et souvent un pourquoi très finement calculé»<sup>114</sup>; o riferendosi al sagrestano della chiesetta della cittadina «Ce M. Hautemare, parfaitement simple et honnête, avait tout crédit auprès de M. le curé depuis qu'il avait aidé à fabriquer un miracle auquel *lui-même était le premier à croire*, qualité bien précieuse en

---

<sup>113</sup> STENDHAL, *Lamiel*, Paris, Gallimard, 1983, p. 33.

<sup>114</sup> Ivi, p. 34.

Normandie»<sup>115</sup>; o ancora commentando Lamiel «Les esprits sont précoces en Normandie»<sup>116</sup>.

A dominare la grande vallata di Carville è il castello di Mme Miossens, il primo dei personaggi introdotti dal narratore. Mme Miossens si è sposata molto giovane con un uomo molto più vecchio, dal quale ha avuto un figlio, Fedor. Solo di recente ha raggiunto la sua massima ambizione ottenendo il bramato titolo di duchessa, con tutti gli onori del caso. Intorno a lei gravitano diverse figure, tra le quali l'abate Du Salliard, membro della Congregazione che ha il compito di vigilare sui curati dei dintorni, ma anche sulle idee che circolano nel borgo, e Sansfin, personaggio particolarmente rilevante, molto vicino a Lamiel della quale diventa il formatore. Sansfin è un dongiovanni gobbo e vanitoso. La gobba non è solo una deformità del corpo, ma la causa prima del suo carattere, delle sue azioni e dei suoi progetti:

Mais Sansfin, quand il oubliait sa bosse, savait amuser un salon et faire la conquête d'un maître de château. [...] Le docteur, fils unique d'un fermier enrichi par les biens nationaux, s'était fait médecin pour savoir se soigner; il s'était fait chasseur habile pour paraître toujours armé aux yeux des mauvais plaisants<sup>117</sup>.

Una deformità non solo fisica, ma interiore, quella di Sansfin, che mi fa pensare a un altro gobbo perverso: Riccardo III. Questo personaggio camaleontico dalle mille sfaccettature, dalle mille maschere, che però il pubblico conosce col suo vero volto, giustifica tutta la sua esistenza alla luce della gobba. La deformità del corpo è la deformità della sua anima e della sua mente perverse. È il senso di inadeguatezza che muove le azioni di questi personaggi e li adagia in vittimismo deresponsabilizzanti. Anche il lettore di Lamiel, come

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 265.

<sup>116</sup> Ivi, p. 66.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 62-63.

il pubblico del Globe, conosce ciò che si nasconde dietro le presunte cortesie e cure di Sansfin. La sua professione ha a che fare col corpo: il suo stesso problema diventa la soluzione. Poiché il suo corpo gli è nemico, rende utile quello degli altri del quale è invidioso: «Voilà un beau corps vacant, se disait-il; pourquoi mon âme ne peut-elle pas y entrer?»<sup>118</sup> dice davanti alla morte di un giovane. Sansfin considera la morte un diversivo, un piacere, soprattutto se a morire sono uomini belli, e si impegna a spaventare le fanciulle ingigantendo i loro più piccoli malesseri. Fa in modo che ciascuno abbia bisogno di lui e delle sue cure, vendicandosi, in questo modo, degli scherni e della solitudine alla quale sembra voglia condannarlo il suo aspetto: «Je serai le remède»<sup>119</sup>. Con questa stessa strategia si avvicina anche a Lamiel.

Tra i protagonisti più influenti del borgo ci sono i signori Hautemare che rappresentano una categoria ben precisa, quella dei benpensanti timorati di Dio. La coppia non ha figli e sulla scia di una predica dell'abate, che invita i ricchi a offrire almeno un'anima a Dio, ma soprattutto preoccupati di non sapere a chi lasciare le proprie ricchezze, se non a un nipote malpensante che avrebbe potuto investirle nel modo meno opportuno, decidono di adottare Lamiel, una trovatella di quattro anni dell'ospizio di Rouen. Agli abitanti di Carville raccontano che si tratta di una nipote lontana, ma in realtà viene da subito accolta nel borgo come «fille du diable»<sup>120</sup>.

Gli Hautemare scelgono di proposito una bambina piuttosto che un bambino perché possano forgiarla secondo il proprio interesse, imprimerle la forma che si confà ai loro bisogni:

Tu ferais bien d'adopter une petite fille, toute petite, nous l'élèverons dans la crainte de Dieu: ce sera véritablement *une*

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 63.

<sup>119</sup> Ivi, p. 85.

<sup>120</sup> Ivi, p. 49.

*âme que nous lui donnerons, et, dans nos vieux jours, elle nous soignera*<sup>121</sup>.

Alla luce delle considerazioni fatte in *Mémoires de deux jeunes mariées*, in riferimento alle giovani donne educate in virtù del ruolo che sono chiamate a ricoprire, mi sembra importante sottolineare questo passaggio. Anche Lamiel, seppur in maniera diversa da Louise e Renée, è caparra sul futuro degli Hautemare che più che compiere un atto di carità nei confronti di un'orfanello, lo compiono verso sé stessi.

Il primo incontro che il lettore ha con l'eroina è con una ragazzina che, mano nella mano con sua zia, si dirige verso il lavatoio dove è in corso una gara di beffe tra le lavandaie e Sansfin, come sempre preso di mira per la sua gobba, un modo come tanti per distrarsi dalla noia. Il narratore la descrive così: «[...] une petite fille de douze ou quatorze ans, dont la vivacité paraissait très contrariée d'être ainsi contenue»<sup>122</sup>. L'indole ribelle di Lamiel è subito chiara.

Nei romanzi di Stendhal alcuni personaggi femminili sono dotati di forte volontà ed energia, pari a quelle maschili, tradendo in un certo modo l'assetto sociale che si attesta per la sua immobilità e staticità. Il dinamismo caratteriale e fisico dei personaggi stride così con questa fissità che investe anche la morale e destabilizza la solidità di un ordine prestabilito. Lamiel si presenta come un punto di rottura rispetto agli altri personaggi femminili stendhaliani perché rovescia l'immagine passiva della donna in evidente distonia con il quadro socio-storico della fine del XVIII secolo che, come mostra il Codice napoleonico, non contempla la donna quale soggetto civico e giuridico. In tal modo, esprime lo stereotipo che vede l'uomo protagonista attivo e padrone delle sue azioni e la donna debole subalterna. Questa compagine è assunta inevitabilmente dalla

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 48.

<sup>122</sup> Ivi, p. 56.

letteratura che conferisce al personaggio femminile caratteristiche considerate tipiche del suo genere: l'inattività e la calma.

Les femmes romanesques semblent souvent couvrir leur passion sous la cendre du devoir et du sacrifice et [...] elles sont marquées par une passivité chronique et par une sorte de fatalisme de la nature que le rousseauisme et la science se sont unis pour lui, [sic] inculquer. Douée de la seule énergie de la passion et de la vertu, elles ignorent en général la force de la rébellion qui restera exceptionnelle même dans les romans successifs. Les véritables âmes libres et fermes chères à Stendhal semblent absentes de l'univers romanesque des premières vingt années du siècle où domine une énergie de la défensive et la volonté de ne pas vouloir<sup>123</sup>.

Le istanze di uguaglianza, delle quali la Rivoluzione si era fatta promotrice, di fatto non portarono agli esiti sperati, soprattutto in riferimento alla questione del genere. D'altro canto, però, il modello rousseauiano, che aveva fortemente influenzato il paradigma femminile, doveva fare i conti con una realtà storico-sociale in evoluzione.

Lamiel pare tratteggiata da Stendhal come rappresentativa dell'incedere della storia che avanza: un'istanza femminile magmatica che fuoriesce dall'argine del modello preesistente e attraverso azioni, moti fisici e intellettivi, si esprime, esce allo scoperto, travolge con energia. Se Renée e Louise sono animate da una passione coltivata nel ristretto spazio della loro interiorità, Lamiel vive l'estroversione della sua vitalità, la reattività alle strutture circostanti, la fluidità frenetica dei suoi movimenti che i personaggi che le stanno attorno vogliono controllare, appianare e stringere in una forma convenientemente morale e socio-culturale.

---

<sup>123</sup> A.-M. JATON, *Énergétique et féminité (1720-1820)*, in "Romantisme", 1984, n. 46, pp. 15-25, p. 23.

La dinamicità di Lamiel percorre tutto il testo manifestandosi dapprima in piccoli impulsi reazionari, seppur contenuti, e successivamente in movimenti sempre più larghi. Già nell'episodio del lavatoio, al quale ho accennato, si coglie questa dinamica rintracciabile in tutto il romanzo: un divieto imposto è tradotto da Lamiel come limite da scoprire e superare con il corpo e il pensiero. Un primo esempio efficace è l'episodio della bigotta Mme Hautemare che la porta via dal chiacchiericcio volgare delle popolane al lavatoio: Lamiel escogita una via alternativa per scoprire cosa le sia stato vietato, cercando il suo personale percorso. Ancora, quando la zia le impedisce di camminare in autonomia, Lamiel corre rispondendo con movimenti radicali, più ampi rispetto al divieto ricevuto.

La stessa dialettica avviene sul piano del pensiero: la sua curiosità è sollecitata e alimentata dagli interrogativi ai quali nessuno dà risposta. È proprio la negatività del comando ad esaltare l'attrattività del limite, spingendo Lamiel a scoprirne i confini per poterlo superare. In questo senso, è da interpretare anche la ricerca dell'amore, al punto tale che si rivela un desiderio puramente conoscitivo e pertanto deludente. Lamiel si avvicina all'esperienza amorosa come fosse un dato scientifico da verificare con metodo sperimentale, come uno scienziato in laboratorio: elabora ipotesi, verifica, vuole fare esperienza. La protagonista è tutt'altro che una danaide fossilizzata, ripiegata su sé stessa. Incarna, piuttosto, un graduale processo di dispiegamento della personalità. Il punto d'interesse sta nel fatto che la fisionomia cinetica e caratteriale di Lamiel è propria di una rappresentazione consolidata del protagonista maschile in formazione. La giovinetta presenta tratti virili, avventurosi, intraprendenti; la sua energia la spinge a vivere un rapporto diverso con lo spazio rispetto agli altri personaggi di questo racconto, ma anche rispetto ai personaggi femminili analizzati nel primo modello. Lamiel non si accontenta di arredare quell'unica stanza della vita che le è concessa come fa Renée, né

tanto meno si lascia riempire da una relazione con un uomo che soddisfa tutti i suoi desideri e si fa suo schiavo. A differenza delle due protagoniste balzachiane, Lamiel non placa la sua sete, anzi, ha bisogno di sentirla, non ne può fare a meno, non cerca di riempire vuoti, non programma la sua esistenza, ma vive la spontaneità delle sue intuizioni. Sono queste ultime a diventare progetti: fa di ciò che le manca non solo la sua forma, ma la sua strada. Ciò che del personaggio stupisce, rispetto al contesto storico e narrativo, non è solo l'azione in sé, il suo movimento destabilizzante, enfatizzato dalla noia del borgo, che le è coprotagonista, ma il fatto che a provocarlo sia una donna che con estrema libertà e innocenza, rispetto al presente storico, se ne arroga il diritto, senza porsi problemi di sorta sul genere al quale sembra, infatti, non appartenere. La virilità di Lamiel femminizza anche i personaggi maschili che le sono accanto (ad eccezione di Sansfin, che non può lasciarsi neutralizzare, poiché la maschera del don Giovanni gli serve a nascondere la gobba. Ha bisogno di sedurre per avere un vantaggio sociale sui suoi concittadini e soprattutto sulle donne dalle quali viene deriso<sup>124</sup>) e sono soggetti deboli rispetto a lei poiché «la nature lui avait donné l'âme qu'il faut pour mépriser la faiblesse»<sup>125</sup>. L'abate Clément, dunque, le suscita compassione per il suo aspetto pallido, umile e dimesso; Fédor è considerato da Lamiel un soggetto insignificante:

Lamiel en voyant ce jeune homme si inquiet, serré dans son uniforme, lui trouvait je ne sais quel aspect piètre qui excluait l'idée de force et même de courage. Fédor était grand et mince; il avait

---

<sup>124</sup> L'episodio del lavatoio è emblema di questa doppia realtà: da una parte la sua gobba lo rende grottesco, dall'altra la sua intelligenza lo eleva al di sopra degli altri. Le lavandaie lo scherniscono, ma allo stesso tempo, lo temono per via del fucile (in realtà scarico) che porta sempre con sé, e del cavallo con il quale minaccia di sporcare la biancheria schizzando fango.

<sup>125</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., pp. 120-121.

une charmante figure, mais l'extrême peur de passer pour un déserteur lui ôtait dans ce moment toute expression décidée [...] <sup>126</sup>.

C'è un continuo capovolgimento di ruoli all'interno dei rapporti che vive, non solo amorosi. Pur essendo una semplice contadinella, viene assunta al castello della duchessa in qualità di lettrice, poiché la signora Miossens ha un calo di vista dovuto all'età. La situazione iniziale, nella quale Lamiel si sente onorata di stare al castello con la duchessa, si rovescia:

Lamiel n'avait presque plus l'envie de se promener ; elle était si malheureuse que sa petite vanité, quoique fort éveillée, ne s'apercevait pas même de son succès auprès de la duchesse : il était immense. Ce qui surtout faisait la conquête de la grande dame, c'est que Lamiel *n'avait point l'air d'une demoiselle* <sup>127</sup>.

La proposta che le viene fatta, inizialmente, si prospetta come un'opportunità per liberarsi e ribellarsi alle volgari e mediocri abitudini di famiglia. Lamiel sogna un mondo di passioni, contrasti, conquiste e avventure, ma la vita del castello le diviene presto noiosa, al punto tale che si ammala. La malattia si rivela ancora una volta amplificatore di un malessere interiore. In questo caso, si tratta di una semplice indisposizione dovuta alla noia, come diagnostica Sansfin, sanabile con l'abbandono del castello e il ritorno a casa. La notizia turba profondamente la duchessa, che prima di ascoltare il consiglio del gobbo, consulta una serie di luminari, per tornare poi, suo malgrado, al diabolico dottore. Sansfin approfitta della situazione per soggiogare la duchessa, facendo leva sul senso di colpa: ha rischiato di sacrificare la fanciulla alla sua «*répugnance pour le langage ferme et noble de la vérité*» <sup>128</sup>. La dinamica di

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>127</sup> Ivi, p. 78.

<sup>128</sup> Ivi, p. 86.

Sansfin è sempre la stessa: si propone come unico rimedio, si rende indispensabile e gioca con la presunta malattia a suo piacimento, poiché ha riconosciuto in Lamiel il punto debole della duchessa. Queste piccole vittorie servono ad aumentare il suo ego e a “ridurre la gobba”.

Ad attrarre la duchessa è la straordinarietà della giovinetta che, a differenza di altre figlie di popolani arricchiti dopo la Rivoluzione, che ostentano decoro e riservatezza, si sforza invano di contenere la sua vivacità in un passo calmo e lento:

Les avis charitables des femmes de chambre l’avaient amenée à une singulière allure, elle marchait lentement, il est vrai, mais elle avait l’air d’une gazelle enchaînée ; mille petits mouvements pleins de vivacité trahissaient les habitudes campagnardes. [...] Dès qu’elle n’était pas immédiatement surveillée par les regards sévères de quelques-unes des anciennes femmes de chambre, elle parcourait en sautant la suite des pièces qu’il fallait traverser pour arriver à celle où se trouvait la duchesse. Avertie par les dénonciations de ses femmes, la grande dame fit placer une glace dans son salon pour apercevoir cette gaieté de son fauteuil<sup>129</sup>.

Lo specchio, posizionato per osservare di nascosto i movimenti di Lamiel, è fonte di suggestioni. Il riflesso del movimento della ragazzina stride con la staticità della duchessa seduta sulla poltrona, aumentando la percezione dell’energia di Lamiel mentre sfoga l’allegria del suo movimento. Ma, allo stesso tempo, alla luce delle considerazioni portate avanti in questo studio, mi pare che nello specchio possa esserci il riflesso di un desiderio represso, tutto interiore, proprio dei personaggi femminili, che in Lamiel ha finalmente la possibilità di venir fuori ed esprimersi. Una terza provocazione è data dall’immagine della gazzella in catene, che

---

<sup>129</sup> Ivi, pp. 78-79.

attira l'interesse e lo sguardo della duchessa: il suo strano incedere attrae un pubblico incuriosito, che ha bisogno di distrarsi dalla noia quotidiana. Sembra si tratti davvero di un animale colto nell'abilità e nella spontaneità delle sue acrobazie, durante le prove per uno spettacolo da circo: «La dimension zoomorphe, soulignée par la décision de placer un miroir pour apprécier les sauts de Lamiel, neutralise le genre du sujet en tant qu'être humain inséré à l'intérieur d'une communauté»<sup>130</sup>. Questa dimensione zoomorfa della protagonista è ulteriormente marcata nel capitolo successivo: la duchessa ha sostituito il suo cane Dash, deceduto da poco, con la ragazzina. La pluralità delle dimensioni di questo personaggio dà il senso di una continua metamorfosi che accentua il suo dinamismo. Nel corso del romanzo, Lamiel è neutralizzata nel genere per la sua virilità, nella dimensione antropomorfa poiché viene associata all'immagine della gazzella, ma anche nella sua identità: i signori Hautemare presentano la bambina col nome di Amable Miel che, agli occhi maliziosi degli abitanti di Carville, diventa subito «la fille du diable»; al castello della duchessa la chiamano «petite»; nella fuga a Rouen, a causa di un errore sul falso passaporto, il nome che le è destinato Jeanne Gerta Leviail muta in Geane Gertait Leviail; ancora, con il conte di Nerwinde assume il nome di Mme de Saint-Serve.

La fluidité de ce nom semble une invitation pour le lecteur à chercher une signification autre, à le transformer et le déchiffrer à travers des anagrammes comme s'il n'était qu'un signe, tout en le privant de sa valeur strictement référentielle<sup>131</sup>.

Questa fluidità nominale del personaggio contribuisce a disperdere la sua identità e accompagna le fasi delle sue metamorfosi che

---

<sup>130</sup> S. PEREGO, *Lamiel: un exemple d'énergie féminine au XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'énergie sans genre*, cit., p. 29.

<sup>131</sup> Ivi, p. 32

inaugurano una nuova condizione. Ogni passaggio è evidenziato da un cambio d'abiti: Lamiel si sveste di un'identità che le dà noia, alla quale sente di non appartenere, per assumerne un'altra che più si adatta alle nuove esigenze. Ad esempio, abbandona gli abiti di seta che la duchessa le ha regalato al castello, per vestire i panni della contadina quando torna dagli zii: «Ce trait de prétendue modestie lui valut les applaudissements unanimes de tout le village. Ce bonnet de coton si laid, sur cette tête qu'on avait vue parée de si jolis chapeaux, soulageait l'envie»<sup>132</sup>. La sua ribellione e il suo desiderio di libertà aumentano in maniera proporzionale al divieto: se presso la duchessa è costretta in uno "strano incedere" ed educata a un linguaggio più nobile, uscita dal castello corre come chi ha la consapevolezza per la prima volta del proprio corpo e delle proprie possibilità, e usa espressioni inammissibili in quel luogo. Quando si reca a Rouen, stanca e annoiata dalle continue attenzioni di Fédor che, annullato nell'impetuosa passione che nutre per lei, la riempie di regali e non le oppone mai la propria volontà, scappa perché sente l'esigenza di stargli lontana. La sua presenza costante l'annoia. Segue un nuovo abbigliamento: Lamiel sveste gli abiti e i cappelli parigini per indossare nuovamente quelli campagnoli. Lo stesso meccanismo si ripete quando incontra il conte di Nerwinde che la sfoggia pubblicamente come un oggetto di lusso. La prima preoccupazione del conte è «comment l'habiller ?»<sup>133</sup>: Lamiel si adatta all'ambiente parigino, conformandosi anche nell'abbigliamento che ora richiede grazia ed eleganza. Un'ulteriore e significativa metamorfosi avviene durante la fuga da Rouen alla quale ho già accennato: sul consiglio di un farmacista conosciuto in una locanda, Lamiel si sfigura la faccia procurandosi un finto erpete, per fuggire gli sguardi degli uomini mentre viaggia da sola, rivelandosi, ancora una volta al di sopra della vanità femminile che sacrifica a favore della libertà.

---

<sup>132</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., p. 141.

<sup>133</sup> Ivi, p. 194.

Quello che si osserva in Lamiel è un percorso che porta il personaggio da una posizione iniziale di dipendenza a una progressiva autonomia che allarga il suo campo d'azione, attraverso gradualmente esercizi di libertà. Lamiel è libera rispetto ad ogni forma di possesso o attaccamento: è libera rispetto alle relazioni, libera rispetto agli abiti, alla sua femminilità, finanche rispetto al proprio nome. Mi sembra che questa sia un'esigenza del romanzo: è necessario che Lamiel sia libera perché è portatrice di un messaggio di ribellione; è necessario che sia donna perché porti dentro di sé la passione e la radicalità di una ribellione che è prima personale, e poi sociale e collettiva, che disprezza il giudizio morale, il basso materialismo e il cieco conformismo.

Nel piano dell'opera di Stendhal, così come ci è pervenuto, Lamiel si innamora e si dà veramente a un ladro-assassino, diventando sua complice, al punto da vendicarne l'esecuzione incendiando il palazzo di giustizia di Parigi. Nella loro relazione la protesta dell'autore è portata a compimento e dà senso e significato al personaggio e al romanzo intero:

Solo una donna avrebbe portato in tale protesta suprema quel disinteresse assoluto dato dalla passione, quella virginale purezza di cuore "malgré tout", capace di dare un significato ideale alla sua piena dedizione e devozione a un assassino, di cui Lamiel, secondo il suo creatore era chiamata a testimoniare<sup>134</sup>.

## **1.7 La regola dell'edera: l'educazione di Lamiel**

«In ogni forma di comunicazione [...] l'io si confronta con un tu nell'orizzonte di un noi che fonde, e trascende l'io e il tu in nuova dimensione dalla quale si esce cambiati, e non si è più quelli di

---

<sup>134</sup> E. FACCIOLI, *Nota introduttiva* a STENDHAL, cit., p. XIV.

prima»<sup>135</sup>. L'esperienza della formazione è sempre un dialogo tra un'interiorità che vuol venir fuori, che si sente chiamata ad esistere pubblicamente e uno sguardo parlante esterno, proteso alla prossimità e possibilità dei volti. Nella misura in cui l'io e il tu comunicano diventano l'inizio di qualcosa di nuovo.

La formazione di Lamiel corre su due binari differenti, uno più lineare e conforme al contesto narrativo finora descritto, quello dell'abate Clément, e l'altro più deragliante e sinistro, del dottor Sansfin. Entrambe le figure diventano un riferimento importante per l'educazione e la formazione del personaggio. Poste in maniera antitetica si propongono come una possibilità di riflessione, di confronto e di scelta: «Souvent celle-ci tombait dans une profonde rêverie que l'abbé ne savait comment expliquer. C'était lorsqu'une chose enseignée par l'abbé semblait en contradiction avec une des terribles maximes du docteur»<sup>136</sup>. Il bivio, pertanto, è un'occasione responsabilizzante di adesione a una faccia. Ciò che però risulta provocante nel romanzo è l'impossibilità di prendere realmente posizione in questo debole binomio. Infatti, seppur nella loro chiara e netta differenza di carattere e di ruoli, il dottore e l'abate comunicano una zona grigia data dal fatto che rappresentano delle categorie spersonalizzanti e ipocrite che schiariscono l'intensità del dualismo: Sansfin è un personaggio evidentemente negativo e grottesco, ma che sa smascherare gli altri personaggi; l'abate è un personaggio positivo perché buono d'animo, che sa intercettare il cuore di Lamiel, ma è rappresentante della categoria di ipocriti più dominante nel borgo, espressamente contestata nel romanzo. In effetti, lo stesso personaggio di Lamiel è talmente sopra le righe e al di sopra di entrambe le categorie con le quali s'impasta (anche se mai del tutto) e si separa di continuo, da essere uno spirito libero che, scevro da pregiudizi, reagisce alle bassezze del contesto in cui vive,

---

<sup>135</sup> E. BORGNA, *Le parole salvano*, Torino, Einaudi, 2017, p. 80.

<sup>136</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., p. 105.

non esitando a mettere da parte ogni principio morale in virtù del suo scopo e assumendo queste contraddizioni, non per rimanerne invischiato ma per superarle nella ribellione. Sebbene l'abate e il dottore le si propongano, ciascuno a suo modo, come figure guida, quella di Lamiel rimane comunque un'autoformazione che accresce per contrasto, determinata dal suo stato di orfana, che la rende indipendente fin da subito da ogni tipo di legame affettivo e di fiducioso riferimento, ma anche dall'impossibilità di potersi identificare in un modello femminile funzionale. Le figure femminili che le gravitano attorno si rivelano stupide, terribilmente frustrate e aderenti alle proprie maschere: la duchessa, «qui n'avait pas infiniment d'esprit pour les choses de fond, avait manqué d'exiger ces honneurs»;<sup>137</sup> la signora Hautemare, sua zia putativa che «pouvait aspirer au premier rang parmi les dévotes du village»<sup>138</sup>; o la signora Hanselme che, invidiosa dell'ascendente della giovane sulla duchessa, è capace solo di invidia nei suoi confronti, come del resto le altre donne del borgo.

Nel corso del testo il lettore ha modo di osservare le dinamiche relazionali tra Lamiel e i due personaggi maschili: l'occasione della malattia, ad esempio, presso il castello della duchessa, è propizia al dottore per potersi avvicinare alla ragazza e dispiegarle il mondo della riflessione. Come ho già sottolineato, nella genesi dell'opera, Stendhal ha in mente un racconto armonico che sappia destreggiarsi tra l'azione e la riflessione filosofica. La figura di Sansfin incarna tal proposito: appare come una sorta di antitesi di Pangloss che le presenta il peggiore dei mondi possibili. Il suo principale obiettivo è quello di sradicare dalla sua mente gli insegnamenti bigotti degli zii. Se è vero che la sua influenza su Lamiel è fondamentale e la porta a smascherare, talvolta, la realtà che vive, è vero che non riesce a portare a termine i suoi piani: ad esempio non riuscirà mai a sedurla

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 35.

<sup>138</sup> Ivi, p. 42.

e farla sua. Lo stesso significato del suo nome “Sans fin” ovvero “Senza fine” reca in sé già l'impossibilità di portare tutti i suoi piani a compimento. Anche la gobba di Sansfin, un'escrescenza fisica che indica un eccesso di persona, in realtà, lo definisce come l'infinitamente mancante. Questo aspetto mi sembra che s'incastri bene con la protagonista, mancante anche lei di tutto ciò che si conviene al suo contesto e al suo genere, ma allo stesso tempo, eccedente nell'energia e nel movimento. Quella del personaggio di Lamiel è un'eccedenza, piuttosto che un eccesso, necessaria al suo sviluppo narrativo e al messaggio del quale è portatrice.

Sansfin comincia a mettere in opera il suo piano recandosi dalla ragazzina costantemente, con la scusa di monitorare la sua malattia. Riesce a conquistare a tal punto la sua fiducia, da far percepire a Lamiel l'esclusività del loro rapporto e a demolire del tutto l'affetto sincero che prova per i suoi zii:

Tout ce que vous croyez, tout ce que vous dites aujourd'hui et qui vous rend si charmante, est gâté par un reflet de toutes les pauvretés que le bon Hautemare et sa femme vous ont données pour des vérités respectables. Ce que la nature vous a donné, c'est une grâce charmante et une sorte de gaieté qui se communique, à votre insu, aux personnes qui ont le bonheur de vous entendre. [...] vous avez toutes les grâces possibles, mais le bon sens manque encore à votre jeunesse, vous ne savez pas raisonner. De ce côté-là, je pourrais bien vous être de quelque utilité ; mais votre maladie va cesser au premier jour. Alors je n'aurais plus de prétexte pour vous voir et vous pouvez tomber dans les plus grandes fautes. Si j'étais à votre place, j'aimerais bien faire l'acquisition du *bon sens*. C'est un travail d'un mois ou deux<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Ivi, pp. 92-93.

Con la consueta tattica, Sansfin si rende subito utile non solo alla guarigione della malattia di Lamiel, ma anche al suo “svezzamento intellettuale”. Il medico comprendendo la vivace intelligenza della ragazza colpisce nel segno: per una mente brillante e curiosa come quella di Lamiel, il dubbio, il ragionamento, una voce diversa dal coro crepano il quadro compatto e perbenista dei benpensanti di Carville. Se il male ha sempre più fascino, in questo caso, distrae dalla noia: «Tant mieux [...] si je suis fille du diable; je ne serai jamais laide et grognon comme vous; le diable mon père saura me maintenir en gaieté»<sup>140</sup> dice Lamiel rispondendo alle accuse delle donne del borgo. Provocatoria la risposta dell’eroina che denuncia ancora una volta ciò che agli occhi del narratore è la falsità che si annida e cresce nelle maschere del borgo.

Non solo l’incedere del movimento, ma anche quello della mente, che si muove velocemente, viene ostacolato dai divieti imposti dagli zii che la vogliono forgiare a propria immagine e somiglianza, come fossero i suoi creatori: «après Dieu, je suis la cause de sa venue en cette commune»<sup>141</sup> dice il signor Hautemare. Lo zio di Lamiel, oltre ad essere il sagrestano della chiesa del borgo, è maestro di scuola: è la figura più vicina alle due istituzioni attraverso le quali circola il pensiero e si crea “la forma”. È premura del signor Hautemare indirizzare le letture della nipote, o meglio, evitare quelle inopportune. Questa è la culla dell’educazione di Lamiel che, anziché aumentare le sue proporzioni con l’età, viene sempre più rimpicciolita portandola alla noia: «et l’ennui, à cet âge, quand il ne tient pas à la souffrance physique, annonce la présence de l’âme»<sup>142</sup>. Dal canto suo, la signora Hautemare, che segnala ogni più piccola distrazione come peccato, cerca di evitare in tutti i modi che Lamiel veda gente ballare o ascolti musica, perché nulla la induca alla tentazione del divertimento. Sansfin, dunque, rappresenta

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 66.

<sup>141</sup> Ivi, p. 67.

<sup>142</sup> Ivi, p. 66.

l'occasione per conoscere l'albero del frutto proibito, ma soprattutto per comprendere perché le è proibito. Il legame tra i due viene sancito da una sorta di rito di iniziazione da compiere poi settimanalmente: le porta un uccellino, gli taglia la testa e le chiede di versare il sangue su una spugnetta, che poi dovrà mettere in bocca, con l'obiettivo di far credere alla duchessa un acuto peggioramento della malattia e procurarsi, in questo modo, la libertà di divertirsi nel modo in cui lui vorrà guarirla dalla noia. Questo atto così cruento, come un rituale satanico, sembra richiamare il nomignolo di «fille du diable», da lui stesso diffuso all'arrivo della bambina a Carville: Lamiel sarebbe nata dalla «soir des pétards»<sup>143</sup>. Il patto con Sansfin mi pare evochi due celebri antecedenti: l'episodio biblico del serpente che nell'Eden tenta Eva, facendole intuire ciò che le manca e la possibilità della conoscenza, così come Sansfin tenta Lamiel seducendola proprio nel suo dinamismo intellettuale; e il patto tra Mefistofele e Faust sancito dal sangue. Nel caso di Lamiel, il sangue del sacrificio potrebbe alludere alla perdita della verginità femminile, ma mi sembra significativo anche che all'uccellino sia tagliata la testa: anche l'innocenza del pensiero nella ragazzina è ancora terra vergine e gli insegnamenti di Sansfin, in realtà, mirano proprio a colonizzarla. La solennità che all'atto conferisce il precettore aumenta la sensazione di aver commesso un grave crimine e, acuendo il senso del mistero, irretisce maggiormente Lamiel. Questo non fa che confermare la virilità dell'eroina che, seppur turbata e ripugnante davanti a quello che percepisce come un vero delitto, scende a patti con il dottore, che sente di averla ridotta a sua complice. Iscrivendosi perfettamente nella dinamica libertina,

---

<sup>143</sup> All'inizio del romanzo il narratore racconta un episodio avvenuto nella chiesetta di Carville: mentre l'abate Le Cloud parla alla folla di fedeli descrivendo l'inferno, dietro all'altare uno scoppio di petardi organizzato con accurata discrezione dall'abate con l'aiuto del sagrestano, rende visibile l'idea. Nessuno osa dire che si tratta di petardi. Lamiel, giunta al borgo poco dopo, secondo le dicerie del paese, sarebbe nata da questo episodio.

Sansfin mira a procurarsi «les prémices du cœur de cette jeune fille»<sup>144</sup>. Affinché questo avvenga è necessario che la mente dell'eroina sia sgombra da tutti gli insegnamenti degli zii:

— [...] Figurez-vous que de toutes les choses que croit une jolie fille de basse Normandie, il n'en est pas une qui, plus ou moins, ne soit une sottise et une fausseté. Qu'est-ce que fait le lierre que vous voyez là-bas dans l'avenue sur les plus beaux chênes ?

— Le lierre embrasse étroitement un côté du tronc et ensuite suit leurs principales branches.

— Eh bien ! reprit le docteur, l'esprit naturel que le hasard vous a donné, c'est le beau chêne ; mais, tandis que vous croissiez, les Hautemare vous disaient chaque jour douze ou quinze sottises qu'ils croyaient eux-mêmes, et ces sottises s'attachaient à vos plus belles pensées comme le lierre s'attache aux chênes de l'avenue. Je viens, moi, couper le lierre et nettoyer l'arbre. En vous quittant, vous allez me voir de votre fenêtre, descendre de cheval, et couper le lierre des vingt arbres à gauche. Voilà ma première leçon donnée, cela s'appellera la règle du lierre. Écrivez ce mot sur la première page de vos Heures, et toutes les fois que vous vous surprenez à croire quelque chose de ce qui est écrit sur ce livre-là, dites-vous le mot lierre. Vous parviendrez à connaître qu'il n'y a pas une des idées que vous avez actuellement qui ne contienne un mensonge<sup>145</sup>.

Sansfin si configura come un personaggio di riferimento destabilizzante ma necessario, affinché l'oscillazione formativa di Lamiel trovi una sua fermezza. L'educazione che le impartisce, annullando i principi morali con i quali è cresciuta, si mostra come un'alternativa possibile al divieto, apre la mente a spazi aperti ancora ignoti e da esplorare, cambiando il suo sguardo sulla realtà e

---

<sup>144</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., p. 92.

<sup>145</sup> Ivi, p. 94.

rendendola una piccola misantropa maliziosa. La teoria del piacere, accuratamente spiegata da Sansfin, è di evidente stampo libertino:

Il y a donc doublement à gagner à écouter la voix de la nature et à suivre tous ses caprices: d'abord l'on se donne du plaisir, ce qui est le seul objet pour lequel la race humaine est placée ici-bas; en second lieu, l'âme fortifiée par le plaisir, qui est son élément véritable, a le courage de n'omettre aucune des petites comédies nécessaires à une jeune fille pour gagner la bonne opinion des vieilles femmes en crédit dans le village ou dans le quartier qu'elles habitent. Le danger de la doctrine du plaisir c'est que celui des hommes les porte à se vanter sans cesse des bontés que l'on peut avoir pour eux. Le remède est facile et amusant: il faut toujours mettre en désespoir l'homme qui a servi à vos plaisirs. [...] Il ne faut jamais écrire, ou, si l'on a cette faiblesse, il ne faut jamais donner une seconde lettre sans se faire rendre la première. Il ne faut jamais témoigner de confiance à une femme, si l'on n'a en mains le moyen de la punir de la moindre trahison. Jamais une femme ne peut ressentir d'amitié pour une autre femme du même âge qu'elle<sup>146</sup>.

Come si può notare questo estratto mostra i punti salienti di un'educazione libertina: il godimento del piacere come unico fine della razza umana; la necessità di farsi una reputazione sociale; il vanto dell'uomo nel momento in cui trionfa sulle resistenze femminili. Mi soffermo in particolare sull'attenzione all'uso delle lettere che non può che rievocare la corrispondenza di Laclos: la condanna di Madame de Merteuil è scritta nella raccolta di epistole che denuncia la sua colpevolezza pubblicamente. Tra i due personaggi ci sono notevoli somiglianze nelle quali non solo si coglie l'influenza dell'autore settecentesco, ma sono evidenti elementi indicativi sulla formazione femminile di questo secondo modello. Ne metto in rilievo alcuni: si tratta in entrambi i casi di

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 106.

un'autoeducazione basata sul valore assoluto dell'intelligenza quale bene più prezioso (un elemento comune a tutti i personaggi femminili descritti anche nel primo modello) e su un desiderio di indipendenza che le porta a ribellarsi rispetto a un destino che le vuole determinare, al quale invece si oppongono riuscendo a gestire le proprie vite e a volgere anche le debolezze altrui a proprio vantaggio; entrambe apprendono la finissima arte della dissimulazione e la necessità di farsi una reputazione sociale; la lucidità con la quale gestiscono le relazioni capovolge il ruolo del proprio sesso rispetto ai personaggi maschili, che accanto a loro diventano figure deboli; per entrambi i personaggi l'amore, del quale sono tanto curiose, si riduce a un'esperienza conoscitiva: «Ma tête seule fermentait; je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir; le désir de m'instruire m'en suggéra les moyens»<sup>147</sup> scrive la marchesa a Valmont. Un altro elemento che le accomuna, rintracciabile in diversi romanzi libertini, è il rapporto con la religione. Sia la marchesa, che Lamiel, infatti, si rivolgono a un prete per essere istruite sull'amore, accusandosi di un peccato non commesso e ribaltando, in questo modo, i ruoli: dev'essere il confessore a confessare cosa si nasconde dietro la censura. La prima si accusa di aver fatto «*tout ce que font les femmes*»<sup>148</sup> e Lamiel si rivolge all'abate Clément raccontando di essere andata nel bosco, incuriosita dal costante divieto posto M. Hautemare.

La seconda figura di riferimento nell'istruzione di Lamiel è quella dell'abate. Il narratore lo descrive come un giovane prete pallido, pio, istruito e piuttosto malato, col difetto di sentirsi molto intelligente nonostante si sforzi di pensare il contrario. Anche l'abate come Sansfin è attratto dall'intelligenza di Lamiel, dalla sua grazia e dalla sua spontaneità derivate dall'ignoranza che ha delle cose. A differenza del dottore, però, vuole preservare la purezza d'animo

---

<sup>147</sup> C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, cit., *Lettre LXXXI*, p. 223.

<sup>148</sup> Ivi, p. 224.

dell'eroina e insegnarle qualcosa di utile come la storia e la letteratura.

Nelle figure dell'abate e del dottore, dunque, s'incarnano due prospettive maschili differenti: l'abate vede in Lamiel una possibile moglie devota, mentre il dottore, al contrario, vede in lei una libertina. Fin dall'inizio del romanzo, il lettore vede sempre Lamiel prima attraverso lo sguardo degli altri personaggi, che guardandola filtrano la sua identità, e poi guarda il suo volto. Quello di Lamiel è un volto grezzo, che pian piano si dispiega e assume la responsabilità di fare esperienza di sé stesso e della realtà senza alcuna mediazione e questo fa sì che non si riduca a un volto femminile iconico, ma fortemente personalizzato dall'esperienza.

### **1.8 L'amore come piacere intellettuale**

L'esperienza dell'amore per Lamiel non può prescindere dall'aspetto intellettuale e rappresenta una sintesi delle caratteristiche del personaggio fin ora delineate: il suo stato di orfana, la sua virilità, l'intelligenza vivace che la spinge al di là del divieto. Mi soffermo su alcuni passaggi che mi sembrano significativi per la formazione dell'affettività. Innanzitutto si tratta di un'orfana: Lamiel nasce mancante, è un personaggio reciso alla radice che ha che fare con il proprio vuoto da sempre. La mancanza crea e necessita pienezze possibili, tra le quali la mente assume un ruolo privilegiato perché si nutre di ciò che le manca e perché, resiliente, sa rimodellarsi continuamente. L'aspetto celebrale e intellettuale riempie il vuoto lasciato dall'assenza delle figure genitoriali che, anche nell'adozione, non sono sostituite adeguatamente poiché i signori Hautemare non la considerano una protetta da amare, ma un'acquisizione utile per il futuro, da plasmare secondo le proprie esigenze. Un esempio, a tal proposito, è l'atteggiamento della zia, la quale le rinfaccia il presunto bene che dice averle fatto, allo scopo di avere in regalo i suoi vestititi di seta.

Quello che le mostra è un amore che si paga, che non conosce gratuità: «elle n'avait donc personne à aimer; ces gens qu'elle s'était figurée comme parfaits, du moins du côté du cœur, étaient aussi vils que les autres»<sup>149</sup>. Questa prima esperienza nella dimensione affettiva che le si rivela una profonda delusione è attraversata dalla stessa dinamica azione-reazione, intorno alla quale si sviluppa il suo movimento fisico: alla delusione ricevuta segue subito il bisogno di una conversazione interessante. In questo aspetto, Lamiel sembra avere dei tratti simili a Johannes il seduttore che, insieme al don Giovanni, è emblema della vita estetica del *Diario del seduttore* di Kierkegaard. Johannes è un seduttore raffinato che cerca di ammaliare intellettualmente, schiacciato da ciò che lo soddisfa nell'istante, ma che dopo lo lascia nell'insoddisfazione e nella noia. L'aspetto razionale è costantemente presente in tutte le esperienze dell'eroina che non perde mai il controllo della situazione e non si lascia toccare dai sentimenti che, al contrario, spesso la infastidiscono: «L'ennui paralysait tous les sentiments chez Lamiel»<sup>150</sup>. In questa chiave si possono leggere anche le sue esperienze erotiche, alle quali, come ho già sottolineato, si approccia come uno scienziato secondo un metodo deduttivo e induttivo:

Pendant la mise en place de son premier rapport sexuel, avec Jean de Berville, elle suit méticuleusement toutes les étapes nécessaires: le problème (qu'est-ce-que l'amour?); l'hypothèse théorique (les questions à l'Abbé Clément et à Sansfin); un environnement adéquat (le bois, un paysan expert); l'expérimentation pratique (le rapport sexuel); l'évaluation du résultat (l'amour ne vaut pas son prix)<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., p. 142.

<sup>150</sup> Ivi, p. 160.

<sup>151</sup> S. PEREGO, *Lamiel: un exemple d'énergie féminine au XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'énergie sans genre*, cit., p. 34.

Proprio la gradualità con la quale scopre il contatto fisico, nell'esperienza dell'abbraccio, del bacio, fino a giungere al rapporto sessuale completo, mette in rilievo la preponderanza della componente razionale che progressivamente studia il fenomeno fase dopo fase. Un secondo elemento che emerge come frutto della formazione affettiva è la concezione dell'amore come qualcosa che si può ottenere pagando: Jean, infatti, è pagato dieci franchi per farla sua amante, anche se in realtà è lei stessa a vendersi. Anche nel rapporto erotico emerge la virilità dell'eroina:

L'éclat de rire final, qui parait encore plus moqueur en tant qu'il est la version parodiée d'un orgasme physique jamais atteint, n'est pas seulement une dérision de la morale chrétienne mais aussi de l'activité sexuelle. [...] Son rire méphistophélique, tout en profanant les préceptes chrétiens, désacralise cet insigne symbolique du féminin qu'est la virginité: Lamiel s'en dépouille jusqu'à le réduire à une douleur momentanée et à du sang<sup>152</sup>.

Lamiel non minimizza solo l'esperienza sessuale ma l'intera relazione nella quale lei è sempre padrona e, in questa misura, la sua libertà rimane intatta. Questo avviene anche nelle esperienze successive: se Jean è uno schiavo sciocco e pagato per il suo servizio, Fédor è ridicolo e fastidioso perché pronto a soddisfare tutti i suoi capricci e usato da lei per ripicca nei confronti dei suoi parenti e delle prediche ascoltate. Il conte d'Aubigné Nerwinde, che la introduce agli ambienti mondani nei quali acquista notorietà per la sua spigliata conversazione, le suscita ugualmente un senso di pietà e lo riduce ai vantaggi che da lui può ottenere. L'unico personaggio che riesce a suscitare in lei un sentimento d'amore è un ladro-assassino che sorprende nell'atto di rubare nella sua stanza, e che l'attrae proprio

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 33.

per la sua intraprendenza e per la sua irriducibilità alla legge. Lui, come lei, è energia in movimento, azione che travolge.

Questo sforzo di Lamiel di non lasciarsi coinvolgere del tutto dalle relazioni che vive, relegandole all'esperienza razionale, sembra contrastare con la visione di Stendhal nel trattato *De l'Amour*:

Les femmes préfèrent les émotions à la raison; c'est tout simple: comme en vertu de nos plats usages, elles ne sont chargées d'aucune affaire dans la famille, la raison ne leur est jamais utile, elles ne l'éprouvent jamais bonne à quelque chose.

Elle leur est, au contraire, toujours nuisible, car elle ne leur apparaît que pour les gronder d'avoir eu du plaisir hier, ou pour leur commander de n'en plus avoir demain<sup>153</sup>.

Quello che Stendhal descrive in questo estratto è l'espressione di un *cliché* stigmatizzato che marginalizza la donna in un campo semantico solamente emotivo, alludendo in tal modo, alla sua incapacità naturale di utilizzare la ragione, se non come misura della coscienza morale.

Alla luce della lettura dei romanzi francesi analizzati in questa prima parte dello studio mi sembra di poter affermare che i personaggi femminili proposti mostrino l'evidente forzatura di tali affermazioni in perfetta sintonia con il periodo storico-culturale di riferimento. Queste giovani donne corrodono dall'interno questo stereotipo trasmesso anche dalla loro formazione: Madame de Merteuil, Louise, Renée, Lamiel, ciascuna a suo modo, per vie ben diverse, riesce a fare della ragione uno strumento utile a conservare la propria libertà ribellandosi all'*aut aut* del secolo: passione o matrimonio.

Il romanzo si ferma negli ambienti parigini quasi fosse una fotografia fugace e spontanea. Quest'involontaria incompiutezza può essere suggestiva perché sembra aderire al personaggio di Lamiel: il finale

---

<sup>153</sup> STENDHAL, *De l'Amour*, cit., pp. 41-42.

sospeso rimanda, ancora una volta, all'energia di una giovane donna sempre in movimento, sempre in ricerca. Sempre mancante...

## 1.9 Il compromesso fallimentare di Emma

Tu aimeras [...] le lieu où tu ne seras pas;  
l'amant que tu ne connaîtras pas...  
(Baudelaire, *Les Bienfaits de la lune*)

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et de *ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres<sup>154</sup>.

Così il narratore conclude il racconto dell'ingresso di Emma nella sua vita matrimoniale. Tutta la vita della protagonista è declinata in un tempo d'illusione: aveva creduto, avrebbe dovuto, doveva essersi sbagliata se le cose le erano apparse diverse nei libri, le cui parole l'avevano affascinata e chiamata ad essere qualcuno. Il personaggio flaubertiano è l'esempio più celebre della tensione ottocentesca tra l'ideale e il reale, «l'écart qui existe en chaque individu [...] entre ce qu'il est et ce qu'il croit être»<sup>155</sup>, la ferita profondamente sentita da tutti gli eroi e le eroine del secolo. Quest'aspra lotta tra un quotidiano disprezzato per la sua mediocrità (un disprezzo che è proprio anche dello stesso scrittore) e una vita altra, sognata in altezze ben diverse, scenari più elevati, è diventata il paradigma dell'insoddisfazione di

---

<sup>154</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, t. I, p. 322.

<sup>155</sup> J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 11.

questi personaggi che a volte pagano questo errore di critica<sup>156</sup> con la propria vita. Il principio di questa aspirazione è piantato nel tempo della formazione che, come le letture di questi romanzi dimostrano, semina insofferenza per questo determinismo della vita che non viene educata (nel senso etimologico del termine), ma fissata in una forma aprioristica, avulsa dalla sostanza, per la quale il limite non è la siepe narrante della propria forma, ma il suo recinto. La componente preponderante della formazione delle eroine è data dalle letture nelle quali esse si perdono e con le quali soprattutto si confrontano. Le letture suppliscono il discorso affettivo e personificano la figura del formatore. Sono i protagonisti eroici dei romanzi a diventare spesso il Pigmalione innamorato che guarda la propria opera e le dà vita. È il caso di Emma che pensa a sé stessa in maniera diversa da com'è realmente, imitando le eroine dei suoi libri, al punto tale da fondere l'orizzonte che c'è tra la realtà e la sua immagine. È in quest'ultima che rimane catturata a tal punto da diventare lei la bella statua baciata nel mito, e il suo Pigmalione l'eroina che di volta in volta emula. Quello suscitato in Emma è un «*désir selon l'Autre*»<sup>157</sup> per dirla con la definizione che ne dà René Girard: «Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les œuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité»<sup>158</sup>. In generale le personalità dei personaggi flaubertiani si rivelano liquide o fittizie, poiché si lasciano determinare dall'ambiente esterno. È quest'ultimo che detta loro le opinioni, i sentimenti, le emozioni. Si tratta di vite inabili all'ascolto e allo sguardo su ciò che realmente sono, incapaci di una propria originalità:

---

<sup>156</sup> Cf. J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, cit.

<sup>157</sup> R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 13.

<sup>158</sup> Ivi, p. 14.

[...] n'étant rien par eux-mêmes, ils deviennent quelque chose, une chose ou une autre, par le fait de la suggestion à laquelle ils obéissent. [...] Une même ignorance, une même inconsistance, une même absence de réaction individuelle semblent les destiner à obéir à la suggestion du milieu extérieur à défaut d'une autosuggestion venue du dedans<sup>159</sup>.

Emma, personaggio rappresentativo di una lettura mal fruita e fraintesa, mostra un tratto specifico che le appartiene: non si tratta solo di una lettrice appassionata, come lo sono anche le altre eroine presenti in questo studio, ma di una lettrice amante e adultera, che tradisce sé stessa e la sua vita reale con una vita immaginaria. La sua formazione è evidentemente fallimentare, come quella delle altre eroine delle quali ho trattato, poiché si rivela sempre una formazione fantasma.

Il sesto capitolo della prima parte del romanzo è un'analessi che narra il "prima" di Emma, il suo presupposto, l'orizzonte decisivo per poter comprendere il personaggio guardandolo mentre prende forma. Emma viene educata nel convento nel quale nei primi tempi apprezza la compagnia delle monache, con cui si comporta da educanda perfetta, fino a intorpidirsi «à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges»<sup>160</sup>. L'intorpidimento del personaggio nello spazio formativo è la costante delle eroine analizzate in questi romanzi, anche se ciascuna a proprio modo si ribella e sceglie la propria personalissima azione. L'inibirsi del movimento aumenta la dimensione del pensiero. Fin dalla giovinezza, Emma è attratta dall'atmosfera che si crea intorno alle cose, ha bisogno che le suscitino delle emozioni, delle sensazioni. Ama non le cose in sé, ma

---

<sup>159</sup> J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, cit., pp. 16-17.

<sup>160</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 323.

ciò che queste le possono dare, suscitare. Ama le narrazioni delle cose, più delle cose in sé:

Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages<sup>161</sup>.

Questa ricerca continua delle emozioni altera la realtà che la circonda e muta ai suoi occhi non solo le cose, ma la sua stessa personalità. Si tratta di quello che Bourget ha chiamato il male del pensiero «qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir»<sup>162</sup>.

La principale delle protagoniste flaubertiane è diventata l'emblema del processo educativo romanzesco, ma non tutti i personaggi femminili si lasciano determinare in questo modo, poiché in ciascuno è seminato un principio di reazione e di predisposizione personale, che in Emma diventa patologica<sup>163</sup>.

Completamente differente, infatti, è la fruizione dei romanzi di Lamiel, anche lei appassionata lettrice, la cui indole però, non consente quella fusione tra la vita immaginata e quella reale, che risulta letale per Emma. Lamiel incarna quel compromesso tra la menzogna romantica e la verità romanzesca che Emma non sarà mai, perché la sua energia, la sua azione stessa sono la consistenza che l'eroina flaubertiana s'illude di ricevere dai libri. Lamiel non si accontenta delle narrazioni altrui, siano quelle degli zii o quelle di Sansfin o di tutti i personaggi che la circondano, ma ha necessità di narrare in prima persona la sua identità, per dare carne alle parole: il bosco che simboleggia l'amore che le è proibito di conoscere, non

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 324.

<sup>162</sup> Citato da J. DE GAULTIER, *Il Bovarysimo*, cit., p. 17 (BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, p. 148).

<sup>163</sup> Cf. ivi, p. 19.

rimane una parola, ma diventa il luogo della sua prima esperienza erotica, la morale che le viene inculcata non resta un principio astratto, ma ha il volto dei signori Hautemare o di chi nel borgo appartiene alla categoria dei benpensanti; le sue stesse metamorfosi, espressione del suo dinamismo, non la ingabbiano, ma sono tappe di un percorso che la renda libera. Lamiel non cerca una corrispondenza nel reale di ciò che ha letto nei libri, ma lascia che questi ne ispirino solamente la riflessione. Dopo aver letto *L'Histoire des quatre fils Aymon*, da cui rimane completamente affascinata, pensa:

Est-ce que, une fois sur l'échafaud, mon oncle aurait su supporter les coups de la masse de fer du bourreau qui brisait ses bras, sans sourciller le moins du monde comme monsieur Mandrin?<sup>164</sup>

Tutte le svariate letture che le vengono sottoposte o quelle proibite che si procura di nascosto non sono accettate passivamente ma passate al vaglio della sua critica. Quando l'abate le fa leggere il trattato di Fénelon sull'educazione delle fanciulle, il narratore sottolinea:

Lamiel avait déjà assez d'esprit pour trouver vagues et sans conclusion applicable toutes ces idées si douces, exprimées dans un style si poli et si rempli d'attention pour la vanité de l'esprit qui apprend<sup>165</sup>.

Se Girard scrive di Emma che la mediazione esterna del desiderio fa perdere la spontaneità del personaggio, questo non mi sembra possa esser vero per l'eroina stendhaliana, che razionalizza la realtà in dati empirici. Tra le due, lo scarto è il punto di partenza con il quale

---

<sup>164</sup> STENDHAL, *Lamiel*, cit., p. 69.

<sup>165</sup> Ivi, p. 107.

progettano la loro esistenza: Emma lo fa a partire dai libri e cerca di scrivere una sceneggiatura sempre nuova della propria vita, a seconda di quel che il desiderio e l'emozione e l'immaginazione le indicano; Lamiel parte da sé stessa e dalla realtà che la circonda, i libri la ispirano ma non la plasmano del tutto, rimane nell'istante, nella concretezza della propria vita, nella quale l'ideale non irrompe per reinventare la realtà.

Emma vive la tessitura dinamica tra finito e infinito, biografico e romanzesco, essere e voler essere, nel *medium* dei romanzi che legge e che sono luogo di formazione del sé. Intrattiene con il testo una relazione particolare, dando vita a un intreccio che interrompe il processo descritto da Ricœur<sup>166</sup>: il lettore compie sempre un atto di *configurazione (mimesis)* attraverso il quale entra nel mondo del testo, esiliandosi dal proprio. Emma, personaggio-lettertrice, compie questo primo movimento ex-statico, e a partire dal testo diventa autrice di tante narrazioni ideali, annullando la distanza tra sé e i personaggi incontrati, tra i suoi sentimenti e il *pathos* del testo. Perdersi nel romanzo è una possibilità di comprendere sé stessi e vivere altre esistenze possibili, ma quello che Emma tragicamente non riesce a fare è il secondo movimento di ritorno dall'esilio del mondo del testo a sé stessa, ciò che Ricœur chiama *rifigurazione* del nostro mondo che riguadagniamo in una comprensione più ampia di noi stessi. Si legge non per perdersi ma per ritrovarsi, direbbe il filosofo. L'incapacità di Emma di tornare a sé stessa e di lavorare all'intreccio tra la propria storia personale e l'intrigo del testo determina la fallacia della sua formazione: non si conoscerà mai davvero, amerà sempre ciò che non potrà avere, guarderà sempre nel suo specchio solo identità vuote o fugaci, rimarrà per sempre alla sua finestra, sospesa, in attesa di qualcosa che non arriva mai...

---

<sup>166</sup> Cf. P. RICŒUR, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991.

Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cette homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques;- et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé<sup>167</sup>.

Flaubert appartiene alla generazione successiva a quella di Stendhal e Balzac, in una stagione in cui non soltanto il romanzo si interessa alla vita di ceti socialmente più bassi (si pensi ai Goncourt), ma anche l'epopea eroica del progresso borghese sembra ormai in crisi, come pure ogni velleità aristocratica. *Madame Bovary* non è un romanzo di formazione, come ho già sottolineato, ma la riflessione esclusivamente rivolta alla formazione di Emma nel sesto capitolo, mi sembra metta in luce un percorso anche di democratizzazione e degradazione sociale dell'eroina ottocentesca che si manifesta attraverso la cattiva fruizione delle letture che l'hanno educata in convento. Louise, Renée, Lamiel sono personaggi più elevati rispetto a all'eroina flaubertiana, emblema della realtà piccolo borghese. La formazione di Emma è fallimentare sotto tutti i punti di vista perché a differenza di Renée, Louise, Lamiel, vive da esule la propria vita, cercando nell'adulterio una patria felice, un ritorno a sé stessa. Più cerca di elevarsi e di emergere dalla piattezza di una vita soffocante, più sprofonda nella bassezza di un quotidiano triste, mediocre e infecondo, fino a scomparire in una morte tragica, ben lontana da quella di Louise: non è la passione che la uccide, ma l'aver contratto debiti. La lentezza della morte per avvelenamento sembra evocare il malessere costante del personaggio che pare in agonia da sempre.

Significativa l'immagine della cagnolina Djali a passeggio con Emma. Nell'animale, l'eroina riconosce il suo stesso senso di noia e

---

<sup>167</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 327.

malinconia. La regolarità del movimento circolare compiuto da Djali, mentre vagabonda con la padrona nei campi, pare delineare la misura dello spazio e del movimento di Emma, l'impossibilità di uno scopo, una fine. Diversamente dall'eroina, però, costretta a rimanere dentro l'orizzonte predeterminato, la cagnolina riuscirà a scappare. Quest'ultima icona di contrasto tra lo spazio aperto e quello chiuso, mi sembra possa rappresentare e preannunciare (solo in modo tematico e simbolico) i primi albori del Novecento, quando le donne prendono parola e il largo fuori dalle stanze.

## Capitolo II

### La vertigine dell'alba. Compromessi e conciliazioni nel romanzo di formazione femminile del Novecento

#### 2.1 L'intero infranto

C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé... Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance...<sup>168</sup>

Così termina *le récit autobiographique* di Nathalie Sarraute, *Enfance* (1983). Le forbici della piccola Nataša affondate nello schienale della poltrona, che all'inizio del romanzo, avevano lacerato la seta dei ricordi, hanno aperto uno squarcio nella vita interiore dell'adulta Nathalie. Ne è emerso quello che la scrittrice definisce «tropisme»<sup>169</sup>, cifra di tutta la sua poetica. Attraverso l'espedito dell'interrogatorio, la scrittrice adulta dialoga con la bambina deuteragonista, prendendo sé stessa come oggetto di indagine e sospetto.

L'infanzia, un tempo privilegiato nel quale la realtà appare compatta, forte, sicura, si offre alle mani di ciascuno come un "intero" protetto, ovattato, rotondo. Tale regolarità geometrica è invocata come una necessità per la scrittrice: «Tu avais besoin de cette netteté, de cette

---

<sup>168</sup> N. SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 277.

<sup>169</sup> N. SARRAUTE, *Tropismes* (1939).

rondeur lisse, il te fallait que rien ne dépasse...»<sup>170</sup> dice la piccola Nataša.

J'aimais ce qui était fixe, cernable, immuable...[...] aucun risque de voir quoi que ce soit se mettre à fluctuer, devenir instable, incertain... j'ai perdu pied dès que j'ai dû quitter ces régions où je me sentais en parfaite sécurité [...]»<sup>171</sup>.

Risponde Nathalie. La realtà, così com'è nell'infanzia, nella sua primordiale scissione tra bene e male, accoglie ciò che per ciascuno è vitale e lascia andare ciò che è mortifero. Non esiste conciliazione tra le parti, nulla che sfugga a questa simmetria, tutto è vissuto in modo assolutizzante. Finanche una sofferenza, capace di ogni estensione, può essere inchiodata perché emetta solo brevi oscillazioni e lasci l'intero infantile invariato: «“Mon premier chagrin” est arrondi et fixe à souhait, pas la moindre aspérité, aucun mouvement brusque, déroutant... rien qu'un balancement léger et régulier, un doux chantonnement...»<sup>172</sup> spiega Nathalie.

Ciò che fluttua o che è instabile non appartiene al pensiero semplice e inequivocabile dell'infanzia. Nel corso del romanzo, infatti, più volte sono sottolineati i toni imperativi degli adulti, regole da fissare bene a mente, senza che lei abbia potuto comprenderne il senso: «“Ça ne se fait pas” arrête tout examen, rend inutile toute discussion»<sup>173</sup>; «“Parce que ça ne se fait pas” est une barrière, un mur vers lequel elle me tire, contre lequel nous venons buter...»<sup>174</sup>; o ancora: «Si quelqu'un avait pensé à m'expliquer [...] je crois que je l'aurais compris»<sup>175</sup> dice da adulta.

---

<sup>170</sup> N. SARRAUTE, *Enfance*, cit., p. 214.

<sup>171</sup> Ivi, pp. 214-215.

<sup>172</sup> Ivi, p. 215.

<sup>173</sup> Ivi, p. 191.

<sup>174</sup> Ivi, p. 187.

<sup>175</sup> Ivi, p. 120.

L'originalità dell'interrogatorio e del sospetto, di questo doppio sguardo postumo con il quale Sarraute rievoca i ricordi, permette una lettura privilegiata della realtà. Le parole, le domande e i pensieri irrisolti di Nataša sono i primi traumi di una complessità tutta adulta. Nonostante il rifiuto di tutto ciò che possa alterare, mescolare la materia, la metamorfosi è inevitabile. Non si può rimanere sulla pelle della realtà. L'indipendenza, che nel romanzo di formazione è tanto sospirata dalle eroine, in questo racconto (e forse nell'infanzia in generale) sembra subita, indotta. Nataša, innanzitutto, deve fare i conti con la demitizzazione dell'*imago* materna, che passa per la più banale ma sottile consapevolezza infantile: può esistere una donna più bella di sua madre. Nel confronto con altre donne, è come se la fanciulla per la prima volta, imparasse a vedere. Alla vista, segue il pensiero, la capacità di giudizio, il desiderio ingenuo di voler esplicitare questa scoperta per affermare la propria voce, sebbene schiacciata dal senso di colpa e dalla paura di non sentirsi più figlia per questo. È l'*incipit* dell'indipendenza. Non è un caso, allora, che nei romanzi di formazione considerati, ci siano quasi sempre descrizioni dei volti, dei corpi, degli abiti delle protagoniste. Le eroine si guardano allo specchio per riconoscere nella propria immagine la propria crescita. Vedere è dare carne: al volto, al corpo, alla realtà. In *Symphonie pastorale* (1919), la formazione di Gertrude culmina proprio con l'acquisizione della vista:

Non, laissez-moi vous dire : Je ne veux pas d'un pareil bonheur. Comprenez que je ne... Je ne tiens pas à être heureuse. Je préfère savoir [...] je crains, voyez-vous, que le monde entier ne soit pas si beau que vous me l'avez fait croire, pasteur, et même qu'il ne s'en faille de beaucoup<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup>A. GIDE, *Symphonie pastorale*, in *Romans*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 921-922.

È già nel momento in cui desidera vedere, ed è disposta ad essere infelice, delusa dal mondo che le si svela, che Gertrude apre gli occhi. Non vuole più barattare la realtà. Il romanzo di Gide è un caso limite ed eccezionale poiché l'eroina non sopravvive a ciò che vede. Per rimanere nella metafora iniziale usata da Sarraute, *Enfance* termina quando l'indagine ha lesionato a tal punto la materia, che i lembi della seta sono troppo distanti tra loro per essere ricuciti. Lo spazio le si offre ingombro, illuminato, forse precario. Tutto è emerso. C'è bisogno di un tempo abbastanza lungo perché ciò che è fluttuante, incerto, possa evolversi e assumere un senso rinnovato. Se l'ultima rappresentazione dell'infanzia che ci consegna Sarraute, al termine del racconto, è la «percezione di una catastrofe»<sup>177</sup>, una vita che comincia a sgretolarsi e a prepararsi al cambiamento, a fare i conti con una realtà entropica, in cui le simmetrie non funzionano più, è qui che simbolicamente comincia il romanzo di formazione. L'intero si è infranto. Non resta che raccogliere i cocci.

## 2.2 Verso un nuovo romanzo di formazione

«Da questa guerra – scrive un volontario tedesco – torneremo tutti cambiati: persone diverse». E in effetti [...] la gioventù europea si sente partecipe di un immenso rito di passaggio collettivo: sensazione che però in breve tempo la guerra distrugge – perché la guerra uccide davvero, e invece di rinnovare l'esistenza individuale ne decreta l'insignificanza. [...] la storia politico-sociale non esercita sull'evoluzione letteraria solo un'influenza creativa: distrugge anche. Come rende necessarie alcune forme, così altre ne dichiara impossibili, ed è appunto questo che la guerra fa con il romanzo di formazione<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Secondo le costanti antropologiche individuate da Sergio Zatti (*Il narratore postumo. Confessione, conversione vocazione nell'autobiografia occidentale*), Macerata, Quodlibet, 2024, p. 278.

<sup>178</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 257.

Così Moretti riapre lo studio su quello che chiama il «tardo romanzo di formazione»<sup>179</sup> europeo. Quali sono i compiti simbolici ai quali questa forma romanzesca non può più assolvere? La giovinezza, momento turbolento ma breve dell'esistenza, si era mostrata il punto d'osservazione più significativo per comprendere il mutamento storico. L'eroe romanzesco moderno, debole, duttile al suo apprendistato, protagonista di una narrazione anti-tragica, aveva inaugurato una soggettività più quotidiana, terrena, "normale". La guerra vanificando ogni progetto, ha reso instabile ogni vissuto. Il mondo non è più lo spazio ospitale del Bildungsroman<sup>180</sup>.

Se tento di trovare una formula comoda per definire quel tempo che precedette la prima guerra mondiale, il tempo in cui sono cresciuto, credo di essere il più conciso possibile dicendo: fu l'età d'oro della sicurezza<sup>181</sup>.

Le parole di Stephan Zweig, a proposito dell'agonia della storia europea, riverberano come una campana infelice: è il «mondo di ieri»<sup>182</sup> quello di cui si parla. Il senso della fine, l'instabilità della storia, ormai fuori controllo, hanno rimescolato le carte e privato la gioventù del senso dell'esistenza. Com'è possibile cercare ancora un nesso, «l'anello della vita»<sup>183</sup> che congiunga il vissuto dell'eroe e ricostituisca il cerchio perfetto dell'esistenza?

La storia ha rovesciato le questioni. Nel Novecento, la crescita delle istituzioni, in particolare della scuola, ha sfidato la soggettività dell'individuo, inserito, ora, in un sistema che non si preoccupa più della crescita personale, dell'introiezione di valori condivisi, ma

---

<sup>179</sup> Cf. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*.

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> S. ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Milano, Mondadori, 1994, p. 9.

<sup>182</sup> Cf. S. ZWEIG, *Il mondo di ieri*, cit.

<sup>183</sup> Cf. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*.

della mera acquisizione del sapere, che prescinde da una formazione interiore. Così Moretti, citando Musil, per poi commentare:

«Non bisogna ammetterlo – riflette Törless alla sera, cos'è che ha uno scopo? Cosa se ne ricava? Per sé voglio dire [...] Sappiamo di aver imparato questo e quello [...] ma dentro siamo rimasti vuoti». Ma dentro... Ecco il difetto della scuola: insegna «questo e quello», dedicandosi al versante oggettivo della socializzazione – l'integrazione funzionale degli individui *entro* il sistema sociale. Ma nel far ciò dimentica il versante soggettivo del processo, che era stato uno dei grandi risultati del romanzo di formazione: la legittimazione *del* sistema «dentro» la mente del singolo. [...] se ciò non avviene [...], la socializzazione resta incompiuta<sup>184</sup>.

Il giovane è diventato mero esecutore di un compito al quale non crede più. In questo misconoscimento della formazione, anche la saggezza degli adulti viene meno: «La gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa [...]. Il baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regressione»<sup>185</sup>. È l'infanzia ora ad essere il mondo ospitale che la maturità ha abbandonato. Se «questo collasso antropologico»<sup>186</sup> sacrifica l'individuo a favore della massa, come può la biografia di un giovane parlare ancora alla società post-bellica?

In questo quadro culturale, lo scenario postbellico non poteva certo incoraggiare una rinascita del romanzo di formazione: che dei movimenti collettivi possano contribuire a *costituire* l'identità individuale, e non solo ad annullarla, è una possibilità che la narrativa occidentale non ha mai esplorato<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Ivi, p. 258.

<sup>185</sup> Ivi, pp. 259-260.

<sup>186</sup> Ivi, p. 260.

<sup>187</sup> Ibid.

La riflessione di Moretti sembra chiudere la strada alla possibilità che il romanzo di formazione possa rinnovarsi e dire ancora qualcosa della storia nella quale è immerso. Ma se fosse la biografia di un'eroina, piuttosto che di un eroe, ad assolvere questo compito? Può essere il femminile a risignificare la giovinezza, a orientare nuovamente l'esistenza, trovando un nuovo senso alla vita e al divenire?

### **2.3 L'autobiografia: per un nuovo paradigma di formazione**

Il romanzo di formazione al femminile francese del Novecento mostra una specificità: adotta prevalentemente il sottogenere dell'autobiografia o attinge in modo evidente alle esperienze di vita delle scrittrici. Per la maggior parte, infatti, si tratta di voci femminili<sup>188</sup>. Ad accezione di Françoise Sagan (1935-2004), Colette (1873-1954), Irène Némirovsky (1903-1942), Violette Leduc (1907-1972), Simone de Beauvoir (1908-1986), Marguerite Duras (1914-1996), Annie Ernaux (1940) raccontano pezzi della propria vita, lasciando intravedere tra le maglie dell'intreccio il filo della propria ricerca personale. L'io narrante non è solo qualcuno che parla, ma qualcuno di cui parlare.

Proprio la narrazione del sé, che getta luce sull'originalità dell'individuo e della propria storia<sup>189</sup>, sembra poter contrastare il rischio che possa essere assorbito dalla massa.

Così Sergio Zatti:

Il fenomeno autobiografico punta alla costruzione e all'affermazione dell'identità personale in un mondo dove l'identità, e specialmente il suo diritto ad esprimersi [...], sembra diventare sempre più importante, anche per il fatto che

---

<sup>188</sup> Le voci maschili che ho individuato sono Valéry Larbaud e André Gide.

<sup>189</sup> Cf. PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

non si è mai sentita tanto la minaccia dell'anonimato di massa<sup>190</sup>.

Se l'autobiografia, oltre a salvare l'individuo dall'anonimato, è un cantiere per la formazione della propria identità personale, mi sembra che il romanzo di formazione non sia del tutto tramontato, ma si sia rinnovato.

Scelgo di soffermarmi in modo particolare su tre modelli rappresentativi tra gli altri: Colette, Duras ed Ernaux. A legare con un «*fil rose*»<sup>191</sup> la loro opera è quella che Francesca Lorandini, in relazione unicamente ad Ernaux, ha definito «*formation du roman total*»<sup>192</sup>. La formazione dei personaggi femminili raccontata da queste autrici, infatti, non si esaurisce in un unico romanzo, ma si sviluppa nel corso di una parte della loro opera totale. Proprio la scoloritura del confine autobiografico-romanzesco (soprattutto per Duras ed Ernaux) sembra crei nelle romanziere la necessità di indagare e riscoprire molteplici aspetti della propria storia, che con l'avanzare di una ricerca personale, oltre che formale, confluiscono in una narrazione più grande: «*totale*», appunto.

Alla luce di alcune costanti antropologiche e narrative che legano l'opera delle scrittrici mi sembra di poter delineare un possibile nuovo paradigma che caratterizzi il romanzo di formazione al femminile del nuovo secolo:

1. La rottura dell'intero. L'esempio di Sarraute ha mostrato l'infanzia come un intero compatto, nel quale la realtà manifesta solo i primi sintomi di una contraddizione in potenza. La formazione delle eroine dei romanzi presi in considerazione

---

<sup>190</sup> S. ZATTI, *Il narratore postumo*, cit., p. 7.

<sup>191</sup> Cf. S. LORUSSO, *Les fils roses du roman de formation au féminin*, in "Revue italienne d'études françaises", n.13, 2023, pp. 1-7.

<sup>192</sup> Cf. F. LORANDINI, «*Une sorte de destin de femme . La formation du roman total d'Annie Ernaux*, in "Revue italienne d'études françaises", n. 13, 2023, pp. 1-13.

comincia proprio nello svelamento della complessità di ciò che vivono; ad eccezione de la *jeune fille* ne *L'Amant*, che data la povertà e il disagio familiare, mostra da subito una consapevolezza più matura.

2. In questo inizio di indipendenza due elementi costanti risultano fondamentali punti di snodo per la formazione: gli spazi e la figura materna.

a) Lo spazio. La topografia in cui si muovono le protagoniste è indicativa del cambiamento, dell'evoluzione o della fissità del personaggio. Se Virginia Woolf, nel saggio *A Room of One's Own* (1929) suggerisce la necessità di una stanza, simbolicamente investita, nella quale la donna possa indentificarsi professionalmente, la narrativa francese indaga una nuova possibilità di formazione femminile. *La Vagabonde* (1910) di Colette, *L'Amant* (1984) di Marguerite Duras, *La Femme gelée* (1981) di Ernaux mi sembrano l'esempio più efficace di questa evoluzione. L'emancipazione femminile prescinde dal possesso di uno spazio privato: è l'esterno a diventare il luogo della formazione.

b) La figura materna. Quello della madre è personaggio complesso: è innanzitutto un'altra donna, un modello da imitare (almeno inizialmente), o dal quale prendere le distanze per distinguersi per formarsi, come nel caso di Ernaux; un termine di contraddizione come per Duras, Violette Leduc e Némirovsky, in cui si assiste a un rovesciamento dei ruoli; è colei che dà nutrimento e allo stesso tempo disciplina. È interessante, infatti, che Claudine, orfana di madre, mastichi carte di sigarette per noia: mangia per mangiare, per trasgredire, ma non si nutre. La maternità nei romanzi di Duras si esprime soprattutto attraverso il cibo: la madre sfama nonostante la povertà, perché i suoi figli crescano, ma con un cibo che è sempre lo stesso e può nauseare. Anche per Simone de Beauvoir il cibo è nutrimento, crescita, ma soprattutto esplorazione del mondo, approccio alla vita, conquista e discernimento:

Par ma bouche, le monde entrain en moi plus intimement que par mes yeux et mes mains. Je ne l'acceptais pas tout entier. [...] mes répugnances étaient si obstinées qu'on renonça à les combattre. En revanche, je profitais passionnément du privilège de l'enfance pour qui la beauté, le luxe, le bonheur sont de choses qui se mangent [...]<sup>193</sup>.

La madre è colei che per prima soddisfa i bisogni primari dei suoi figli allattando al suo seno. Significativa l'immagine di Sarraute che sembra creare continuità tra il latte materno e il liquido della minestra, che la lega a sé anche durante l'assenza:

Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe... Surtout ne l'oublie pas, quand tu seras là-bas, sans moi, là-bas on ne saura pas, là-bas on oubliera, on n'y fera pas attention, ce sera à toi d'y penser, tu dois te rappeler ce que je te recommande... promets-moi que tu le feras...<sup>194</sup>

3. Il ritorno. Le eroine, ciascuna secondo il proprio percorso di formazione, di ricerca, tornano nei luoghi (fisici o simbolici) dai quali si sono allontanate inizialmente. Non si tratta della regressione all'infanzia di cui parla Moretti, a proposito del tardo romanzo di formazione tradizionale<sup>195</sup>, ma di un momento di rilancio delle proprie vite personali. Le protagoniste ritornano al proprio punto di partenza ma ri-formate.

La parabola dell'opera di Colette, in modo particolare, è significativa di questo percorso: cosa devo fare per essere felice? È la domanda di fondo che apre un sentiero nella sua ricerca. Ciò che le eroine dei

---

<sup>193</sup> S. DE BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, in *Mémoires*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2018, t. I, pp. 4-5.

<sup>194</sup> N. SARRAUTE, *Enfance*, cit., p. 16.

<sup>195</sup> Infatti ne *La Chatte* di Colette, è il personaggio femminile a emanciparsi, mentre quello maschile, spaesato dalla vastità dell'orizzonte che la modernità presenta, chiede asilo al saldo mondo dell'infanzia, tornando a sua madre.

suoi racconti chiedono e cercano con insistenza è la felicità: una vita amata in ogni piega recondita e sofferta. La vita ereditata, chiusa nella rotondità di un micro-mondo familiare, non basta più. Non è mai bastata, in fondo. La giovinezza esige un'individualità di sguardo, una promessa alla quale agganciare la propria ricerca, una conquista personale alla quale votarsi e una delusione profonda dalla quale rinascere. Gli snodi di questa ricerca attraversano quasi tutta l'opera della scrittrice che, visitando tutti gli aspetti della propria vita, indaga nelle metamorfosi dell'esistenza, imprimendo in ciascun romanzo una formazione possibile: «Plus que sur toute autre manifestation vitale, je me suis penchée, toute mon existence, sur les éclosions. C'est là pour moi qui réside le drame essentiel, mieux que dans la mort qui n'est qu'une banale défaite»<sup>196</sup>. Vita e racconto camminano quasi parallelamente in un dialogo incessante, in cui ciascuno riversa nell'altro la propria sete. Ed è saziato.

Il dipinto di Léon Comerre *Bicyclette au Vésinet* (1903), conservato ne *Le Petit Palais* di Parigi, è il ritratto del nuovo secolo: il volto di questa giovane sicura di sé, che con la postura e lo sguardo sfida il pittore, è l'alba di un nuovo giorno, per avvicinarmi a un'immagine cara a Colette: «L'heure de la fin des découvertes ne sonne jamais. Le monde m'est nouveau à mon réveil chaque matin et je ne cesserai d'éclorre que pour cesser de vivre»<sup>197</sup> scriveva nel 1954, l'anno della sua morte, a 81 anni.

La modernità ha il volto di una donna pronta a sbocciare ogni giorno e a sfidare la vertigine dell'incertezza. La gioventù, traumatizzata dalla guerra, ha bisogno di qualcosa che la ri-significhi.

---

<sup>196</sup> Citato da G. DUCREY, *Colette: du roman de formation au récit de déformation*, in "Revue italienne d'études françaises", n. 13, 2023, pp. 1-12, p. 1 (Allocution de Colette, 1954, p. 2, 1275).

<sup>197</sup> *Ibid.*, (Allocution de Colette, 1954, p. 2, 1276).

## 2.4 Ricostituire il senso: la ricerca dell'unità

«Vedeva l'anello intero della sua vita, ma esso ora gli stava davanti spezzato e sembrava non volersi più saldare in eterno»<sup>198</sup>. Vedere l'anello intero, la visione di insieme e la progressione di un percorso che ha un compimento è il bisogno di Wilhelm. Il timore maggiore dell'eroe è che la propria vita possa restare insensata, incompiuta: «Una volta che ero riuscito ad apprendere qualcosa, mi pareva di non saperne nulla, e avevo ragione, perché mi mancava la connessione fra i vari elementi, e in fondo è proprio questo che conta»<sup>199</sup>. L'apprendistato dell'eroe termina, infatti, quando i conti tornano. La compiutezza tanto bramata esige stabilità: la felicità è una condizione definitiva, uno stato di cose immutabile, inalterabile, in cui l'individuo non solo è parte del tutto, ma con esso è in armonia. Il desiderio che uccide Louise, l'eroina balzachiana, e che fa fallire la sua formazione, non è ammissibile nella formazione di Goethe che fa desiderare a Wilhelm ciò che è giusto desideri, così come Balzac fa con Renée. Per entrambi sentirsi parte della società è un valore. La differenza, però, sta nel fatto che mentre il primo corre felice incontro al proprio destino che non cambierebbe mai, Renée si educa all'accettazione della vita matrimoniale, sublimando l'*Eros* nella maternità, non può fare altrimenti. I *Mémoires de deux jeunes mariées* mette in scena non solo il contrasto tra le due istanze, matrimonio/passione, ma la formazione di compromesso che deriva dal considerare le due eroine un'unità. Così Francesco Orlando: Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola,

---

<sup>198</sup> W. GOETHE, *Wilhelm Meister, Gli anni di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 511-512.

<sup>199</sup> Ivi, p. 14.

simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto<sup>200</sup>.

Qual è, dunque, il punto d'approdo del romanzo di formazione al femminile novecentesco? Due mi sembrano i temi più importanti con i quali si confrontano queste autrici: il matrimonio e la scrittura. L'opera di Colette riesce a conciliare le due istanze che l'Ottocento aveva reso alternative, attraverso un percorso di formazione che emancipa prima la scrittrice stessa, poi le giovani donne dei suoi romanzi. Le eroine cercano l'amore, non possono farne a meno, ma non sono schiave del sentimento, riescono a viverlo con libertà e indipendenza. Anche il matrimonio non è valorizzato da Colette come istituzione o norma di coercizione, ma come legame d'amore passionale nel quale è possibile raggiungere la felicità, a patto che gli amanti vivano la relazione nella reciprocità.

Inizialmente la relazione coniugale è sottomessa alla dialettica del servo-padrone, dalla quale lentamente nel corso dei romanzi le protagoniste si affrancano. In *Claudine à l'école*, l'eroina, che per tutto il romanzo ha mostrato disinteresse per gli uomini, nelle ultime pagine, per la prima volta, esprime il desiderio di avere qualcuno da amare, che la conosca a fondo. Nei volumi successivi, Claudine si innamora e si sposa: «Ma liberté me pèse, mon indépendance m'excède»<sup>201</sup> scrive. L'esplicito bisogno di un «padrone» si manifesta in tutta la formazione dell'eroina. È Renaud, suo marito, infatti, a governare la vita coniugale, al punto tale da padroneggiare perfino l'adulterio, lo spazio più intimo e trasgressivo per eccellenza: è lui a fornire a Claudine la camera per incontrare Rézi, di cui diviene a sua volta un altro amante. Claudine sembra possa dominare solo se dominata. Quando scopre di aver condiviso con suo marito persino Rézi, torna alla sua amata Montigny, ma dopo qualche giorno

---

<sup>200</sup> F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 211.

<sup>201</sup> COLETTE, *Claudine à Paris*, in *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I, p. 364.

rinnova in una lettera il suo amore: «Il me plaît de dépendre de vous»<sup>202</sup> scrive, «je vous ordonne de me dominer !...»<sup>203</sup>. Significativo che nel volume che segue, Claudine lasci la parola ad Annie, una sposina obbediente, schiava di suo marito, che l'ha incatenata alla sua assenza, come fosse una moderna Penelope, vincolando la sua vita con un documento intitolato “L’impiego del tempo” e con un diario del suo viaggio. Ancora una volta, lo spazio femminile è violato. È interessante l’evoluzione del personaggio che con piccole e graduali trasgressioni inizia ad emanciparsi dal proprio marito e da questo matrimonio claustrofobico e stagnante, scappando prima del suo ritorno. Ne *La Retraite sentimentale* (1907), l’ultimo volume del ciclo dedicato a Claudine, Annie è quasi prefigurazione di Renée, l’eroina vagabonda. Migrando da un piacere sessuale all’altro, come da un luogo all’altro, non è più posseduta da nessuno, né tantomeno vuole possedere qualcosa. Questa volta è Claudine ad essere legata all’assenza di suo marito che è malato. Anche alla morte di Renaud gli rimane legata e fedele per sempre. Non cerca più il piacere, se n’è liberata, come sottolinea Jean Chalon:

Si la fin de la *Retraite sentimentale* montrait une Claudine précocement libérée du plaisir, ou de sa recherche, la fin de Minne démontre que, en y mettant un peu de bonne volonté, une femme peut accéder à ce plaisir dans le bras même de son époux<sup>204</sup>.

Il tema del matrimonio ritorna, infatti, ancora ne *L’Ingénue libertine* (1909). La formazione di Minne passa per la ricerca dell’amore e del piacere che inaspettatamente troverà, alla fine del romanzo, proprio in suo marito, che è capace della reciprocità tanto bramata. *La*

---

<sup>202</sup> Ivi, p.525.

<sup>203</sup> Ivi, p.524.

<sup>204</sup> J. CHALON, *Colette, l'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998, p. 144.

*Vagabonde* (1910) comincia con un matrimonio fallito. La protagonista insegue la propria vocazione artistica, rifiutando la possibilità di risposarsi, sfidando la paura della solitudine. *La Chatte* (1933) inizia con le nozze dei due giovani protagonisti e culmina con il fallimento. Tra i due, è l'eroina a formarsi, disposta a guardare al futuro senza temere l'indipendenza.

Come si è detto, l'emancipazione delle sue eroine accompagna quella della stessa scrittrice, che a partire da *L'Ingénue libertine* riesce ad affrancarsi dall'ingombrante figura di suo marito, il famoso M. Willy, negriero della scrittura, industriale della letteratura, fronte «illimité et puissante»<sup>205</sup>, come racconta in *Mes apprentissage* (1936), alludendo in modo sottile e sublime alla sua mente matematica, avvezza ai conti più che alla lettere.

Marguerite Duras racconta la propria storia di disagio familiare e di povertà estrema, che determina inevitabilmente la sua formazione, il cui obiettivo è la sopravvivenza. Il matrimonio, pertanto, è un mero mezzo per salvare la famiglia dalla povertà, non coinvolge i sentimenti. Finanche l'idillio con il cinese ne *L'Amant* rimane relegato nello spazio spoglio della *garçonnière*, dove l'eroina vuole essere come tutte. Solo al termine del romanzo, trova il coraggio di riconoscere i propri sentimenti. Con alcune variazioni, Duras racconta questa storia ben tre volte: *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *L'Amant de la Chine du nord* (1991). I temi sono gli stessi: l'infanzia, l'Indocina, la povertà, il colonialismo. L'autrice però vi ritorna colmando gli spazi vuoti lasciati nella narrazione precedente. Il primo dei tre romanzi, narrato in terza persona, ha una costruzione più romanzesca, con una trama lineare; il secondo, attraverso l'espedito della fotografia, illustra episodi che l'autrice ritiene più significativi per la propria vita. In realtà, più

---

<sup>205</sup> COLETTE, *Mes Apprentissage*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, t. III, p. 998.

che un'espedito, la fotografia è la genesi stessa del romanzo, racconta Angelo Morino:

la scrittura nasce a partire dall'immagine raggelata in una fotografia e, travalicando i limiti della didascalia originariamente progettata, prende a ordinare parole che ripercorrono le figure di una realtà lontana<sup>206</sup>.

In un'intervista, alla domanda sulla veridicità della storia raccontata ne *L'Amant*, Duras risponde:

Avevo dovuto mentire per anni sulle tante storie passate; mia madre era ancora viva, non volevo che venisse a sapere certe cose. Poi, un giorno, rimasta sola, mi sono detta: perché non dire la verità, adesso? Ogni cosa del libro è esistita: i vestiti e la rabbia di mia madre, il cibo dolciastro che ci faceva ingurgitare, l'automobile dell'amante cinese<sup>207</sup>.

Attraverso la scrittura, l'autrice eternizza la relazione con l'amante cinese, che nel libro precedente aveva solo accennato. Soltanto con la morte di sua madre sente di poter far emergere tutto ciò che è rimasto nascosto. Sembra, infatti, che la scrittura di Duras abbia un costante rapporto con la morte in questi romanzi: anche nella prefazione a *L'Amant de la Chine du nord* racconta di aver sentito il bisogno di scrivere ancora dell'amante cinese, dopo aver saputo della sua morte:

J'ai appris qu'il était mort depuis des années. C'était en mai 90, il y a donc un an maintenant. Je n'avais jamais pensé à sa mort. [...] J'ai abandonné le travail que j'étais en train de faire. J'ai écrit l'histoire de *L'Amant de la Chine du Nord* et de l'enfant:

---

<sup>206</sup> A. MORINO, *Il cinese e Marguerite*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 65.

<sup>207</sup> Riportato da L. PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, Milano, La Tartaruga, 1989, p. 35.

elle n'était pas encore là dans *L'Amant*, le temps manquait autour d'eux. [...] Je suis restée dans l'histoire avec ces gens et seulement avec eux. [...] Je suis redevenue un écrivain de romans<sup>208</sup>.

Scrivere, per Duras, è stare con i luoghi e le persone dell'infanzia, da cui tutto deriva, trattenere ciò che è importante e rischia l'oblio. «Je n'avais jamais pensé à sa mort»<sup>209</sup> scrive, come se il corpo dell'amante, che sente appartenerele, fosse immortale, fissato fuori dal tempo, non soggetto alla gravità. Ne *L'Amant de la Chine du nord*, il tempo entra nella narrazione, e tutto è calato in un contesto più corale. Connotando questa storia entro le coordinate temporali, l'autrice, non solo dà i propri ricordi una linearità, un senso maggiore, raccontando le zone ancora in ombra, ma schiuda l'idillio da quella condizione immortale, accettando la morte dell'amante: «l'immortalité est mortelle»<sup>210</sup> scrive ne *L'Amant*. La scrittura è in questo senso elaborazione della morte come della vita, ma è anche il punto di approdo della sua formazione, nonché l'unica certezza: «Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie»<sup>211</sup> scrive quasi al termine de *L'Amant*.

Quello descritto da Annie Ernaux ne *La Femme gelée*, mi sembra, anche nella linearità, un percorso di formazione più simile a quella tradizionale. L'io protagonista racconta la propria storia di emancipazione che passa per la consapevolezza della propria classe sociale di origine e l'aspirazione alla mobilità sociale attraverso l'istruzione; il confronto tra il genere femminile e maschile; la

---

<sup>208</sup> M. DURAS, Préface à *L'Amant de la Chine du nord* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2014, t. IV, p. 747.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> M. DURAS, *L'Amant*, cit., p. 1517.

<sup>211</sup> Ivi, p. 1516.

sessualità; il disagio personale, come frutto di una cultura, di una educazione e formazione; il matrimonio e il tentativo di conciliare la vita di insegnante con quella di madre e di moglie.

Questo tentativo di conciliazione risulta soffocante: «je suis entrée dans l'image et je crève»<sup>212</sup> pensa la protagonista, «Elles ont fini sans que je m'en aperçoive, les années d'apprentissage. Après c'est l'habitude»<sup>213</sup>. La fissità alla quale aspira Wilhelm non funziona più. Se il romanzo ottocentesco rappresentava dei valori che imponevano delle scelte, l'eroina del romanzo novecentesco, non ammette più *out-out*: vuole tutto. La ricerca di senso si versa nella scrittura, capace di tenere insieme in un'unità, ciò che la vita frammenta. Se nell'Ottocento le eroine leggono romanzi per evadere da una vita claustrofobica e inquinata (come nel caso di Emma), nel Novecento la scrittura, in modo particolare l'autobiografia, è lo spazio di ritorno.

Se ciò che conta non è più il nesso, saldare l'anello di vita nel Novecento è impossibile. L'anello diventa una spirale doppiamente orientata. Alberto Beretta Anguissola attribuisce il declino del romanzo di formazione all'avvento del relativismo culturale che annulla l'orizzonte comune:

Se il relativismo culturale viene accettato come unico dogma indiscutibile, il punto di vista di Wilhelm Meister all'inizio della sua storia e quello del narratore di Proust nei primi volumi non può essere definito meno interessante di quelli conclusivi, e il risultato è che non c'è più nulla da cercare, neanche il tempo perduto<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> A. ERNAUX, *La femme gelée*, in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 358.

<sup>213</sup> Ivi, p. 432.

<sup>214</sup> A. BERETTA ANGUISSOLA, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 81.

Se non c'è più nulla da cercare, non c'è nulla da imparare e viene meno il percorso di apprendistato.

Nel secolo dell'introspezione e dell'io frammentato, l'eroina non trova più la felicità nel raggiungimento di un obiettivo, poiché la guerra ne ha mostrato la fragilità e fallibilità. Ciò che conta è il momento.

## 2.5 La «*short story*»<sup>215</sup>: la formazione come epifania

«E così il significato del romanzo non si situa più nel rapporto diacronico (narrativo) *tra* un evento e l'altro – bensì *entro* ogni singolo presente, percepito come un'unità a sé»<sup>216</sup> scrive Moretti, che proprio in ragione di questa frammentazione delle storie attribuisce alla *short story* la capacità di rappresentare il frammento significativo di una storia.

Irene Némirovsky, Franoise Sagan, Inès Cagnati, in modo più evidente, nei propri romanzi di formazione sviluppano nuove formule narrative. L'azione si sviluppa in un arco temporale molto breve, nel quale un momento fatale diventa determinante per la formazione delle eroine.

Il romanzo di Némirovsky che in modo più evidente è classificabile come racconto di apprendistato è *Le Vin de solitude* (1935). Romanzo quasi autobiografico, come l'autrice scrive in una lettera<sup>217</sup>, ha il pregio di tracciare e portare a compimento l'intero percorso formativo dell'eroina, secondo l'itinerario più tradizionale. Così Teresa Lussone:

---

<sup>215</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 263.

<sup>216</sup> Ivi, p. 264.

<sup>217</sup> Cf. Lettre d'I. Némirovsky à G. Chéreau, 11 février 1935, in I. NÉMIROVSKY, *Lettres d'une vie*, éd. O. Philipponnat, Paris, Denoël, 2021, p. 175.

Pour le dire avec Bakhtine, il est possible d'affirmer que l'écriture du *Vin de solitude* naît du désir d'«isoler le principe déterminant de la formation de l'homme». La différence par rapport aux autres œuvres consacrées à la jeune fille en devenir réside donc dans le fait que ce roman est entièrement «concentré sur le processus d'apprentissage»: cette focalisation donne lieu à une héroïne présentée comme une «unité dynamique», alors que celle du *Bal*, elle, est photographiée à un moment précis de sa formation, et peut par conséquent être considérée comme une «unité statique». Dès lors, si l'on s'en tient à la définition donnée par Bakhtine, assez restrictive quant à ce que l'on peut entendre par roman de formation, *Le Vin de solitude* peut-il être vu comme la seule œuvre d'Irène Némirovsky qui s'inscrit dans cette catégorie<sup>218</sup>.

La scelta, dunque, di intrattenermi su *Le Bal* (1929), seppur paradossale, è più coerente con il discorso appena intrapreso. Proprio in virtù della valorizzazione di un solo momento del percorso formativo, risulta l'esempio più efficace per rappresentare questa formula narrativa ramificata parallela a quelle già delineate, secondo il paradigma dell'«albero»<sup>219</sup> utilizzato da Moretti per spiegare l'evoluzione letteraria.

*Le Bal* racconta la storia di Antoinette Kampf, una giovane adolescente di quattordici anni, che vive in un appartamento lussuoso a Parigi, con i suoi genitori, la cui improvvisa ostentata ricchezza rende questi *snob* ridicoli. Lo sguardo giudicante di Antoinette smaschera continuamente la realtà falsata da questi personaggi. In modo particolare, la rivalità con la figura materna (quasi una costante nei romanzi della scrittrice), ostile formale, determinante nella formazione della giovane, raggiunge il proprio

---

<sup>218</sup> T. LUSSONE, *Le pur et l'obscur: Le Vin de solitude ou la symphonie de la jeune fille en devenir*, in "Revue italienne d'études françaises", n. 13, 2023, pp 1-12, p. 3.

<sup>219</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 263.

*climax*, in occasione dei preparativi di un ballo, con cui i coniugi Kampf cercano di ingraziarsi l'alta società parigina. Alla giovane protagonista, pur avendo l'età giusta per fare il suo ingresso in società, non solo è vietata la partecipazione al ricevimento, di cui sua madre vuole assicurarsi di essere protagonista indiscussa, ma viene sottratta anche la stanza, utile per gli ospiti.

La ribellione di Antoinette sfocia in una rivolta che rovina i piani materni: gettando tutti gli inviti per gli ospiti nella Senna, decide il fallimento della festa. L'effetto drammatico della conseguente diserzione di massa, da parte degli ospiti, ribalta i ruoli madre-figlia. Inizialmente l'eroina spia la disperazione della madre, che giudica patetica, infantile, comica, ma rivelatrice: «Les grandes personnes souffraient donc, elles aussi, pour ces choses futiles et passagères?»<sup>220</sup>.

Consumando la sua vendetta, l'eroina ha ridimensionato lo spazio d'azione materno, così come sua madre le ha sottratto la stanza, l'ingresso in società, e di conseguenza la possibilità di una socializzazione, destinandole lo sgabuzzino. Non si tratta solo di un mero divieto: Mme Kampf cerca di trattenere l'ultima voce della propria giovinezza e della propria bellezza; vede in Antoinette, non una figlia, ma un'altra donna, ovvero la minaccia di una competizione:

C'était la seconde, l'éclair insaisissable où «sur le chemin de la vie» elles se croisaient, et l'une allait monter, et l'autre s'enfoncer dans l'ombre. Mais elles ne le savaient pas. Cependant Antoinette répéta doucement:  
- Ma pauvre maman...<sup>221</sup>

La formazione dell'eroina non mi sembra avvenga tanto nell'azione, poiché, alla fine del racconto, non c'è una conversione morale,

---

<sup>220</sup> I. NÉMIROVSKY, *Le Bal*, Paris, Grasset, 1930, p.117.

<sup>221</sup> Ivi, p.120.

quanto nel mutamento di sguardo sotto il quale il disprezzo diventa pietà.

Nel suo romanzo, Sagan fa vivere a Cécile, la protagonista di *Bonjour Tristesse* (1954), che l'autrice scrive a soli diciotto anni, il momento più significativo della sua formazione nell'arco di una stagione estiva.

Nell'*incipit* del romanzo è già racchiuso il senso del racconto:

Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse. C'est un sentiment si complet, si égoïste que j'en ai presque honte alors que la tristesse m'a toujours paru honorable. Je ne la connaissais pas, elle, mais l'ennui, le regret, plus rarement le remords. Aujourd'hui, quelque chose se replie sur moi comme une soie, énervante et douce, et me sépare des autres.<sup>222</sup>

Quella di Cécile, infatti, è una formazione che passa per la scoperta dei sentimenti. A causare la rottura dell'intero è l'arrivo di Anne, amica di sua madre, defunta da quindici anni. In realtà, significativamente, l'eroina non si definisce orfana, ma racconta di avere un padre vedovo, con il quale vive solo da due anni, come se questa mancanza non le appartenesse. L'incontro con Anne, che facendo ordine, paradossalmente, mette a soqquadro l'equilibrio familiare, risulta determinante per Cécile: «Anne donnait aux choses un contour, aux mots un sens que mon père et moi laissions volontiers échapper»<sup>223</sup>. Nell'esplorazione di un nuovo stile di vita, di relazioni, del tutto opposto al mondo dissoluto padre, con cui vive un rapporto più di complicità adolescenziale che filiale, l'eroina scopre il mondo adulto, del quale Anne è rappresentante. L'imposizione di regole, l'incoraggiamento e l'importanza data allo

---

<sup>222</sup> F. SAGAN, *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 2008, p. 11.

<sup>223</sup> Ivi, p. 19.

studio, la fedeltà all'amore, sono novità nella vita di Cécile, abituata a vedere suo padre cambiare continuamente amanti. In vacanza con loro, infatti, c'è la giovane Elsa, l'amante di turno. Anne le dice: «Vous vous faites de l'amour une idée un peu simpliste. Ce n'est pas une suite de sensations indépendantes les unes des autres...[...] Il y a la tendresse constante, la douce, le manque...»<sup>224</sup>. «Quelqu'un m'avait-il jamais manqué?»<sup>225</sup> riflette Cécile. Nonostante provi simpatia per Anne, che cerca di essere per lei un riferimento materno, l'eroina la tratta come una rivale, al punto da escogitare una strategia che separi la coppia: puntando sull'infantilismo paterno, sull'ingenuità di Elsa, e sull'amore di Cyril, un giovane universitario con cui ha una relazione sentimentale durante la vacanza, persuade la vecchia amante di poter ingelosire e riconquistare Raymond, fingendo una relazione con Cyril. L'esito è devastante: Anne muore di incidente stradale, dopo aver sorpreso Raymond con Elsa.

Un punto mi sembra interessante: la protagonista, potenzialmente malleabile, flessibile, per tutto il romanzo cerca di opporre resistenza alla rottura dell'intero, al mondo adulto, assumendo comportamenti immorali. È necessario un trauma, una disgrazia che metta in crisi il falso universo di certezze perché l'eroina prenda forma, comprenda l'importanza dei sentimenti e conosca le sfaccettature della realtà e dell'animo umano:

Je passais par toutes les affres de l'introspection sans, pour cela, me réconcilier avec moi-même. [...] Pour la première fois de ma vie, ce «moi» semblait se partager et la découverte d'une telle dualité m'étonnait prodigieusement<sup>226</sup>.

Ciò che Anne non è riuscita a insegnarle con la vita, le insegna con la morte. La seta dalla quale si sente avvolta Cécile, all'inizio del

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 40.

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> F. SAGAN, *Bonjour tristesse*, cit., p. 71.

romanzo, sembrerebbe la scia lasciata da Anne, dolce e irritante, come la realtà adulta.

In *Le Jour de congé* (1973), Inès Cagnati contrae ulteriormente l'unità di tempo, concentrando la narrazione in un unico solo giorno sinistro e fatale, determinante per l'eroina.

La figura materna aleggia fantasmatica per tutto il romanzo; è per tornare da lei che Galla ha chiesto un giorno di congedo dal liceo. Gli indugi dell'eroina davanti alla porta di casa intervallano e rallentano la narrazione, sul ritmo del famoso «calzerotto marrone» woolfiano, preso in esame da Auerbach<sup>227</sup>. Procrastinando l'ingresso, come se presagisse che nello spazio domestico sia accaduto qualcosa, l'eroina sembra rimandare anche la visione e la consapevolezza della realtà. Cacciata sulla soglia di casa da suo padre, senza comprenderne il motivo, scoprirà, solo una volta tornata al liceo, che sua madre è morta.

Il tragitto compiuto da Galla separa due mondi distanti fisicamente e simbolicamente: un paese buio di paludi, piogge, terra capace solo di morte, e il paese del sole dove «tout brille, se réjouit et meurt»<sup>228</sup>. La bicicletta è il bene più prezioso per Galla perché copre questa distanza: «Sans ma bicyclette je ne pourrais pas aller au lycée»<sup>229</sup> racconta. L'opposizione tra il paese scuro delle paludi e quello del sole sembra allinearsi a un'opposizione affettiva: Galla è una figlia indesiderata e brutta perché indesiderata e non amata; Fanny, la sua amica è bella e «pleine de soleil»<sup>230</sup> perché amata. La formazione dell'eroina avviene nel distacco progressivo dal ventre materno, come vi fosse espulsa in tre modi diversi: dalla terra

---

<sup>227</sup> Cf. E. AUERBACH, *Mimesis*, vol. II.

<sup>228</sup> I. CAGNATI, *Le Jour de congé*, Paris, Gallimard, "L'Imaginaire", 2017, p. 14.

<sup>229</sup> Ivi, p. 15.

<sup>230</sup> Ivi, p. 36.

e dall'oscurità da cui scappa, dalla casa materna alla quale non ha più accesso, dallo stesso ventre della madre quando muore.

Nel romanzo di formazione novecentesco, la contraddizione non è più un fallimento, e l'obiettivo delle eroine non è più evitarla, ma conviverci, farla propria come parte costitutiva dell'io, necessaria all'unità. Se prima l'individuo aveva nella società o nelle figure adulte un termine di opposizione, con il quale crescere e formarsi, sviluppando la propria identità, adesso si tratta di una contraddizione tutta interna all'inconscio.

L'unità dell'io non è data dall'intero, ma dalla possibilità che solo la narrazione ha di restituire il senso.

## Capitolo III

### Colette: Fuori dalla Stanza. La formazione negli spazi

#### 3.1 *L'Ingénue libertine*: lo spazio esterno come esperienza del reale

Il romanzo si divide in due parti, due tempi di evoluzione del personaggio, che sembrano corrispondere ai paradigmi dei due secoli. Nella prima parte, Minne è un'adolescente di quasi quindici anni, caratterizzata da un irriverente Bovarysimo.

Come tutte le giovani eroine dei romanzi che Colette dedica alla formazione Minne è una ribelle. Da subito, il lettore sorprende il personaggio in un piccolo atto trasgressivo che la separa dalla calma familiare e crea uno spazio di solitudine personale: finge agli occhi di sua madre di svolgere i compiti di storia, mentre, è affascinata dalla lettura della rubrica *Paris La nuit*. Ad attirare la sua attenzione, in modo particolare, è una vicenda di cronaca che svela i misteri della pericolosa vita parigina notturna:

La cause du conflit ? “Cherchez la femme !” Celle-ci, [...] dite Casque-de-Cuivre, à cause de ses magnifiques cheveux roux, allume toutes les convoitises d'une douteuse population masculine. Inscrite aux registres de la préfecture depuis un an, cette créature, qui compte à peine seize printemps, est connue sur la place pour son charme équivoque et son caractère audacieux. Elle boxe, lutte, et joue du revolver à l'occasion<sup>231</sup>.

L'esordio del romanzo si dirama in due narrazioni parallele: da una parte, la calma cornice di un interno, in cui il brontolio del fuoco, la lampada ad olio che ritma il tempo, il ricamo lento, il sospiro

---

<sup>231</sup> COLETTE, *L'Ingénue libertine*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984, t. I, p. 672.

materno, la musica cigolante della pioggia e del tram che estende la scena all'esterno, compongono un quadro di vita domestica rassicurante, provinciale, dove tutto è chiaro, tutto trasparente e non succede mai nulla. Dall'altra, l'affascinante mistero delle strade di una Parigi oscura, dove dietro ogni angolo sembra nascondersi un'avventura, qualcosa di inaspettato.

Questa doppia narrazione persuade l'eroina della possibilità di vivere due trame alternative: la prima si sviluppa restando nella cornice del quadro; la seconda è possibile solo fuori da questa cornice. In modo tipicamente romanzesco, Minne si serve di un giornale di cronaca per evadere dall'universo domestico e porre una distanza immaginaria dalla figura materna, circoscrivendo il proprio territorio personale. Il desiderio della protagonista di schermarsi, la necessità che non tutto sia noto, marca la soglia dell'adolescenza. L'unità dello spazio si divarica: c'è il pubblico, e c'è il privato. La formazione dei personaggi, infatti, tradizionalmente, avviene per mezzo dell'interazione tra queste due dimensioni. Il ventre materno, la più antica tra le soglie attraversate dall'individuo, che celebra il primo ingresso nel pubblico, è la prima dimora dalla quale il personaggio deve prendere le distanze per crescere<sup>232</sup>.

La lettura continua ad essere uno strumento di autoformazione che permette la configurazione delle eroine nelle narrazioni dalle quali sono affascinante. Ancora una volta, con alcune discriminanti: Claudine, la protagonista della più famosa serie di Colette, legge di nascosto i giornali che le sono vietati, ma non ne rimane vittima; il suo sguardo critico su tutto ciò che le interessa e che avviene attorno rimane vigile. Sebbene sia un personaggio sfuggente come Minne, Claudine è anche imperturbabile, e lo è in modo costante per tutto il romanzo. Il lettore guarda attraverso il suo occhio deformante. Minne, al contrario, pur essendo un personaggio altrettanto ribelle e

---

<sup>232</sup> Paradossale, in questo senso, infatti, è l'esempio di Mme Kampf che, negando il ballo ad Antoinette e con esso la possibilità del suo ingresso in società, rappresenta l'anti-maternità.

inafferrabile, mostra da subito un punto debole: vuole essere oggetto di desiderio e di contesa come Casco di Rame che le ha mediato questo desiderio, secondo il modello triangolare, teorizzato da Girard<sup>233</sup>. Soprattutto nella prima parte del romanzo l'indice Bovarystico<sup>234</sup> dell'eroina è elevato. La narrazione, infatti, è in terza persona e si serve della focalizzazione interna, rendendo spesso visibile l'intromissione della narratrice che commenta ironicamente i personaggi. Non potrebbe essere diversamente. È necessario, dunque, che Minne acquisisca uno sguardo critico e più distaccato, affinché i due punti di vista coincidano del tutto. Lo sguardo dell'eroina è alterato dall'idea che si è fatta dell'amore e della felicità, come Bourget ha commentato per Emma.

Seguendo lo *script* Bovarystico, dopo la lettura dell'articolo, Minne esplora nel riflesso dello specchio la possibilità di un nuovo aspetto, qualcosa che susciti una somiglianza con Casco di Rame, il personaggio che ha mitizzato, e che le conferisca un'aria di mistero: «Je suis sinistre»<sup>235</sup> dice, dopo essersi acconciata i capelli con un nastro rosso. «Minne sogna quindi di poter essere l'arbitra delle esistenze di maschi robusti e ribaldi del *milieu*, agogna di essere gettata nel fango, posseduta tra il lusco e il brusco, sbattuta a terra. Chiude gli occhi prima di addormentarsi sulla certezza di essere perversa in virtù della proprietà transitiva: leggendo crede di aver sfidato la società»<sup>236</sup> commenta Luca Scarlini.

Se i personaggi flaubertiani, illustrati da De Gaultier, prendono in prestito una personalità perché sono privi e sono incapaci di tradurre

---

<sup>233</sup> Cf. R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit.

<sup>234</sup> L'indice Bovarystico misura il divario che c'è in ogni individuo tra l'immaginario e il reale, tra ciò che esso è e quel che crede di essere. Cf. J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, cit.

<sup>235</sup> COLETTE, *L'Ingénue libertine*, cit., p. 674.

<sup>236</sup> L. SCARLINI, Postfazione a *L'Ingénua libertina*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 198.

le proprie aspirazioni in atti (a eccezione di Emma)<sup>237</sup>, alla base del Bovarysimo di Minne c'è un desiderio di attenzione e originalità, tipicamente adolescenziale: «C'est moi qu'il guette! C'est pour moi seule qu'il est là! Maman ne peut pas comprendre...»<sup>238</sup> esclama, riferendosi ad un vagabondo sconosciuto, che inconsapevolmente è stato assunto dalla sua immaginazione per recitare la parte del Riccioluto, amante di Casco di Rame. Il *climax* del fraintendimento dell'eroina viene raggiunto con la fuga notturna, alla ricerca del Riccioluto: «Faut-il prendre un manteau? Non on n'a pas froid quand on s'aime...»<sup>239</sup> dice Minne prima di uscire. Durante l'evasione, due narrazioni continuano a correre contemporaneamente: una reale, l'altra immaginaria. La ricerca la spinge oltre il confine della ferrovia, verso ciò che le è ignoto.

L'evasione si conclude con la perdita delle illusioni, con il ritorno a casa di Minne ammalata. Sua madre, Antoine e suo zio, sono convinti che si sia compromessa.

Quella di Minne è la parabola della formazione di un personaggio a tratti più ottocentesco, ma che riserva un esito inedito: la realtà che pian piano prende piede, attraverso la fuga nello spazio esterno, cancella le illusioni giovanili, ma non prostra l'eroina. Sebbene sia insoddisfacente, è proprio la realtà a rivelarsi, inaspettatamente, l'unica via d'accesso alla felicità.

Nella seconda parte del romanzo, Minne è sposata da due anni con Antoine e possiede tre amanti. Il bisogno di avventura, più infantile, ha preso corpo tramutandosi nella ricerca del piacere.

Così la narratrice:

Du rêve qui l'emportait naguère vers l'avenir, vers Le Frisé,  
vers le monde obscur qui s'agite, la nuit, dans l'ombre des

---

<sup>237</sup> Cf. J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, cit.

<sup>238</sup> COLETTE, *L'Ingénue libertine*, cit., p. 686.

<sup>239</sup> Ivi, p. 720.

fortifications, elle semble s'être réveillée, effarée, sans mémoire précise. Elle a gardé son habitude de songer longuement, les yeux tendus vers l'Aventure... Mais, déçue, humiliée, renseignée, elle commence à deviner que l'Aventure, c'est l'Amour, et qu'il n'y en a pas d'autre. Mais quel amour? «Oh! supplie Minne en elle-même, un amour, n'importe lequel, un amour comme tout le monde, mais un vrai, et je saurai bien, avec celui-là, m'en créer un qui soit digne de moi seule !...»<sup>240</sup>

La nuova ricerca di Minne ha tre svolte importanti, che tracciano un graduale movimento del personaggio, inverso al precedente: dall'esterno all'interno. Con straordinaria chiarezza, è in questa gradualità della ricerca, nella quale, poco alla volta, Minne scopre il desiderio e l'amore, che si esprime il tentativo di Colette di tenere insieme queste due istanze. La relazione col giovane Jacques, perdutamente innamorato di lei, è una passione che consuma, ruba il piacere senza farne dono:

[...] elle envie férocement l'extase de cet enfant fougueux, la pâmoison qu'il ne sait pas lui donner : «Ce plaisir-là, il me le vole! C'est à moi, à moi, ce foudroiement divin qui le terrasse sur moi ! je le veux ! ou bien, qu'il cesse de le connaître par moi!... »<sup>241</sup>

La seconda svolta avviene nell'incontro con Maugis, un uomo maturo, che comprendendo di non poterle dare il piacere che cerca, rinuncia a lei, sublimando il desiderio in tenerezza e protezione:

Vous êtes une surprise dans ma vie, une chère surprise un peu cuisante, un peu comique, très mélancolique... Vous ne m'avez pas donné le trésor qui m'est dû et que j'irais chercher jusque dans la boue; mais vous avez détourné de lui ma pensée, étonnée

---

<sup>240</sup> Ivi, pp. 742-743.

<sup>241</sup> Ivi, 762.

d'apprendre qu'un amour, différent de l'Amour, peut fleurir dans l'ombre même de l'Amour. Car vous me désirez et vous renoncez à moi. Quelque chose en moi a donc plus de prix pour vous que ma beauté?<sup>242</sup>

La ricerca e la formazione di Minne si compiono nella scoperta che l'amore tanto cercato può essere soddisfatto proprio nel suo matrimonio. Antoine si rende conto di averla sempre posseduta senza chiederle se lo desiderasse.

Antoine a fait ce miracle. [...] Elle sourit dans l'ombre, avec un peu de mépris pour la Minne d'hier, cette sèche enfant quêteuse d'impossible. Il n'y a plus d'impossible, il n'y a plus rien à quêter, il n'y a qu'à fleurir, qu'à devenir rose et heureuse et toute nourrie de la vanité d'être une femme comme les autres...<sup>243</sup>

La reciprocità del piacere e dell'amore, dunque, passa per la rinuncia al possesso, per la consapevolezza di non avere, ma di essere un corpo che si dona. *Eros* e *Agapé* non sono più alternativi, ma succedanei.

In modo diverso, come si vedrà più avanti, a questo esito giunge anche la formazione sentimentale narrata da Duras.

Nell'epilogo del romanzo, Jacques si suicida, divorato dalla passione. Non è più l'eroina a morire, ma il suo amante. Il topos ottocentesco è stato completamente superato.

L'esito finale del romanzo, che concilia matrimonio e amore e rende futili e inutili le trasgressioni adulterine, sembra una concessione al buon senso borghese e alla morale, da parte di una scrittrice che tante volte se ne fa beffe. Forse, in parte, è anche questo. Allo stesso modo,

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 799.

<sup>243</sup> Ivi, p. 823.

è vero che Colette si riscatta: il matrimonio non è più il luogo del dovere e la culla della famiglia, bensì il luogo del piacere. Nella dicotomia balzachiana tra Renée e Louise, Colette si schiera decisamente dalla parte di Louise mostrando che nella sua scelta c'è l'unica possibilità per essere felici.

### 3.2 La formazione nell'infanzia: *Claudine à l'école*

Quand, il y a deux mois, j'ai eu quinze ans sonnés, j'ai allongé mes jupes jusqu'aux chevilles, on a démoli la vieille école et on a changé l'institutrice. Les jupes longues, mes mollets les exigeaient, qui tiraient l'œil, et me donnaient déjà trop l'air d'une jeune fille ; la vieille école tombait en ruine [...]<sup>244</sup>.

Nel primo dei romanzi del ciclo che Colette dedica alla formazione della sua eroina, *Claudine à l'école* (1900), la protagonista ha quindici anni e frequenta l'ultimo anno della scuola di Montigny-en-Fresnois, sua cittadina natale. Il parallelismo condotto da Claudine, tra la demolizione del vecchio edificio scolastico e il suo nuovo abbigliamento, delinea fin dalle prime pagine del romanzo una metamorfosi che coinvolge unitamente Claudine e lo spazio che abita, quasi fossero un unico corpo o un'unica immagine: Claudine ha smesso i panni della ragazzina per indossare quelli da donna; il vecchio edificio viene abbandonato e ne viene costruito uno nuovo; la vecchia e brutta istitutrice è stata cambiata. Questo amalgama è ulteriormente evidenziato, nelle prime righe, da un uso preciso della punteggiatura: i punti e virgola scandiscono un elenco nel quale si alternano ritmicamente i due oggetti del cambiamento, quasi fosse uno schema metrico a rima alternata (AB, AB).

Se nel romanzo ottocentesco l'educazione femminile è ancora prevalentemente conventuale, il romanzo del Novecento rappresenta

---

<sup>244</sup> COLETTE, *Claudine à l'école*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I, p. 9.

nuovi spazi formativi, dove le fanciulle crescono all'interno di gruppi e all'insegna di una educazione laica. Con la riforma scolastica degli anni '80 del XIX secolo a opera di Jules Ferry che secolarizza e democratizza l'istituzione scolastica, lo spazio si deforma, rappresentando metaforicamente proprio tale cambiamento sociale. La scuola diventa un importante tirocinio non solo culturale, ma soprattutto sociale, che anticipa la dimensione collettiva e la socializzazione vissuta nell'età adulta. Prima di Colette, nessun romanzo ha attribuito alla scuola una tale importanza nella vita della protagonista. E insieme ad essa, significativi diventano tutti gli spazi con i quali l'eroina entra inevitabilmente in contatto. A cominciare dalla cittadina natale:

*Mon Manuel de géographie départementale* s'exprime ainsi: «Montigny-en Fresnois, jolie petite ville de 1.950 habitants, construite en amphithéâtre sur la Thaize ; on y admire une tour sarrasine bien conservée... » [...] à ma manière, c'est des maisons qui dégringolent, depuis le haut de la colline jusqu'en bas de la vallée ; ça s'étage en escalier au-dessous d'un gros château, rebâti sous Louis XV et déjà plus délabré que la tour sarrasine, [...] qui s'effrite par en haut un petit peu chaque jour [...] c'est un village, pas très joli même, et que pourtant j'adore<sup>245</sup>.

La prima immagine di Montigny consegnata al lettore è quella tratteggiata dal *Manuel de géographie départementale* che la descrive come una cittadina graziosa, sviluppata a forma di anfiteatro e ben conservata. Lo sguardo di Claudine deforma completamente questa rappresentazione che si presume oggettiva: non è una cittadina ma un villaggio, costruito come un ammasso di case che rotolano nel fondo della valle; non ha la forma inestimabile di un anfiteatro; il castello dal quale è dominato il villaggio,

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 7.

ricostruito ai tempi di Luigi XV, sembra sia più malridotto della più antica torre saracena, che a sua volta si sgretola tutta. L'*Institution Rivoire*, dove si svolgono gli esami conclusivi, è anch'essa in rovina, mostra una scritta quasi cancellata, cifra di un secolo che tramonta parallelamente all'infanzia dell'eroina. Paradossalmente, il personaggio si forma in uno spazio che si va deformando. Anche la vecchia scuola, a sua volta, restituisce un'immagine di trascuratezza, vecchiume e sporcizia. In contrapposizione, il nuovo edificio appare in grossi cubi bianchi sovrapposti gli uni sugli altri, e si compone di tre stanze per le classi scolastiche; di un dormitorio al primo piano, sorvegliato ogni settimana, secondo una turnazione, dalle maestre; e delle camerette per le insegnanti. Osserva Claudine:

Le cabinet de toilette est sommairement meublé d'une grande table recouverte de zinc sur laquelle s'alignent huit cuvettes, huit savons, huit paires de serviettes, huit éponges, tous les objets pareils, le linge matriculé à l'encre indélébile. C'est proprement tenu<sup>246</sup>

L'uniformità degli oggetti, il bianco della *lingerie* rendono l'idea della serialità alienante delle sembianze novecentesche, e crea una sorta di corrispondenza tra la struttura esterna, composta di cubi bianchi, e l'interno: la regolarità delle dimensioni del cubo che rende perfettamente uguali tutte le sue facce rimanda alla regolarità degli oggetti interni, uguali per tutti.

Tra il corpo e lo spazio sembra ci sia un rapporto inversamente proporzionale. Se nel secolo precedente, infatti, il corpo femminile era stato imbalsamato in un abbigliamento che ne aveva fatto un manichino, rendendolo talmente regolare da essere uguale per tutte e quasi fittizio, il Novecento libera il corpo ma uniforma lo spazio: il vecchio edificio, seppur nelle sue fattezze logore, sporche e terribilmente imperfette, mostra un volto unico e personale, a

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 97.

differenza del nuovo edificio tutto uguale, spersonalizzante, alienante.

La rappresentazione della sala da bagno consente, in modo particolare, di considerare come la condivisione costante degli ambienti anche più intimi renda possibile l'esistenza di uno spazio sociale di confronto e di relazione tra i personaggi femminili che si osservano reciprocamente. Nella formazione di una consapevolezza di sé, il corpo ha assunto un ruolo importante. Ciascuna osserva la nudità dell'altra, con sguardo furtivo, spiando pregi e difetti. Così risponde Luce<sup>247</sup> a Claudine che la interroga con malizia:

Je demande:

«Est-ce que vous prenez des bains?»

– Oui, et c'est encore quelque chose de drôle, va!

Dans la buanderie neuve, on fait chauffer de l'eau plein une grande cuve à vendanges, grande comme une chambre. Nous nous déshabillons toutes et nous nous fourrons dedans pour nous savonner.

– Toutes nues?

– Dame, comment ferait-on pour se savonner, sans ça? Rose Raquenot ne voulait pas, bien sûr, parce qu'elle est trop maigre. Si tu la voyais, ajoute Luce en baissant la voix, elle n'a presque rien sur les os, et c'est tout plat sur sa poitrine, comme un garçon! Jousse, au contraire, c'est comme une nourrice, ils sont gros comme ça! Et celle qui met un bonnet de nuit de vieille, tu sais, Poisson, elle est velue partout comme un ours, et elle a les cuisses bleues.

– Comment bleues?

– Oui, bleues, comme quand il gèle et qu'on a la peau bleue de froid.

– Ça doit être engageant!

---

<sup>247</sup> Luce è compagna di collegio di Claudine, nonché sorella minore di Mademoiselle Lanthenay.

- Non, pour sûr, si j'étais garçon, ça ne me ferait pas grand-chose de me baigner avec elle!
- Mais elle, ça lui ferait peut-être plus d'effet, de se baigner avec un garçon?»<sup>248</sup>

La prima percezione che Luce ha del momento del bagno è che si tratta di un rituale buffo. L'aspetto ridicolo sembra sia costituito da più elementi: la novità dell'enorme tinello, nel quale possono insaponarsi tutte insieme; il fatto stesso di essere tutte nude in questo unico spazio; e il corpo femminile che è una promessa, soprattutto in relazione all'altro sesso: «Ça doit être engageant»<sup>249</sup> proferisce Claudine, in riferimento alla descrizione di una delle compagne di Luce.

All'interno di queste giovani comunità, l'attenzione al corpo proprio e altrui, già naturalmente femminile, innescata ulteriormente dalla condivisione degli spazi, genera situazioni per forza di cose promiscue e induce a sviluppare un gusto per il proprio sesso che comporta una esplorazione delle forme del desiderio: il corpo è uno strumento di scoperta di sé stessi, ma anche dell'alterità femminile oltre che maschile.

Il romanzo del Novecento, infatti, pare contrapporre il corpo *reale* di una donna – qual è sempre quello guardato da un'altra donna – a quello *idealizzato*, sotto l'esclusivo sguardo maschile. In alcuni romanzi di formazione al femminile del secolo precedente, le protagoniste si limitano a osservare la propria crescita, attraverso il nuovo abbigliamento che ne è l'involucro. Balzac, ad esempio, nei *Mémoires de deux jeunes mariées* traduce il passaggio dall'adolescenza all'età adulta di una delle sue due eroine come una cerimonia di investitura che passa principalmente dalla *toilette*:

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 97.

<sup>249</sup> Ibid.

Je suis impatiente comme un enfant de savoir comment je serai lorsque j'aurai quitté le sac où nous enveloppait le costume conventuel ; mais tous ces ouvriers veulent beaucoup de temps: le tailleur de corsets demande huit jours si je ne veux pas gêner ma taille. Ceci devient grave, j'ai donc une taille ? Janssen, le cordonnier de l'Opéra, m'a positivement assuré que j'avais le pied de ma mère. J'ai passé toute la matinée à ces occupations sérieuses. Il est venu jusqu'à un gantier qui a pris mesure de ma main. La lingère a eu mes ordres<sup>250</sup>.

L'educazione nel convento aveva stigmatizzato il corpo in un sacco informe, uguale per tutte, al punto tale che l'eroina si sorprende davanti alla scoperta della femminilità, sebbene quest'ultima risponda comunque ai canoni dell'ideale femminile dell'epoca, che rende il corpo disincarnato. Per Claudine, invece, il corpo, nelle proprie imperfezioni, ha una materialità che prescinde dagli abiti e dalle mode e lo sguardo che lo scopre investe inevitabilmente il confronto e il desiderio. D'altronde, anche la nuova moda di inizio secolo, liberando da corpetti e *faux culs*, riconosce l'individualità, mentre il vestito ottocentesco, nascondendo il corpo, è omologante. Si può comprendere meglio, allora, la domanda curiosa e maliziosa di Claudine, che chiede a Luce se lei e le sue compagne si spogliano tutte nude per fare il bagno, e lo sguardo indagatore e furtivo con il quale tutte si muovono nel romanzo. Guardano e spiano, non tanto per possedere, quanto per esplorare. È l'indagine di Claudine, infatti, a condurre il lettore tra gli spazi del romanzo e a scoprire nuove prospettive dalle quali guardare e con le quali confrontarsi:

«[...] Dis donc, les garçons pensionnaires ont leur dortoir en face du vôtre ?»  
Ses yeux s'allument de malice :

---

<sup>250</sup> BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, cit., p. 207.

Oui, et le soir ils vont se coucher à la même heure que nous, exprès, et tu sais qu'il n'y a pas de volets aux fenêtres ; alors, les garçons cherchent à nous voir en chemise ; nous levons les coins de rideaux pour les regarder, et mademoiselle Griset a beau nous surveiller jusqu'à ce que la lumière soit éteinte, nous trouvons toujours moyen de lever un rideau tout grand, tout d'un coup, et ça fait que les garçons reviennent tous les soirs guetter<sup>251</sup>.

E ancora:

Le dortoir est blanc de murs et de plafond, meublé de huit lits blancs; Luce me montre le sien, mais je m'en moque pas mal, de son lit! Je vais tout de suite aux fenêtres qui, effectivement, permettent de voir dans le dortoir des garçons. Deux ou trois grands de quatorze à quinze ans y rôdent et regardent de notre côté; sitôt qu'ils nous ont aperçues, ils rient, font des gestes et désignent leurs lits. Tas de vauriens! Avec ça qu'ils sont tentants! Luce, effarouchée ou feignant de l'être, ferme la fenêtre précipitamment, mais je pense bien que le soir, à l'heure du coucher, elle affiche moins de bégueulerie. Le neuvième lit, au bout du dortoir, est placé sous une sorte de dais qui l'enveloppe de rideaux blancs<sup>252</sup>.

Ciascun personaggio guarda ed è guardato, spia ed è spiato dagli altri. Si guarda per carpire, per prendere qualcosa dall'altro e difficilmente per dare. Lo sguardo di questi personaggi è asincrono e crea situazioni più che relazioni. Tale condizione, che attraversa tutto il romanzo e tutti i personaggi, compreso il libidinoso dottor Dutertre che osserviamo sotto le differenti lenti di Claudine e delle sue compagne e istitutrici, funge spesso da amplificatore di quanto

---

<sup>251</sup> COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., 96.

<sup>252</sup> Ivi, p. 97.

accade nelle stanze private, al piano superiore, dove avvengono la maggior parte delle peripezie. Ad esempio, la relazione saffica coltivata tra Mademoiselle Sergent e Mademoiselle Lanthenay, sua assistente, o quella tra quest'ultima e Armand Duplessis al quale è ufficialmente promessa in moglie, che diventano il centro dell'interesse e del divertimento della classe, ma soprattutto di Claudine che scruta sempre con sospetto.

Ciò che nel romanzo si vorrebbe celato e si cerca di contenere, al contrario, diventa sempre oggetto di chiacchiera pubblica. Questo conflitto tra le due dimensioni cerca una possibile risoluzione nelle classi, spazi di compromesso regolamentati, sottoposti a frequenti verifiche e visite istituzionali che esercitano e tramano una sorta di controllo sociale rigido e ufficiale; ma che il lettore guarda attraverso lo sguardo di Claudine che ridimensiona e ridicolizza.

La dimensione istituzionale e pubblica è resa ancor più evidente dalla partecipazione della scuola all'evento preparato per l'arrivo del treno ministeriale, per il quale tutte le collegiali e tutto il paese si impegnano e si espongono come una sorta di vetrina di forzata rappresentanza: «Je n'ai jamais vu en semblable effervescence cette population de bandits qui, d'ordinaire, se fichent de tout, même de la politique»<sup>253</sup>, racconta Claudine, «Le chef-d'œuvre, le bijou, c'est notre école, ce sont nos écoles. Quand tout sera fini, on ne verra pas transparaître un pouce carré de muraille sous les verdure, les fleurs et les drapeaux»<sup>254</sup>.

L'abbondanza dell'addobbo copre interamente la struttura come una maschera carnevalesca, che voglia rovesciare del tutto l'immagine, per celare. È proprio in quest'ultimo evento, che si conclude con un ballo finale, che tutto ciò che è stato nascosto emerge pubblicamente. Il compromesso si direbbe fallito.

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 186.

<sup>254</sup> Ivi, p. 187.

Dall'inizio del romanzo, si delinea una dimensione simbolica dello spazio, che accompagna tutto il racconto: la costruzione del nuovo edificio procede con l'evoluzione del personaggio. L'ambiente confortevole e pulitissimo della nuova scuola si oppone a quello sporco e degradato del vecchio edificio. Non si tratta solo di rendere visibile il passaggio al nuovo secolo, che reca in sé già plurime novità: ciò che suscita un ulteriore interesse è la relazione che lega Claudine alla sua vecchia scuola, luogo che può rivelarsi eloquente proprio nel suo aspetto vecchio e degradato. Claudine tuttavia non vedrà il termine della costruzione, vive la situazione transitoria del trasloco che diventa significativamente segno di un cambiamento continuo che investe la realtà come l'esistenza: «Adieu la classe [...] Je vais vous quitter pour entrer dans le monde – ça m'étonnera bien si je m'y amuse autant qu'à l'École»<sup>255</sup>.

Questo rapporto tra spazio e tempo è stato indagato da Francesco Orlando, che a proposito del romanzo di Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), scrive:

[...] l'esclamazione: «Quanto era diverso!», non riguarda i luoghi ma il cuore; «rovinati» sono solo i propositi giovanili, come fallite le speranze. La qualifica di vecchie o antiche (*alten*), che riguarda casette con giardino e la casa stessa del personaggio, non indica una loro decadenza quanto le contrappone a costruzioni nuove. E a queste Werther guarda con antipatia; come a ogni altra specie di mutamenti effettuati, come implicitamente alla trasformazione dell'auletta scolastica infantile in una merceria. Più integrale ed estraniante di qualsiasi decadenza nel contraddire l'identità dei luoghi, il rinnovamento capovolge le reazioni affettive e preclude un interessamento alle evocazioni fisiche. Esso costituisce l'unica vera forma di defunzionalizzazione di cose, spinta fino alla loro scomparsa e oltre [...] <sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Ivi, p. 218.

<sup>256</sup> F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 133.

Il cambiamento che investe Werther «non riguarda i luoghi ma il cuore» chiarisce Orlando. La «defunzionalizzazione di cose», che il rinnovamento comporta e che l'eroe non tollera, è forse un aspetto imprescindibile. Se Claudine rimpiange la vecchia scuola con affetto e nostalgia, ma è pronta ad accogliere il cambiamento, Werther vi è del tutto ostile. La modernità è un discorso femminile. Questo tratto sarà ancora più evidente ne *La Chatte*.

### **3.3 Gli spazi della modernità: *La Chatte***

I due protagonisti del romanzo, Alain e Camille, sono due giovani in procinto di sposarsi. Si conoscono fin da bambini, perciò il matrimonio costituisce il naturale esito che tutti, ad eccezione di Alain, si aspettano e desiderano dopo una lunga frequentazione. Considerando che si tratta di un romanzo di formazione al femminile, è singolare che all'eroina sia attribuito un profilo minore rispetto a quello del personaggio maschile, al quale è affidata quasi sempre la focalizzazione interna. In realtà, è Camille a portare avanti l'azione nel romanzo e a scandirne il tempo narrativo.

Il paradigma dello spazio, anche qui, è fondamentale: si comprendono i due protagonisti a partire dal luogo che abitano o verso il quale tendono. In questo caso, non si tratta solo del rapporto spazio-corpo o spazio-tempo. Nel romanzo, lo spazio è l'estensione del personaggio, misura la sua capacità di movimento e di evoluzione.

Le jardin, vaste, entouré de jardins, exhalait dans la nuit la grasse odeur des terres à fleurs, nourries, provoquées sans cesse à la fertilité. Depuis la naissance d'Alain, la maison avait peu changé. « Une maison de fils unique », estimait Camille, qui ne cachait pas son dédain pour le toit en gâteau, pour les fenêtres du haut engagées dans l'ardoise, et pour certaines pâtisseries modestes, aux flancs des portes fenêtres du rez-de-chaussée. Le

jardin, comme Camille, semblait mépriser la maison. De très grands arbres, d'où pleuvait la noire brindille calcinée qui choit de l'orme en son vieil âge, la défendaient du voisin et du passant<sup>257</sup>.

Lo spazio vitale di Alain è la sua villa vetusta e dall'aria trascurata, immersa nella natura che la nasconde a sguardi indiscreti e crea un ambiente sicuro al quale fare ritorno per potersi rifugiare.

La descrizione del giardino che circonda altri giardini, da una parte acuisce ulteriormente l'idea del nido infantile protetto, dal quale il giovane non vuole allontanarsi; dall'altra sembrerebbe mettere un'ulteriore distanza con l'esterno. La natura, infatti, elemento caro all'autrice, è da considerarsi uno spazio interiore di libertà e di movimento che però, in questo caso, non amplifica ma restringe l'orizzonte perché lo circonda all'intimo:

À l'odeur croissante des rideaux de toile cirée verte, Alain devinait la force du soleil qui les échauffait, et il ne pouvait dé tacher sa pensée de ce soleil extérieur, de l'horizon étranger, des neuf étages vertigineux, de la bizarre architecture du Quart-de-Brie qui, pour un temps, les abritait<sup>258</sup>.

Paradossalmente, e in modo del tutto inedito, è lo spazio del personaggio maschile a essere chiuso, circoscrivibile e orizzontale, a differenza di quello femminile aperto e verticale:

Alain's space is claustal. It may be contrary to expectation that in the closed/open pair an outdoor space appears closed and a small city apartment is open. The Quart-de-Brie apartment is open because of its height and the many windows which provide a view of the entire city. By contrast, the windows in

---

<sup>257</sup> COLETTE, *La Chatte*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, t. III, pp. 811-812.

<sup>258</sup> Ivi, p. 829.

Alain's house open only onto his garden, from one private space to another, and each window frames a symbol of death<sup>259</sup>.

Quello di Alain, infatti, è uno sguardo egocentrico. La prospettiva orizzontale e rassicurante, a sua misura, offerta dal giardino è tipica dell'infanzia. L'appartamento, dall'alto, offre una visione più ad ampio raggio, propria dell'adulto.

Alain è costretto al cambiamento. Deve abbandonare lo spazio familiare, costitutivo della sua personalità, per sposare Camille che è estranea a questo universo affettivo. Non essendo conclusi i lavori di ristrutturazione nella villa, la coppia abita momentaneamente in un appartamento di un amico di Camille. Sia in *Claudine à l'école* che ne *La Chatte*, ci sono lavori in corso che consentono la coesistenza del vecchio e del nuovo: accanto alla vecchia scuola di Claudine se ne costruisce una nuova; l'appartamento moderno parigino ospita Alain e Camille mentre la villa è in fase di ristrutturazione. Se per Claudine, però, si tratta di creare uno spazio del tutto nuovo, ne *La Chatte* si vuole estendere un luogo già esistente.

È necessario uno spazio provvisorio, di mediazione tra il prima e il dopo, una terra di mezzo neutrale che addolcisca e introduca il mutamento. In realtà, Alain, con lo sguardo persistente al passato, a ciò che lascia, considera il nuovo appartamento un'alterazione totalizzante della sua vita che lo strappa all'infanzia, gli sottrae spazio: «There will be hope for Alain if he can be reborn at some future time and finally free himself from the womb of the garden»<sup>260</sup>. Questa sensazione di sradicamento che lo intimorisce fissa ulteriormente il personaggio nel suo luogo di partenza, impedendone la formazione che necessita, al contrario, di mobilità, mutamento ed esplorazione (come vuole il romanzo di formazione tradizionale).

---

<sup>259</sup> M. FORD, *Spatial Structures in "La Chatte"*, in *The French Review*, LVIII, n. 3, 1985, pp. 360-367, p. 365.

<sup>260</sup> *Ibid.*

Il nuovo appartamento, più rappresentativo della personalità di Camille, è un moderno studio triangolare, con “l’ipotenusa” in muratura (dov’è collocato il letto), che abbraccia due pareti, per metà a vetri. Situato al nono piano di un grattacielo, sembrerebbe la prua di una nave, esposta a ogni vento di passaggio: «Ce n’est pas un logis humain... Tout cet horizon chez soi, dans son lit... [...]»<sup>261</sup> pensa Alain che detesta le altezze, questa prepotente esposizione alla quale non può sottrarsi, uno spazio amplificato a dismisura e allo stesso tempo percepito come claustrofobico. Il senso di sospensione dato dal *Quart-de-Brie* sembrerebbe segnalare lo sbilanciamento di cui necessitano i passi che si susseguono. La provvisorietà di questa sistemazione è rappresentativa della stessa giovinezza, tempo limitato che ben rappresenta il mutamento, tempo della formazione, età delle soglie, da attraversare o da abitare. Il personaggio esploratore (Camille) vede la soglia comprensiva di due spazi successivi, che offre la possibilità di una visione al di là del limite; il personaggio renitente (Alain), invece, non solo tende a guardarla come puro limite, ma trasforma il confine in confinamento e sente lo spazio al di qua del limite come qualcosa che possiede e dal quale è posseduto. Alain, infatti, inizialmente spaventato dalla sistemazione transitoria che teme definitiva, in un secondo momento, la usa per porre ulteriore distanza tra il suo spazio personale dell’infanzia (la villa) e Camille, che teme possa alterarlo:

Sa répugnance à ménager, dans la maison natale, une place pour la jeune femme étrangère, il l’emportait avec lui, la dissimulait sans effort, la brassait et l’entretenait mystérieusement par des soliloques, et par la contemplation sournoise du nouvel appartement conjugal<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> COLETTE, *La Chatte* cit., p. 830.

<sup>262</sup> Ivi, p. 847.

Le vetrate del *Quart-de-Brie* gli mostrano il mondo fuori dal proprio mondo, la possibilità inedita che ogni spazio al di là della soglia promette. Sembra, però, che questa visione gli rimbalzi in faccia come uno schiaffo.

L'altezza dell'appartamento, al nono piano di un grattacielo, restituisce un'idea di modernità dalla quale Alain prende le distanze ma della quale Camille è protagonista indiscussa:

Passée la période d'hostilité contre "les travaux", il avait mis de bonne foi son espoir dans le retour à la maison natale, dans l'apaisant arrangement d'une existence au ras du sol, qui s'appuie à tout moment à la terre, à ce qu'enfante la terre. "Ici, j'ai le mal des airs"<sup>263</sup>

pensa Alain. Le "altezze", le ambizioni non sembrano più una questione di appannaggio maschile: nel romanzo, il giovane eroe vuole prospettive rassicuranti, lontane da ogni possibilità di rischio (è Camille a giocare a poker, all'inizio del romanzo, non Alain): «L'ombre du jardin le protège du regard hostile du monde extérieur»<sup>264</sup>. La "cima", dunque, è una questione femminile nel romanzo novecentesco: Camille ama e sa abitare l'altezza, che le permette di avere uno sguardo più maturo e audace perché la pone al di sopra di ciò che vede e le permette di distinguere i confini delle cose (sarà formata quando riuscirà ad accettare e introiettare ciò che guarda ma non vuole vedere: il fallimento del suo progetto matrimoniale), non teme lo spazio nuovo, sospeso e provvisorio necessario allo slancio e al processo, ma lo sa abitare. Alain come Werther, rifiuta il cambiamento: «Tout ce qui est nouveau est interdit, est tabou»<sup>265</sup> commenta Mieke Bal.

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 851.

<sup>264</sup> M. BAL, *La complexité d'un roman populaire*, Paris, La pensée universelle, 1974, p. 66.

<sup>265</sup> Ivi, p. 37.

La forma triangolare del *Quart-de- Brie* intensifica maggiormente l'aspetto claustrofobico dello spazio, consegnando l'idea di una fetta sottratta a una superficie più ampia e l'ambiente unico che non concede angoli di intimità, rimanda costantemente all'immagine di una vetrina sempre aperta che espone tutto in evidenza e non cela nulla:

*Elle a dit, la dernière fois qu'elle est venue, qu'elle n'avait pas besoin de rideaux dans son petit salon, puisqu'il n'y a pas de voisins sur le jardin. - Pas de voisins ? Alors, et nous, si on va à la buanderie? Qu'est-ce qu'on verra quand elle sera avec M. Alain?*<sup>266</sup>

Sente mormorare Alain dalla cucina della villa.

Questa strana forma dell'appartamento anticipa il triangolo relazionale esistente già in potenza tra i personaggi protagonisti, che si concretizzerà successivamente con l'arrivo della gatta in casa, metafora dell'infanzia e dell'attaccamento di Alain a ciò che conosce.

Se l'Ottocento aveva posto le eroine davanti all'ineludibile alternativa tra il matrimonio e la passione, tra *Éros e Agapè*, il Novecento propone una questione diversa: l'eroina deve fare i conti con se stessa e col proprio bisogno di libertà e affermazione. Questo cambiamento di paradigma esistenziale dal punto di vista narrativo comporta un cambiamento di cronotopo<sup>267</sup>: lo spazio si apre all'incontro e alla ricerca come per *Claudine à l'école*, alternativamente al convento che è più claustrofobico; si moltiplica come ne *La Vagabonde*, e diventa conquista della modernità come ne *La Chatte*. Lo spazio femminile non è più circoscrivibile. L'eroina novecentesca evade e accetta la sfida dei nuovi spazi della modernità.

---

<sup>266</sup> COLETTE, *La Chatte*, cit., p. 852.

<sup>267</sup> Cf. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

### 3.4 La formazione adulta: *La Vagabonde*

«The solution to my life occurred to me one evening while I was ironing a shirt. It was simple but audacious. I went into the living room where my husband was watching television and I said, ‘I think I ought to have an office’»<sup>268</sup>. Sul sentiero tracciato già da Virginia Woolf, nel saggio dal titolo significativo *A Room of One’s Own*<sup>269</sup> del 1929, Alice Munro invoca la necessità di uno spazio, nel quale la protagonista e narratrice del suo racconto possa ritrovarsi ed essere riconosciuta professionalmente: è una scrittrice<sup>270</sup>. Uno spazio circoscritto, chiuso, che segni un margine netto col mondo e possibilmente con l’ambiente domestico; un confine entro il quale potersi esprimere in solitudine. Continua, infatti: «I had not planned, in taking an office, to take on the responsibility of knowing any more human beings»<sup>271</sup>. Il padrone dello studio si mostra subito disponibile, gentile e straordinariamente discreto, non le chiede nulla della sua vita privata, non vuole sapere se ha concordato questa decisione con suo marito e non le domanda neppure chi si occuperà dei suoi figli, nel tempo che dedicherà al suo ‘hobby’. Per Mr Malley è di questo che si tratta: «People need an occupation for their nerves. I daresay you’re the same»<sup>272</sup>. Se la scelta intraprendente dell’affitto di uno studio prelude al riconoscimento di un’identità professionale, l’affermazione di Mr Malley mostra le prime crepe del progetto. La solitudine di questa stanza nella quale sente di essere «sheltered and encumbered»<sup>273</sup>, desiderata come apertura a una nuova esperienza, diventa paradossalmente nascondimento. L’esperimento dapprima

---

<sup>268</sup> A. MUNRO, *The office*, in *Dance of the happy shades*, Toronto, Ryerson press, 1968, p. 59.

<sup>269</sup> Cf. S. ZATTI, *Il narratore postumo*, cit.

<sup>270</sup> Cf. D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

<sup>271</sup> A. MUNRO, *The office*, cit., p. 64.

<sup>272</sup> Ivi, p. 63.

<sup>273</sup> Ivi, p. 61.

gravido di promesse si rivela fallimentare. Mr Malley è in realtà molto invadente, entra in questo spazio nel modo più subdolo, arredandolo con oggetti domestici: una pianta, una teiera, un cestino per la carta. Vorrebbe mettere tende e renderlo più accogliente possibile per una donna: è stata spossessata. Il mondo che la protagonista vuole tener fuori dalla stanza vi penetra in realtà sempre più infidamente, non è possibile tenerlo fuori. Nel momento in cui si oppone a questa prepotenza di Mr Malley, la protagonista diventa vittima delle sue calunnie, finché si arrende e lascia lo studio.

L'intrusione del padrone di casa sottrae a quello spazio l'essenzialità che per Munro è la prerogativa principale. La protagonista, infatti, si innamora di quello studio proprio perché è spoglio: «The walls were cold and bare, white with a little grey, to cut the glare for the eyes»<sup>274</sup>; e ancora: «I brooded with satisfaction on the bareness of my walls, the cheap dignity of my essential furnishings, the remarkable lack of things to dust, wash or polish»<sup>275</sup>. Uno spazio astratto, privo di connotazione femminile e familiare, uno spazio bianco, non ancora contaminato dalle forme di realtà, sul quale proiettare trame, seppur romanzesche, più vere dei resti di realtà che vive.

Se la realizzazione femminile presuppone secondo Woolf e Munro la necessità di una stanza chiusa, credo esista nella letteratura francese del Novecento un'alternativa a questa scelta. Uno spazio provvisorio, sempre non troppo arredato, che non fissi e non radichi, ma dispieghi nuovi orizzonti; uno spazio aperto che non protegga, ma esponga al rischio del dialogo con la realtà nella quale i personaggi sono immersi. Fuori dalla stanza, dunque.

Nel 1910, Colette pubblica *La Vagabonde*. Come Renée, la protagonista del suo romanzo, Colette ha alle spalle un matrimonio fallito. Se nel romanzo ottocentesco il matrimonio è il punto di arrivo

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 63.

<sup>275</sup> Ivi, p. 64.

e il fine della storia femminile, la questione cruciale con la quale si confrontano le eroine, in questo caso, invece, il matrimonio è ‘preistoria’: non è neanche raccontato.-

Significativamente il nome della protagonista è Renée che significa: rinata. Per Renée la formazione del romanzo ottocentesco è fallita insieme al suo matrimonio; l’alternativa dell’adulterio non è neppure contemplata. Decide di intraprendere una nuova formazione a trent’anni, un’età che nel secolo precedente avrebbe designato una donna ormai compiuta. Abbandonata anche la scrittura perché ha bisogno di guadagnarsi la vita, come ripete più volte nel corso del romanzo, Renée diventa attrice di *music-hall*. Non è più solo una ragazzina ingenua che cammina nella vita a tentoni, ma una donna che compie scelte consapevoli. Ora Renée fugge la fissità e sceglie la libertà e il vagabondaggio richiesto dalla sua nuova professione che le impone di passare da un luogo a un altro, ciclicamente. Non si tratta di un mero transito, il vagabondaggio è una condizione esistenziale. A differenza di Wilhem, personaggio con il quale Renée è strettamente imparentata per la vocazione teatrale, questa peregrinazione non è la premessa del raggiungimento di una stabilità morale e sociale: «Or, depuis que je vis seule, il a fallu vivre d’abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre... Tout cela demande une activité, un entêtement incroyable... Et pour arriver où?»<sup>276</sup>. Quello che Renée adesso sta percorrendo è un cammino senza meta. O meglio, un cammino fatto di tante mete provvisorie. C’è però una costante che le unisce tutte: «Moi... En pensant ce mot-là, j’ai regardé involontairement le miroir»<sup>277</sup>.

Lo specchio permette uno sdoppiamento dell’immagine e dell’identità, dà la possibilità di confrontarsi con un’alterità, pur rimanendo sé stessi: «Il y a là un jeu entre Renée, son Je et son Moi,

---

<sup>276</sup> COLETTE, *La Vagabonde*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984, t. I, pp. 1074-1075. Una prefigurazione di Renée si trova già ne *La Retraite sentimentale*, nel personaggio di Annie.

<sup>277</sup> Ivi, p. 1068.

trois différentes ‘personae’ qui se confrontent chaque fois qu’elles se regardent dans le miroir. [...] Au début, Renée contemple cette image mais ne s’identifie pas à elle. Elle est perturbée de se voir fragmentée et incapable de conceptualiser l’unité de son Moi»<sup>278</sup> commenta Zena Tamer Schlenoff.

Tuttavia, se da una parte lo specchio rimanda alla propria alterità, dall’altra riflette la solitudine: «Me voilà donc, telle que je suis! Je n’échapperai pas, ce soir, à la rencontre du long miroir, au soliloque cent fois esquivé, accepté, fui, repris et rompu... [...] Me voilà donc, telle que je suis! Seule, seule, et pour la vie entière sans doute. Déjà seule!»<sup>279</sup> Già sola, è troppo presto. La sensazione di anticipare un tempo che potrebbe essere più esatto, più giusto, ricorre fin dall’esordio del romanzo: «Dix heures et demie... Encore une fois, je suis prête trop tôt»<sup>280</sup> dice Renée nel suo camerino dopo essersi preparata per andare in scena. E continua: «Trois ans de music-hall et de théâtre ne m’ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt»<sup>281</sup>. Anche René, come la maggior parte dei personaggi femminili dei romanzi di Colette, è un personaggio in continuo movimento che anticipa i tempi, ed è precursore di nuove strade: «T’as toujours le feu quelque part»<sup>282</sup> le viene detto.

La scelta della carriera da attrice, che comporta questo continuo vagabondaggio, chiama a una solitudine profonda che invade prepotentemente tutti gli aspetti della sua vita. Solo lo spazio domestico è arredato, accogliente, condiviso, fatto per restare e abitarvi. La scelta di abbandonarlo equivale letterariamente a instaurare un nuovo cronotopo che arriva perfino a distruggere il fondamento stesso di quello femminile ottocentesco: «Ma maison

---

<sup>278</sup> Z. T. SCHLENOFF, *Le bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997, p. 27.

<sup>279</sup> COLETTE, *La Vagabonde* cit., p. 1072.

<sup>280</sup> Ivi, p. 1067.

<sup>281</sup> Ibid

<sup>282</sup> Ibid.

elle-même, toute seule dans la rue, a ‘l’air que ce n’est pas vrai’. Mais ses murs neufs, ses cloisons minces offrent, pour un prix modeste, un abri suffisamment confortable à des ‘dames seules’ comme moi»<sup>283</sup>.

La sua è una solitudine cercata come quella della protagonista del racconto di Munro, ma sofferta; paradossalmente scelta e in egual modo subita.

Così A-M. Vézina :

[...] elle est une force d’indépendance et une force d’aliénation. La solitude de Renée, loin d’être l’étendard qu’on brandit en signe de libération, est un fardeau. Renée n’assume pas pleinement sa solitude, elle s’y est résignée. Cette solitude, elle l’a longtemps identifiée à un lieu de refuge, à une retraite où elle a cru trouver la paix et la sérénité; mais c’est refuge est devenu une prison dont elle a jeté la clé, et, désormais enfermée, face à elle-même, elle constate son sort inéluctable<sup>284</sup>.

Entrambe le protagoniste di queste narrazioni vogliono evadere dalla realtà domestica e si rifugiano in due spazi alternativi: l’una la stanza della scrittura, l’altra il teatro. Mentre, però, nel primo caso la scrittura è uno spazio bianco che non ammette altra realtà se non quella proiettata nella solitudine dello studio, la ribalta protegge mentre mette in relazione, non isola Renée, ma la espone. Lei non scappa dal suo matrimonio per fissarsi in un altro ambiente chiuso, come lo studio, ma si apre a un nuovo stile di vita, nel quale non può più possedere lo spazio, né tantomeno esserne posseduta. Non ci sono padroni, ad eccezione del caso: «Le hasard, mon ami et mon maître, daignera bien encore une fois m’envoyer les génies de son

---

<sup>283</sup> COLETTE, *La Vagabonde*, cit., p. 1071.

<sup>284</sup> A-M. VEZINA, *La femme dans l’œuvre de Colette et de Virginia Woolf*, Montréal, Université McGill, 1986, p. 97.

désordonné royaume»<sup>285</sup>. A differenza di Wilhelm, che solo alla fine, scopre di aver camminato verso una destinazione e un destino ben precisi, determinati dall'azione della Società della Torre, Renée è realmente una vagabonda, affidata alla fantasia e al disordine del caso. «Bisogna usare il tempo per trovarsi una patria. Se non lo si fa, abbiamo una vita sprecata: senza scopo, senza senso»<sup>286</sup> osserva Moretti, a proposito di Wilhelm. Il valore del tempo, che per Wilhelm è strettamente legato alla ricerca di un nesso, di una stabilità, del proprio posto nella società, ne *La Vagabonde* ha uno scopo diverso: non è funzionale al raggiungimento di una meta, ma al mero transito tra gli spazi. Diversamente da Renée, la cui esperienza non ha un valore esemplare di socializzazione, Wilhelm sarà felice quando potrà saldare «l'anello»<sup>287</sup> della sua vita ed essere perfettamente integrato nella società; solo allora la trama potrà dirsi compiuta: «Io non so quanto possa valere un regno [...] ma so di aver ottenuto una felicità che non merito e che non vorrei cambiare con nulla al mondo»<sup>288</sup> conclude.

A irrompere nella solitudine di Renée è un ammiratore insistente. Le *tournées* che la rendono vagabonda consentono solo relazioni poco intime con i compagni di viaggio o relazioni passeggere con il pubblico. Maxime, inizialmente neutralizzato alla stregua dei tanti spettatori, mette in discussione questo equilibrio. La loro relazione, però, non giungerà mai ad essere intima; quest'unione sembra sia continuamente rimandata e promessa al suo ritorno dalla tournée. La proposta di matrimonio trova gli amanti: l'uno è teso verso il futuro, progetta una casa; l'altra vive il presente, non può permettersi altro, non vuole occupare spazi, bensì attraversarli. L'assenza è colmata da una fitta corrispondenza epistolare, luogo fittizio, formazione di compromesso tra dialogo e distanza. È scrivendo le sue lettere,

---

<sup>285</sup> COLETTE, *La Vagabonde* cit., p. 1068.

<sup>286</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 21.

<sup>287</sup> Ivi, p. 20.

<sup>288</sup> W. GOETHE, *Wilhelm Meister*, cit., p. 545.

infatti, che Renée comprende di non poter più mantenere la promessa fatta a Maxime: solo chi progetta l'avvenire può promettere, può vincolarsi prima. Lei non vuole più farlo, poiché il vincolo rinnova la prigionia e il ricordo di un padrone:

Tu me donnes un ami jeune, ardent, jaloux, et sincèrement épris? Je sais: cela s'appelle un maître, et je n'en veux plus... [...] Il m'éveille d'un regard, et je cesse de m'appartenir s'il pose sa bouche sur la mienne ? Alors, c'est mon ennemi, c'est le pillard qui me vole à moi-même!... J'aurai tout, tout ce qui s'achète, et je me pencherai au bord d'une terrasse blanche, où déborderont les roses de mes jardins ? Mais c'est de là que je verrai passer les maîtres de la terre, les errants !... Reviens! supplie mon ami, quitte ton métier et la tristesse miséreuse du milieu où tu vis, reviens parmi tes égaux... – Je n'ai pas d'égaux, je n'ai que des compagnons de route...<sup>289</sup>

Claude Pichois interpreta questo romanzo di Colette come una tappa nella ricerca e riscoperta del sé: «Le moi, en consonance avec la nature, et 'mes plaisirs' [...] sont plus importants que le plaisir que peut donner un autre, et 'ses plaisirs' supposent que soit soigneusement écarté l'amour, trompeur, douloureux»<sup>290</sup>. Questa «Bérénice *inversée*»<sup>291</sup>, come Pichois l'ha definita, sceglie di sacrificare l'amore. Non subisce questa decisione, scelta che si traduce nel rovesciamento del topos dell'erranza tradizionalmente legato alla figura maschile. Il Novecento inaugura un esodo femminile domestico: è Renée l'errante. Maxime, al contrario, attende il suo ritorno dalla tournée teatrale. L'erranza non è più una mera avventura, né il segno di una crisi come è scritto nel suo etimo comune con 'errore'. È diventata una maniera di ritrovare sé stessi,

---

<sup>289</sup> COLETTE, *La Vagabonde* cit., p. 1226.

<sup>290</sup> C. PICHOS, Préface a COLETTE, *Œuvres* cit., p. CXIX.

<sup>291</sup> Ibid.

di forgiarsi un'identità che non è più quella domestica, ma una professione.

Nel romanzo novecentesco la realizzazione non risiede nell'amore, se così fosse stato sarebbe un ritorno al cronotopo ottocentesco: la stabilità di una vita domestica. Il rifiuto finale di Renée mostra come tutto il romanzo non è stato che un percorso a ritroso, che ha condotto il personaggio da una scelta iniziale del vagabondaggio come liberazione dal matrimonio, al vagabondaggio come condizione esistenziale. Un moto circolare grazie al quale Renée è ritornata a sé stessa. L'immagine nello specchio non è più altro da lei. Si è riconciliata con la propria alterità.

Renée predilige la libertà, o forse la prigione ariosa degli spazi aperti e provvisori (accogliendo l'interpretazione di Vézina), e accetta la clausola di questa condizione: non lasciare che ombre. Così scrive:

Je m'échappe, mais je ne suis pas quitte encore de toi, je le sais. Vagabonde, et libre, je souhaiterai parfois l'ombre de tes murs... [...] Je laisse, à chaque lieu de mes désirs errants, mille et mille ombres à ma ressemblance, effeuillées de moi [...] Tu gardes la plus tenace : une ombre nue, onduleuse, que le plaisir agite comme une herbe dans le ruisseau... Mais le temps la dissoudra comme les autres, et tu ne sauras plus rien de moi, jusqu'au jour où mes pas s'arrêteront et où s'envolera de moi une dernière petite ombre...<sup>292</sup>

Se l'epilogo del *Wilhelm* è l'accettazione di un destino, quasi passiva da parte dell'eroe, come se tutto il romanzo non narrasse che l'attesa di questo compimento, *La Vagabonde* si conclude con un'azione, una scelta precisa della protagonista: il rifiuto del matrimonio e quindi di un padrone. «So di aver ottenuto una felicità»<sup>293</sup> dice Wilhelm. L'utilizzo del participio passato salda la trama e orienta il

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 1232.

<sup>293</sup> W. GOETHE, *Wilhelm Meister*, cit., p. 545.

sensu della peregrinazione: il compimento dell'eroe coincide con il 'possesso' di un regno, di una relazione. Al contrario, la scelta di Renée implica lo spossessamento di uno spazio, di un legame. L'uso del futuro e i tre puntini (s'envolera de moi une dernière petite ombre...) a chiosa del romanzo producono un effetto di sospensione: il finale non è un approdo se non quello ultimo della morte. A tre anni di distanza da *La Vagabonde* viene pubblicato *L'Entrave* (1913), ancora una volta dedicato a questo personaggio.

Le peu qu'une femme puisse apercevoir d'elle-même, ce n'est pas la calme et ronde lumière d'une lampe, allumée tous les soirs sur la même table, qui le lui montre. Mais, à changer de table, de lampe, et de chambre, qu'ai-je acquis ? Le soupçon, bientôt la certitude, que tous les pays vont se ressembler, si je ne trouve le secret de les renouveler, en me renouvelant, moi<sup>294</sup>.

L'*incipit* del romanzo delinea subito un mutamento di prospettiva, allude al celebre verso oraziano: «Caelum, non animum mutant qui trans mare currunt»<sup>295</sup>. Non è il cielo a cambiare, ma l'animo deve rinnovarsi e rinnovare ogni spazio, per non incorrere nel rischio che tutti i luoghi si assomiglino. Qual è stato, dunque, il profitto di questo vagabondaggio? La domanda di Renée segna una pausa di riflessione. Non è più un'attrice che si guadagna la vita da sola, ma una *rentière*. L'immagine del movimento che aveva concluso il primo romanzo è mutata, come designa il titolo: *entrave*, infatti, letteralmente 'ostacolo', nelle edizioni italiane viene tradotto con 'àncora' a indicare in modo significativo un freno, un approdo a qualcosa, a una stabilità. Allo stesso tempo l'immagine dell'àncora evoca un'idea di salvezza. Di cosa si tratta dunque? L'uso sinonimico della parola interpella il lettore; l'àncora è l'una e l'altra

---

<sup>294</sup> COLETTE, *L'Entrave*, in *Œuvres*, Paris, "Bibliothèque de la Pléiade" (1986), t. II, p. 327.

<sup>295</sup> ORAZIO, *Epistole*, I, XI, 27.

cosa: l'amore, elemento fondamentale anche in questo romanzo, è un rinnovato ostacolo alla libertà e al piacere del sé, ma è anche il punto d'arrivo del vagabondaggio dell'eroina. Colette ritratta, quindi, la scelta di Renée? Direi di no. La formazione del personaggio deve avere una fine. I due romanzi sembrano due tappe di un unico grande interrogativo, una riflessione a partire da un trauma iniziale che ne *La Vagabonde* è il fallimento del matrimonio e ne *L'Entrave* la rinuncia all'amore. Colette sembra concedere alla sua eroina un tempo supplementare di ritorno al punto di partenza, per verificare e rilanciare: nel primo caso, attraverso la relazione con Maxime; nel secondo, attraverso la relazione con Jean. Renée come un Ulisse al femminile torna ri-formata alla propria isola. Fuori dalla stanza, dunque.

## Capitolo IV

### Oltre “la diga”. La formazione in Marguerite Duras

Non fuggiamo forse tutti di casa  
perché la sola avventura è quella già prevista dalla madre?  
(M. Duras, *Marguerite Duras. La Passione sospesa*)

#### 4.1 *L'Amant*

Quando nel 1984 Marguerite Duras pubblica *L'Amant* sono trascorsi trentaquattro anni dalla pubblicazione di *Un barrage contre le Pacifique* (1950). La scrittura più matura dell'autrice ritorna sui luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza, attraversando gli stessi temi del romanzo precedente: la madre, i fratelli, la vita nelle colonie, il denaro e l'amante: «Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées [...]»<sup>296</sup> spiega in un'intervista. Scrivere è una necessità. C'è un “non detto” che serpeggia tra le pagine di *Un barrage contre le Pacifique*, che vuole ora levarsi, come se non solo le immagini, ma anche le parole fossero state sottratte alla luce, e adesso, uscissero per restituire all'autrice, prima che al lettore, un tempo privilegiato di intimità rinnovata con la propria storia. L'immediatezza e l'autenticità della penna sfuggono a qualsiasi tipo di sovrastruttura e costruzione romanzesca, lasciando che le parole fluiscono in una «scrittura corrente»<sup>297</sup>. Senza alcuna retorica, infatti, Duras dichiara più volte nelle sue interviste di non sentirsi per nulla vicina agli scrittori contemporanei, a servizio di una *littérature engagée*:

[...] i contemporanei mi annoiano, per lo più. Intuivo che i suoi libri fossero tutti costruiti allo stesso modo, lo stesso artificio,

---

<sup>296</sup> M. DURAS, *L'Amant*, cit., 1458.

<sup>297</sup> Cf. L. PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, Milano, La Tartaruga, 1989.

la stessa spinta moraleggiante. Mi infastidisce solo il fatto che si possa pensare alla letteratura come ad un sostegno per dimostrare tesi ideologiche<sup>298</sup>.

La sua ricerca è orientata verso una scrittura nuda, essenziale, avara di parole che vogliano riempire forzatamente tutti gli spazi del dire. La pagina non deve mostrare e spiegare tutto:

Avviene in me un processo automatico di depurazione e contrazione del materiale linguistico. Un voler tendere all'economia della scrittura, ad uno spazio geometrico dove ogni parola sta, nuda<sup>299</sup>.

Il cronotopo della narrazione non è lineare e comporta una lettura simultanea di una varietà di tempi (l'adolescenza, la maturità) e di spazi (l'Indocina, Parigi) molto lontani tra loro, uniti solo dalla memoria della protagonista che, questa volta, si identifica con la narratrice.

Attraverso l'espedito della fotografia, il racconto procede per singole immagini, su cui lo sguardo della narratrice sosta e lascia che la memoria emerga e restituisca il senso perduto.

Il tempo, in modo squisitamente novecentesco, non serve alla scansione degli eventi, né a dar loro una logica (come invece avviene in *Un barrage contre le Pacifique* e ne *L'Amant de la Chine du nord*), ma quasi non esiste, è contratto sul volto della protagonista:

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes,

---

<sup>298</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>299</sup> Ivi, p. 51.

les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. [...] il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit<sup>300</sup>.

È nel volto, infatti, il principio e la fine del racconto: «Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*»<sup>301</sup> racconta la *jeune fille*. I contorni racchiudono macerie, una materia disgregata, segno di un vissuto solcato, profondo, sul quale si allineano l'immagine della bambina, dell'adolescente e dell'adulta. Anche in questo romanzo, come in quello di Colette, l'eroina ha a che fare (questa volta fin dall'infanzia) con una vita vagabonda determinata dalla figura materna:

Ma mère ne fait photographe que ses enfants. Jamais rien d'autre. Je n'ai pas de photographie de Vinhlong, [...] aucune image de ces endroits incroyables, toujours provisoires, au-delà de toute laideur, à fuir, dans lesquels ma mère campait en attendant, disait-elle, de s'installer vraiment, mais en France<sup>302</sup>

Una ragazzina di quindici anni e mezzo in ritorno da Sadec attraversa il Mekong su un traghetto diretto a Saigon dove studia in un liceo

---

<sup>300</sup> M. DURAS, *L'Amant*, cit., pp. 1455-1456.

<sup>301</sup> Ivi, p. 1458.

<sup>302</sup> Ivi, p. 1511.

francese, secondo il volere di sua madre che progetta l'avvenire dei suoi tre figli. È il viaggio a diventare il momento simbolico della formazione della protagonista:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...] Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. [...] Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. [...] C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur<sup>303</sup>.

Un elemento mi sembra interessante: l'importanza attribuita alla fotografia mancata mette in evidenza non solo la portata dell'evento, ma il fatto che possa essere testimoniato, non dimenticato. È lo stesso motivo per cui Duras scrive: vuole salvare questa storia dall'oblio. Significativo è che l'*incipit* sia stato preceduto da due versioni manoscritte e due dattiloscritte nelle quali il romanzo inizia proprio dalla foto mancata, mentre la versione editata comincia con un riconoscimento: nella hall di un albergo, un uomo dice di conoscerla da sempre, e di preferire l'attuale volto devastato al volto che aveva da giovane. L'esistenza passa per il riconoscimento di qualcuno: affinché il racconto abbia inizio è necessario lo sguardo dell'altro.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits

---

<sup>303</sup> Ivi, p.1459.

où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne<sup>304</sup>.

L'incontro con lo sconosciuto, pertanto, sembrerebbe utilizzato come un espediente narrativo che sostituisce la foto mai scattata: «Sono sempre *gli altri*, la gente incontrata, amata, spiata, a detenere l'inizio di una storia che si scrive»<sup>305</sup> dice Duras nell'intervista. È ulteriormente significativo, pertanto, che nel descrivere l'immagine della protagonista, la narrazione passi, repentinamente, dalla prima, alla terza persona, per poi ritornare alla prima:

Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. [...] Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus. Voilà ce qui a dû arriver [...] je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. [...] Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir<sup>306</sup>.

L'eccentricità del cappello, le scarpe di lamé col tacco, con cui va anche al liceo, da una parte marcano la trasparenza del vestito liso, ereditato dalla madre, dall'altra, danno consistenza a questo corpo

---

<sup>304</sup> Ivi, p. 1458.

<sup>305</sup> L. PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, cit., pp. 55-56.

<sup>306</sup> M. DURAS, *L'Amant*, cit., pp. 1460-1461.

gracile. L'ambiguità dell'immagine sarà ancora più accentuata nella relazione con il cinese: è lei, molto più giovane, a prendere l'iniziativa sul corpo di lui, spogliandolo, fragile, poco virile.<sup>307</sup> È sul traghetto, che si svolge l'incontro tra la giovane e il cinese di Cholen, del quale diventa l'amante.

## 4.2 La formazione sentimentale

L'idillio avviene in una *garçonnière*. Se il cronotopo finora delineato, già con Colette, è quello di uno spazio aperto e provvisorio, Duras mette in luce un caso limite: l'idillio erotico, che per eccellenza dovrebbe accadere in un luogo chiuso e intimo, è permeabile. La narratrice lo descrive così:

Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours énormes. Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes. Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes [...] Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho<sup>308</sup>.

Dalle persiane traspasano ombre e rumori della città, la parete non isola gli amanti dal mondo esterno. La loro intimità sembra non poter prescindere dalla presenza degli altri, per quanto ridotti a ombre. È come se gli amanti assistessero, partecipassero a ciò che avviene

---

<sup>307</sup> Ne *L'Amant de la Chine du nord*, invece, il cinese ha un'immagine più virile. La distanza tra i due è marcata dal fatto che la protagonista è chiamata «l'enfant».

<sup>308</sup> Ivi, p. 1478.

all'esterno, senza che nessuno li veda. Fuori il giorno scorre. Dentro il tempo è come sospeso. Fanno l'amore nel pomeriggio, un tempo breve di transizione in cui il giorno è in metamorfosi. La sospensione non deve lasciare residui, è una terra di mezzo. La passione con cui lui fa l'amore non lascia residui, tutto è trasportato dal desiderio. Lo stesso spazio «C'est un lieu de détresse, naufragé»<sup>309</sup> racconta la giovane.

Anche in questo caso, come nei romanzi di Colette e Munro, l'arredamento è sommario, non sono stati loro a occuparsene. È uno spazio ereditato, che non appartiene loro.

Nell'intervista con Leopoldina Pallotta Della Torre, che osserva come la scrittrice, sin da piccola, per via del lavoro di suo padre, funzionario delle colonie, sia stata abituata a trasferimenti frequenti di casa o di città, Duras risponde:

Non guardavo mai le case, da piccola: gli oggetti, o i mobili che le arredavano. Eppure le conoscevo tutte, avrei potuto girarle al buio, come un animale, con gli occhi chiusi. C'erano luoghi in cui ci rifugiavamo quando eravamo stufi degli adulti. Da allora, sono sempre stata alla ricerca di un luogo, non riuscendo mai a essere lì dove avrei voluto: una vita randagia, se vuole<sup>310</sup>.

La provvisorietà dello spazio, di cui le eroine di Colette sono antesignane, permea la personalità della protagonista, che attraversa gli spazi fisici e figurati del romanzo senza sostarvi (il fiume, la *garçonnière*, la relazione con l'amante). L'unico elemento stabile e vincolante è il denaro, intorno al quale ruota la relazione con il cinese di Cholen e con Mr. Jo, il suo equivalente in *Un barrage contre le Pacifique*. Il desiderio, pertanto, seppur autentico nel caso de *L'Amant*, è inquinato dal bisogno.

---

<sup>309</sup> Ivi, p. 1480.

<sup>310</sup> L. PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, cit., p. 13.

La spersonalizzazione della *garçonnière* neutralizza il rapporto tra i due amanti: «Je dis que c'est comme partout. Il me dit que c'est ça, oui, comme toujours»<sup>311</sup>. Quello che la giovane chiede infatti è di essere trattata come tutte le altre, come una prostituta. Ha bisogno di soldi per la sua famiglia. Non le interessa una relazione amorosa: «Elle est là où il faut qu'elle soit, déplacée là»<sup>312</sup>, racconta la giovane parlando di sé in terza persona e accentuando ulteriormente il distacco da sé. Non si appartiene. Si considera un oggetto con una funzione.

Il cinese si innamora di lei, vorrebbe sposarla, ma suo padre si oppone in modo irremovibile. I due si separano. Ancora una volta la relazione non è possibile. La giovane, come Renée, ha bisogno di essere libera. L'amore è un vincolo.

*L'Amant* inizia e si conclude con un riconoscimento: «Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit: je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit c'est moi, bonjour»<sup>313</sup>. Il finale sospeso è riportato e rafforzato ne *L'Amant de la Chine du nord* dove la telefonata non viene mai conclusa:

Il avait entendu ses pleurs au téléphone.

Et puis de plus loin, de sa chambre sans doute, elle n'avait pas raccroché, il les avait encore entendus. Et puis il avait essayé d'entendre encore. Elle n'était plus là. Elle était devenue invisible, inatteignable. Et il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces<sup>314</sup>.

Come anticipato con Colette, l'evoluzione dell'eroina passa dalla percezione del corpo come qualcosa che si possiede, alla consapevolezza del corpo come identità. Il possesso, infatti, prelude

---

<sup>311</sup> M. DURAS, *L'Amant*, cit., 1480.

<sup>312</sup> Ivi, p. 1475.

<sup>313</sup> Ivi, 1524.

<sup>314</sup> M. DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord*, cit., p. 748.

alla possibilità di disporre del corpo, offrendolo e distaccandosene; l'identità, invece, prelude a una relazione: l'esperienza della protagonista, infatti, è incisa e leggibile sul suo volto. È qui che inizia e si conclude la sua formazione.

### 4.3 La madre come esperienza di contraddizione

Quand une femme meurt et qu'elle a un enfant dans le ventre, que devient l'enfant ? Est-ce qu'il meurt lui aussi ? Est-ce qu'il vit encore longtemps en se nourrissant de cette femme morte ? Que devient un enfant vivant dans le ventre d'une femme morte?<sup>315</sup>

Si chiede Galla, nelle ultime pagine di *Le jour de congée*. La figura materna, per propria natura, immagine di fertilità e di vita nascente, nel romanzo di Cagnati come in quello di Duras è associata alla morte.

In *Un barrage contre le Pacifique*, centrale è la madre più che la figlia. L'intreccio del romanzo si sviluppa, infatti, attorno all'acquisto sbagliato di una concessione, dagli agenti del catasto di Kam. La madre avrebbe voluto farne una ricca piantagione, ma il terreno assegnatole, vicino all'oceano Pacifico, viene regolarmente inondato dal mare e desertificato dal sale. Così, con l'aiuto dei contadini indigeni della pianura, la madre progetta e costruisce una grande diga, che possa arginare l'impeto delle acque. Con l'arrivo della grande marea, la diga crolla ugualmente, condannando la famiglia alla miseria.

Il casuale incontro con il ricchissimo M. Jo (che anticipa quello con il cinese ne *L'Amant*), alla mensa di Ram, dove si radunano gli abitanti della piana, è una nuova speranza. Innamoratosi di Suzanne, infatti, M. Jo frequenta regolarmente la famiglia, facendo dono alla giovane di un vestito, un fonografo e un diamante. Il possesso di

---

<sup>315</sup> I. CAGNATI, *Le jour de congée*, cit., p. 168-169.

questi oggetti, sebbene si riveli inutile e fallimentare ai fini della sopravvivenza della famiglia, rende bene l'idea della ricchezza e del potere che, nel romanzo, stabilisce i vincitori e i vinti, i dominati e i dominanti. M. Jo pur amando Suzanne, non può sposarla come, invece vorrebbe sua madre che, sfruttando l'occasione delle visite che dice compromettenti, esige il matrimonio tra i due.

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. Même si ça ne devait servir qu'à payer les cigarettes de Joseph. D'abord, c'était une idée, ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées. Puis ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de ramener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume<sup>316</sup>.

Due elementi emergono da subito nell'esordio della narrazione:

1. Lo spazio in cui si svolge il romanzo è un luogo desolato, dominato dalla noia. La sterilità del paesaggio evoca da una parte una sospensione del tempo, che sembra non sia soggetto alla gravità; dall'altra, paradossalmente, evoca la morte, presente in tutto il romanzo in modi differenti.
2. Il cavallo è un ponte con il mondo esterno quale pozzo a cui attingere, il desiderio di un movimento, un possibile mezzo per uscire da questo deserto; ma allo stesso tempo è un'idea, l'inizio di qualcosa che prelude ad altri inizi.

La figura materna è introdotta dal cavallo morente, alla quale è paragonata:

---

<sup>316</sup> M. DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2011, t.I. p. 281.

Le cheval ne mangeait pas. Joseph avait commencé à dire qu'il était peut-être tuberculeux. La mère disait que non, qu'il était comme elle, qu'il en avait assez de vivre et qu'il préférait se laisser crever<sup>317</sup>.

In effetti, il romanzo rende conto di quest'alternanza di plurimi inizi e plurime morti: il cavallo, appena acquistato, è già in agonia; la terra è incoltivabile e non partorisce frutti, ma seppellisce bambini morti. Il cavallo, la terra, le cerbiate appese sotto il bungalow in attesa di putrefazione, cacciate da Joseph, sono un eccesso di morte. La relazione simbolica che la madre ha con la morte esprime la complessità della figura di cui, Duras sviluppa il profilo nella successione dei tre romanzi considerati, tra gli altri, nella quale coesistono il bene e il male insieme:

La sua follia mi ha segnata per sempre; il suo pessimismo, anche; viveva nell'attesa perenne di una guerra, una catastrofe naturale che ci avrebbe annientati tutti. È riuscita a lasciarmi quel senso forte e contadino dell'intimità domestica come baluardo e rifugio che sapeva creare in tutte le nostre case<sup>318</sup>.

Il tentativo ostinato della madre di continuare a costruire la diga, nonostante i ripetuti crolli, lo si potrebbe leggere come il tentativo di riconciliare la terra con i propri abitanti, il ventre materno con i propri figli.

La contraddizione intima al romanzo giunge qui alla sua massima rivelazione. La madre, come la terra, tiene tesa in sé un'eterna antinomia insolubile: vita e morte, bene e male, generazione e rotture, culla e sepoltura. Questo il dramma: ciò che dovrebbe dare vita, nutrire, cullare è invece viscere di morte.

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 10.

<sup>318</sup> L. PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, cit., p. 18.

La madre perciò nella presunta vitalità delle acque del suo grembo è anche morte e sepolcro, speranza e depressione, musica e follia. Ne *L'Amant de la Chine du nord*, la madre rappresenta la musica: «une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante»<sup>319</sup> mentre la casa viene inondata dall'acqua. Se nell'opera di Ernaux, come si vedrà, la protagonista apprende la contraddizione della realtà, attraverso la rottura dell'intero che smaschera l'idillio familiare, l'eroina durassiana vive nei termini di questo contrasto da sempre.

Se in Colette è quasi sempre rintracciabile un movimento che raggiunge una postazione nuova dell'identità, in Duras, invece, si torna inesorabilmente sempre a quell'episodio traumatico e felice, che segna il passaggio capitale dalla ragazzina alla donna, dalla subordinazione a sua madre, alla sua sostituzione come sostegno della famiglia. L'unica acquisizione successiva avviene sempre tornando a quel momento, sebbene a distanza di anni e attraverso una voce al telefono. Una rivelazione che soltanto la distanza temporale e la maturità possono permettere: quello era un amore. Dunque, qualcosa di intenso e personale che prescindeva dai legami familiari. La protagonista è un individuo non è più una figlia.

---

<sup>319</sup> M. DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord*, cit., p. 593.

## Capitolo V

### Annie Ernaux. Tornare alle origini

Est-ce qu'écrire n'est pas une façon de donner.  
(Annie Ernaux, *Une femme*)

#### 5.1 Lasciar posare la polvere: la figura materna come modello di emancipazione femminile

Femmes fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces, petits souffles de la maison qui font naître silencieusement l'ordre et la beauté, femmes sans voix, soumises, j'ai beau chercher, je n'en vois pas beaucoup dans le paysage de mon enfance. Ni même le modèle au-dessous, moins distingué, plus torchon, les frotteuses d'évier à se mirer dedans, les accommodatrices de restes, et celles qui sont à la sortie de l'école un quart d'heure avant la sonnerie, tous devoirs ménagers accomplis; les bien organisées jusqu'à la mort. Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats, des doigts râpeux, des figures pas fardées du tout ou alors le paquet, du voyant, en grosses taches aux joues et aux lèvres. Leur science culinaire s'arrêtait au lapin en sauce et au gâteau de riz, assez collant même, elles ne soupçonnaient pas que la poussière doit s'enlever tous les jours, elles avaient travaillé ou travaillaient aux champs, à l'usine, dans des petits commerces ouverts du matin au soir<sup>320</sup>.

Nell'incipit de *La Femme gelée*, una galleria di ritratti di donne popola i ricordi d'infanzia della scrittrice, rappresentando molteplici immagini di femminilità socialmente stratificata. È lo stile di Ernaux. All'interno di una sineddoche narrativa che dall'universale si avvicina al particolare e viceversa, la scrittrice racconta l'“io” e

---

<sup>320</sup> A. ERNAUX, *La Femme gelée*, in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 325.

il “noi”, come fossero l’uno icona dell’altro. In modo ancora più evidente ed esemplare, è *Les Années*<sup>321</sup> ad esprimere questa relazione tra i due pronomi soggettivi, nei termini paradossali, dell’«autobiografia impersonale»<sup>322</sup>, definiti dalla stessa autrice.

A differenza di altri romanzi di Ernaux, nei quali il racconto si irradia a partire da un personaggio o un evento più specifico e determinante (*Une femme, Une place, La honte*, per ricordare alcuni esempi...), *La Femme gelée* ha il pregio di una narrazione più lineare e panoramica, che permette di individuare le tappe della formazione della protagonista, secondo un percorso più tradizionale (come si è già accennato).

«La présentation des aïeules de la narratrice est importante car elle situe ses origines, son éducation e sa conception première de l’identité féminine»<sup>323</sup>, scrive Michèle Chossat, all’interno di uno studio che, attraversando un’area anche sociologica, mira a indagare l’influenza del quotidiano nella formazione dell’identità femminile. L’universo muliebre con il quale si confronta la narratrice mostra da subito un punto nevralgico nell’intera opera di formazione di Ernaux, comune, dopotutto, anche alle autrici approfondite precedentemente: l’importanza delle origini. L’appartenenza a un ceto inferiore contiene già in sé il germoglio della futura emancipazione.

«Pas des femmes d’intérieur, rien que des femmes du dehors»<sup>324</sup> scrive Ernaux. Le donne della sua infanzia, in *primis* sua madre, «la femme blanche»<sup>325</sup>, sono modelli di femminilità d’eccezione: donne

---

<sup>321</sup> Cf. B. MONGINOT, *La politisation de l’autobiographie dans Les années d’Annie Ernaux*, in “Allegoria 87”, 2023, pp. 102-121.

<sup>322</sup> A. ERNAUX, *Les Années*, in Id, *Écrire la vie*, p. 252.

<sup>323</sup> M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l’aube du XXIème siècle*, New York, Peter Lang, 2002, p. 34.

<sup>324</sup> A. ERNAUX, *La Femme gelée*, cit., 328.

<sup>325</sup> Ivi, p. 329. M. Chossat osserva come il colore bianco della blusa indica una classe sociale più elevata, in opposizione al colore blu dell’operaio.

da esterni, appunto. Il ritratto materno, per nulla vicino all'immaginario comune, che vincola la donna al compito dell'ordine e della bellezza, rappresenta una via alternativa allo spazio domestico, ancora una volta. A scuola, le mamme delle sue compagne sembra si somiglino tutte nell'attenzione alla cura della casa, compito che spetta loro e che le contraddistingue dagli uomini. Che si tratti del modello più raffinato o di quello inferiore, meno armonioso e discreto, ma piuttosto eccessivo, sfrontato, sono solo icone accudenti, che paiono esistere mai per sé stesse, ma solo in funzione di qualcuno. Le prime, descritte come donne fragili e vaporose, paiono evanescenti, senza peso: «petits souffles [...] sans voix»<sup>326</sup>, come fossero serve, più che padrone di questo spazio. Sua madre che gestisce un negozio, invece, non solo può dirsi padrona di un luogo, per giunta professionale, ma di sé stessa come sottolinea Michèle Chossat:

Sur le plan financier, c'est elle qu'incombe la totale responsabilité de la gestion du commerce et du ménage. [...] A son niveau, la mère renvoie ainsi l'image d'une professionnelle dynamique, organisée et prévoyante<sup>327</sup>.

L'importanza della professione, dunque, pregnante nella società e nel romanzo femminile novecenteschi, come già si è visto in Colette, è la prima lente attraverso cui la protagonista filtra l'*imago* materna, ed è determinante per la sua identità e formazione: «Le premier écho du monde est venu à moi par ma mère»<sup>328</sup>. Il desiderio, sobillatore di nuovi orizzonti, la rende per sua figlia primo riverbero del mondo. Quasi l'avesse partorita due volte, è lei che la guida verso gli spazi aperti: simbolici, come l'immaginazione, la lettura o il gioco; fisici, come gli ospizi o le case di gente bisognosa, le strade nuove o

---

<sup>326</sup> Ivi, p. 325.

<sup>327</sup> M. CHOSSAT, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun*, cit., pp. 37-38.

<sup>328</sup> A. ERNAUX, *La Femme gelée*, cit., p. 332.

strambe, spesso ai margini della città, come ai margini dell'umanità, da percorrere passeggiando senza meta, o senza motivo, se non quello di respirare e chiacchierare, come racconta la protagonista. «[...] je ne pars plus à la découverte, je fuis»<sup>329</sup> scrive in una breve prolessi.

Qu'est-ce qui la pousse, dehors, nez au vent, expositions, quartiers moyenâgeux, pourquoi joue-t-elle les assistantes sociales bénévoles, visiteuse de disloqués et de paumés, est-ce qu'une femme ne doit pas rester tranquille entre son mari et ses enfants, comme si je pouvais me poser ces questions, j'étais persuadée qu'elle était parfaite. Par elle je savais que le monde était fait pour qu'on s'y jette et qu'on en jouisse, que rien ne pouvait nous en empêcher.<sup>330</sup>

Quest'*attitude* materna all'apertura dello spazio de la «femme blanche» pare rievocare Sido, di cui Colette racconta in un'opera, costituita da capitoli dedicati anche agli altri membri della sua famiglia, ma che significativamente si intitola *Sido* (1929), ad indicare l'importanza della figura materna. Così Gabriella Bosco:

il vero regno di Sido, quello su cui domina, sovrana incontrastata, e dove torna a essere irraggiungibile, è esteriore alla casa, è il suo giardino. In questo caso l'indizio testuale rivelatore è il verbo che la voce narrante usa per esprimere il passaggio di Sido dall'interno della casa all'esterno del giardino. Invece di servirsi del verbo “sortir” come ci si attenderebbe essendo il movimento da dentro a fuori, parla di “entrer” nel giardino. Il giardino insomma è il luogo in cui Sido si sente a suo agio, il suo luogo naturale, quello in cui entra appena può. Mentre la casa, per effetto di rovesciamento, è esterna rispetto al giardino, è il luogo dove Sido va ogni tanto

---

<sup>329</sup> Ivi, p. 339.

<sup>330</sup> Ivi, p. 338.

quando i lavori domestici lo rendono necessario, ma dove si sente  
– per l'appunto – fuori luogo<sup>331</sup>.

Questo rovesciamento significativo tra il dentro e il fuori, tramite l'uso singolare del verbo *entrer*, evidenziato da Bosco, rende ancora più interessante lo spazio del giardino: è l'esterno il luogo in cui Sido si sente a proprio agio, ed è questo ventre dal quale la piccola Minet-Chéri (chiamata così da sua madre) e la Colette adulta rinascono e al quale ritorneranno sempre. Nei suoi romanzi, l'autrice marca il legame affettivo con la natura, la provincia, e lo stretto rapporto con la figura di materna, che domina l'universo e l'intero felice della sua infanzia. Così scrive Chalon:

C'est peut-être pour la détourner de telles pensées, ou la tentation d'un facile mysticisme issu des fumées d'encens et des fastes catholiques, que Sido engage sa fille à découvrir ce que l'univers peut offrir de plus innocent et de plus païen : la naissance du jour. À trois heures et demie du matin, Minet-chérie peut se lever et vagabonder à son aise dans la proche campagne, «J'allais seule, ce pays mal pensant étant sans danger. C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion»<sup>332</sup>.

L'epigono del personaggio di Claudine, al termine di un percorso che l'ha portata ad allontanarsi da Montigny, ne *La Retraite sentimentale*, è proprio il ritorno alla provincia e alla natura: «Je leur

---

<sup>331</sup> G. BOSCO, «Ainsi parlait-elle...»: *Colette, Sido e la voce del cancello*, in "Studi francesi", n. 165, 2011, pp. 501-502.

<sup>332</sup> J. CHALON, *Colette, l'éternelle apprentie*, cit., p. 30.

appartiens de nouveau [...] Solitaire je les aime, et ils me chérissent solitaire»<sup>333</sup>, scrive ascoltando il respiro dei boschi.

Lo spazio simbolico della scrittura che, nell'Ottocento, incanta e inganna le eroine sognatrici, relegandole quasi alla «menzogna romantica»<sup>334</sup>, nei romanzi del nuovo secolo, è un segno di tangibilità e di comprensione del reale. Colette dichiara di essere nata in Balzac, come riporta Chalon<sup>335</sup>, e di conoscere già a sei anni i maggiori autori della letteratura francese, suscitando stupore a scuola tra i suoi compagni di ceto inferiore. Per Ernaux come per Simone de Beauvoir (sua madre intellettuale)<sup>336</sup> la lettura è fondamentale per la formazione della sua identità. La condivisione di questo “appetito”, percepito come una concessione eccentrica ereditata e condivisa da sua madre, scandisce le tappe della crescita del personaggio: «C'était magnifique d'avoir une belle histoire qui m'attendait, vers quinze ans, comme les règles, comme l'amour»<sup>337</sup>. La lettura è un termometro di ammirazione tale, che la fanciulla considera sua madre superiore a suo padre che, al contrario, ritiene che i libri siano una perdita di tempo. Così Ernaux: «Et je me souviens de ces lectures qu'elle a favorisées comme d'une ouverture sur le monde»<sup>338</sup>.

La straordinarietà dell'icona materna, aperta a ogni genere di avventura reale e immaginaria, oltre che alla professione, mette fortemente in risalto, la modestia riduttiva dell'ideale femminile, reiterato nelle lezioni scolastiche o nel confronto con le mamme delle sue compagne:

---

<sup>333</sup> COLETTE, *La Retraite sentimentale*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984, t. I, p. 953.

<sup>334</sup> Cf. R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit.

<sup>335</sup> Cf. J. CHALON, *Colette: l'éternelle apprentie*, cit.

<sup>336</sup> La lettura di *Le deuxième Sexe* (1949) segna uno spartiacque nel pensiero di Ernaux, che assume consapevolezza della condizione femminile.

<sup>337</sup> A. ERNAUX, *La femme gelée*, cit., p. 335.

<sup>338</sup> Ivi, p. 336.

Le matin, papa-part-à-son-travail, maman-reste-à-la-maison, elle-fait-le ménage, elle-prépare-un-repas-succulent, j ânonne, je répète avec les autres sans poser de questions. Je n'ai pas encore honte de ne pas être la fille de gens normaux<sup>339</sup>.

In effetti, la fanciulla osserva come le uniche pagine utili alle donne siano quelle di *Femme Pratique* e *Bonnes Soirées*, che danno consigli su pulizie e manutenzione domestica.

L'incontro della protagonista con Brigitte, il suo sguardo giudicante, mentre guarda la polvere sui battiscopa, è un punto chiave verso la consapevolezza dell'eccentricità materna e dello strambo equilibrio familiare nella quella è immersa. Spolverare è un compito femminile, eppure sua madre lascia posare la polvere, «la poussière pour elle n'existait pas, ou plutôt c'était quelque chose de naturel, pas gênant»<sup>340</sup>. Se Brigitte è lo sguardo oggettivo e normalizzante della società, sua madre, non occupandosi delle faccende domestiche, se non in un tempo limitato e più diradato, si emancipa dall'identità femminile comune, non si riconosce in questo, non può esservi fedele, poiché la fedeltà è un tempo dedicato. Le altre donne abitano e preparano gli interni della casa perché vi si possa restare; lei trascura l'interno, indicando a sua figlia lo spazio all'esterno. “Lasciar posare la polvere” è il principio della rivoluzione femminile.

## 5.2 La trappola della donna completa

Fini ma mère, ton message s'est perdu. Ecoute ma voix, menue, de tête, elle ne ressemble pas à la tienne. [...] A seize ans je ne me reconnais plus dans l'image droite et volontaire de moi que tu me lances à la figure<sup>341</sup>.

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 329.

<sup>340</sup> Ivi, p. 333.

<sup>341</sup> Ivi, p. 90.

Come per la piccola Nathalie, è nello sguardo, che si apre al confronto e allarga le vedute, che si rompe l'intero. La madre non è più la perfezione indiscutibile da emulare, ma un modello dal quale è necessario prendere le distanze<sup>342</sup> per una vera socializzazione e per cercare e raggiungere la propria identità. La rottura dell'intero pare rievocare, ancora una volta, l'originaria tentazione umana del "tutto tranne uno" raccontata in Genesi: l'uomo non sa di essere nudo, finché lo sguardo di qualcuno gli sottolinea che è "mancante" di qualcosa (come per Lamiel). Così Ernaux: «Entre douze et quatorze ans, je vais découvrir avec stupéfaction que c'est laid et sale, cette poussière, que je ne voyais même pas »<sup>343</sup>. L'uomo non desidera mangiare dall'albero del bene e del male, finché il serpente non gli fa notare che non possiede tutta la conoscenza di cui è capace, ma che gli è dato di gustare tutti i frutti del giardino "tranne uno". La quasi totalità in rapporto a un'unica mancanza perde il suo valore. Crescendo la protagonista cercherà di incarnare l'ideale della donna completa che deve essere moglie, madre, casalinga, insegnante, scoprendo che la completezza è una trappola.

L'ansia della completezza trasforma l'eccezionalità del modello materno in follia di cui sospettare e della quale vergognarsi: «Être comme tout le monde était la visée générale, l'idéal à atteindre. L'originalité passait pour de l'excentricité, voire le signe qu'on en a un grain»<sup>344</sup> scrive ne *La Honte* (1997), nel quale racconta un episodio dell'infanzia, che ne segna la fine, al punto tale da ricordarne la data precisa «le 15 juin 1952»<sup>345</sup>, o addirittura il vestito che indossava quando ha assistito alla scena di un violento litigio tra i suoi genitori, in cui suo padre «a voulu tuer»<sup>346</sup> sua madre, come

---

<sup>342</sup> Anche in *Une femme*, l'autrice sottolinea che dalla madre la divide una distanza, mentre con il padre c'è una vera e propria differenza.

<sup>343</sup> Ivi, p. 374.

<sup>344</sup> A. ERNAUX, *La Honte*, in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 236.

<sup>345</sup> Ivi, p. 214.

<sup>346</sup> Ibid.

asserisce più volte<sup>347</sup>. Anche in questo frangente, l'idolo materno prende il sopravvento, poiché è chiaro alla fanciulla che sua madre non ha colpe: «C'est une scène qui ne pouvait pas être jugée. Mon père qui m'adorait avait voulu supprimer ma mère qui m'adorait aussi. [...] Il n'y avait de faute ni de coupable nulle part».<sup>348</sup> Nella rilettura adulta e più complessa dell'episodio, a dispetto di ogni psicanalisi che giustifica nell'etichetta della «mère dominatrice, père qui pulvérise sa soumission en un geste mortel»<sup>349</sup>, l'*epoché* infantile non muta. Ernaux svuota di significato queste parole e riveste l'evento della sacralità che solo il vissuto reale può dare. Una volta crepato l'intero, la protagonista filtra ogni cosa, a partire da questo sguardo meno assolutizzante, più complesso.

L'ingresso nella scuola privata è la rottura definitiva della dimensione edenica. Il fondamentale confronto con gli altri, con la "normalità", già presente ne *La Femme gelée*, viene messo in ulteriore evidenza, a motivo della vergogna, appunto. La narratrice racconta dell'episodio in cui la sua insegnante e le compagne di classe la riaccompagnano a casa. Sull'uscio della porta, sua madre indossa una camicia da notte sporca, senza vestaglia:

Je venais de voir pour la première fois ma mère avec le regard de l'école privée. Dans mon souvenir, cette scène, qui n'a aucune commune mesure avec celle où mon père a voulu tuer ma mère, m'en paraît le prolongement. Comme si à travers l'exposition du corps sans gaine, relâché, et de la chemise

---

<sup>347</sup> Similmente Simone de Beauvoir, in *Mémoires d'une jeune fille rangée*: «Voilà Monsieur et Madame qui se bagarrent», dit Louise. C'est alors que l'univers chavira. Impossible que papa et maman fussent ennemis, que Louise fût leur ennemie; quand l'impossible s'accomplit, le ciel se mélange à l'enfer, les ténèbres se confondent avec la lumière. Je sombrai dans le chaos qui précéda la Création (S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit. p. 14).

<sup>348</sup> A. ERNAUX, *La Honte* in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 215.

<sup>349</sup> Ivi, p. 221.

douteuse de ma mère, c'est notre vraie nature et notre façon de vivre qui étaient révélées<sup>350</sup>.

L'aspetto trasandato, non curato, della figura materna, che da sempre si riflette nella trascuratezza dell'ambiente domestico, abbassa invariabilmente la dea dell'infanzia. La «femme blanche», vista dal gradino superiore della scala sociale, non ha che una camicia da notte sporca, come un'operaia qualunque.

La scoperta della nudità, sotto lo sguardo accusatore della scuola privata, le fa comprendere di essere dalla parte sbagliata della società. È la vergogna, dunque, per Ernaux, la caduta edenica che segna l'ingresso nella vita adulta.

### **5.3 Diventare qualcuno: il legame con Simone de Beauvoir**

Ne *La Femme rompue* (1967) di Simone de Beauvoir, i racconti di tre donne, mogli e madri, in preda a una crisi esistenziale e identitaria, ruotano intorno all'incapacità di queste anti-eroine di emanciparsi. Ad accumunare le tre protagoniste, significativamente, è l'insonnia, per la quale cercano di porre rimedio assumendo sonniferi, che le lasciano in uno stato di totale incoscienza irreversibile. Sulle tracce di Simone de Beauvoir, come per una sorta di dovere, o di omaggio<sup>351</sup> a colei che l'ha nutrita intellettualmente, nella protagonista de *La Femme gelée*, Ernaux racconta l'esperienza vincolante del matrimonio. Non si tratta di personaggi di finzione come nel caso delle tre donne di de Beauvoir; è il vissuto della scrittrice stessa ad essere narrato, nella forma di un «io

---

<sup>350</sup> Ivi, p. 257.

<sup>351</sup> Cf. A. ERNAUX, *Le fil conducteur qui me relie à Beauvoir*, in "Simone de Beauvoir Studies", n.17, pp. 1-6.

indefinito»<sup>352</sup>, non ancora maturo per dichiararsi autobiografico. Il titolo ricalca, in modo evidente, quello de *La Femme rompue*<sup>353</sup>, ma la protagonista di Ernaux non è una donna irreparabilmente spezzata: «Ernaux raconte à travers le quotidien banal de cette “femme gelée” une nouvelle femme “en devenir”»<sup>354</sup> scrive Eylem Aksoy Alp. Sebbene converga verso il congelamento della femminilità nel ruolo di moglie e madre, nella protagonista di Ernaux, come nella stessa narrazione, c'è un'evoluzione progressiva:

Comme le montrent Deleuze et Guattari, le devenir-femme implique tout comme les autres types de devenir, la simultanéité d'un double mouvement, l'un par lequel on se soustrait à la majorité et l'autre par lequel on sort de la minorité. [...] la narratrice-personnage ernausienne accomplit d'une façon plus nette les deux mouvements : après s'être soustraite à la situation de la femme en général, elle œuvre pour s'en sortir et réaliser son devenir-femme<sup>355</sup>.

Il desiderio di “diventare qualcuno” accompagna le due scrittrici fin dall'infanzia: «Ce que je deviendrai? Quelqu'un. Il le faut. Ma mère le dit»<sup>356</sup> scrive Ernaux; Simone de Beauvoir in *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958):

Tel était le sens de ma vocation: adulte, je reprendrais en main mon enfance et j'en ferais un chef-d'œuvre sans faille. Je me

---

<sup>352</sup> Nell'intervista che Daria Bignardi fa alla scrittrice, in occasione della presentazione dei *Mémoire de fille* (2016), Ernaux utilizza questa espressione (<https://youtu.be/LLJPVXIHCaI?feature=shared>).

<sup>353</sup> Come avviene, ad esempio, anche per *Mémoire de fille*, che ricorda *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

<sup>354</sup> E. AKSOY ALP, *La réécriture au féminin: La Femme rompue de Simone de Beauvoir et La Femme gelée d'Annie Ernaux*, “Litera”, n. 32, 2022, pp. 457-476, p. 468.

<sup>355</sup> Ivi, pp. 468-469.

<sup>356</sup> A. ERNAUX, *La femme gelée*, cit., p. 343.

rêvais l'absolu fondement de moi-même et ma propre apothéose<sup>357</sup>.

A ispirare il desiderio oltre che la certezza di realizzare qualcosa di importante in Ernaux è ancora una volta sua madre, che le preclude qualsiasi mansione domestica, poiché l'unico compito che le spetta davvero è lo studio. Come Simone de Beauvoir sogna di diventare un'insegnante: «Naïveté de ma mère, elle croyait que le savoir et un bon métier me prémuniraient contre tout, y compris le pouvoir des hommes»<sup>358</sup>. L'importanza attribuita dai genitori, in particolare da sua madre, alla cultura, è fondamentale per la protagonista, quanto le sue origini: «Devenir quelqu'un ça n'avait pas de sexe pour mes parents. Ça ne transitait pas non plus par le voile de la mariée»<sup>359</sup> racconta.

Il percorso della prima formazione, dunque, è articolato in tre punti nei quali traspare l'influenza delle teorie di Pierre Bourdieu<sup>360</sup>:

1. La consapevolezza delle origini: far parte del basso della società è il principio dell'esodo familiare.
2. L'ignoranza della differenza di genere. La divisione dei compiti, il rovesciamento dei ruoli socialmente codificati, maschile e femminile, respirata nell'infanzia, se da una parte la rende estranea alla comune realtà sociale, dall'altra instilla in lei la certezza che la femminilità non è un limite: può diventare qualcuno.

---

<sup>357</sup> S. DE BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 60.

<sup>358</sup> A. ERNAUX, *La femme gelée*, cit., p. 344.

<sup>359</sup> Ibid.

<sup>360</sup> Ernaux mutuata da Pierre Bourdieu l'idea che l'individuo sia sempre condizionato dai rapporti sociali di potere che strutturano la società, dividendola nelle categorie dei dominanti e dei dominati.

3. L'incontro con Brigitte e la scuola privata che la educa, al contrario, alla differenza dei sessi<sup>361</sup>.

È proprio l'educazione materna a rendere, la formazione raccontata da Ernaux, particolarmente interessante, poiché nonostante la protagonista viva un'atmosfera familiare già rivoluzionaria, sente ugualmente il desiderio di prendere le distanze da sua madre, della quale si vergogna. In un questo senso, sembra percorra il cammino all'inverso. Così Francesca Lorandini:

Concernant l'émancipation de sa famille d'origine, on assiste à un triple mouvement: il y a d'abord la volonté le désir , le mûri à l'adolescence, de fuir, d'abandonner ses origines populaires et provinciales ; il y a ensuite l'entrée dans l'univers petit-bourgeois et la désillusion face au monde qu'elle avait idéalisé; il y a enfin le retour, par le biais de l'écriture, sur ses origines. À chaque fois, dans chaque livre elle revient sur son parcours de transfuge de classe, et chaque fois elle cherche, à travers l'écriture, à mieux creuser, à mettre au jour ce réel renié pendant si longtemps, pour pouvoir enfin «venger sa race» [...] <sup>362</sup>.

È necessario dunque il ritorno per ricucire l'immagine strappata di sua madre.

---

<sup>361</sup> Quanto alla divisione del lavoro in base al genere cf. l'articolo di Bourdieu sulla dominazione maschile (P. BOURDIEU, *La domination masculine*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 84, 1990, pp. 2-31).

<sup>362</sup> F. LORANDINI, «*Une sorte de destin de femme . La formation du roman total d'Annie Ernaux*, cit. p. 4.

## 5.4 Tenere insieme

«Maintenant, tout est lié»<sup>363</sup> scrive Ernaux nelle pagine dedicate a sua madre. La sua morte (che precede solo di una settimana quella di Simone de Beauvoir) lega gli istanti e i ricordi in unico tessuto narrativo, prima antropologico, poi letterario. L'immagine materna torna a essere quella dell'infanzia che le si staglia sopra come «une ombre large et blanche»<sup>364</sup>.

Anche Ernaux, come Duras, solo *post-mortem*, affida alla penna la memoria delle relazioni più significative della propria vita: a sua madre dedica *Une femme* (1987), a suo padre *La Place* (1983). Entrambe vogliono salvare ciò che rischia l'oblio. Conclude Ernaux:

C'est elle, et ses paroles, ses mains, ses gestes, sa manière de rire et de marcher, qui unissaient la femme que je suis à l'enfant que j'ai été. J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue<sup>365</sup>.

La scrittura per entrambe le autrici è il cordone ombelicale che continua a nutrirlle nel grembo materno.

Se il romanzo di formazione di Duras è un racconto di sopravvivenza, quello di Ernaux vuole approdare a una salvezza nella scrittura: «Toutes les images disparaîtront»<sup>366</sup> scrive nell'*incipit* di *Les Années* (2008).

La nascita e la morte sono gli unici momenti assoluti dell'esistenza, tutto ciò che passa in mezzo è una variazione relativa a questi due poli. Attraverso l'esigenza dell'autrice di tornare spesso sugli stessi

---

<sup>363</sup> A. ERNAUX, *Une femme*, in *Écrire la vie*, p. 595.

<sup>364</sup> Ivi, p. 596.

<sup>365</sup> Ivi, p. 597.

<sup>366</sup> A. ERNAUX, *Les Années* in *Écrire la vie*, p. 927.

ricordi o eventi significativi, la morte non si configura più come un compimento, ma come l'inizio di un nuovo racconto, mai esaustivo. L'io, in questa formazione frammentata in tutta l'opera, continua a costruirsi e a prendere forma.

Ulisse torna a casa dopo aver rinunciato all'immortalità. L'eroe, viaggiatore per eccellenza, sceglie la morte. A mettere alla prova la sua identità, quando torna a Itaca, è una relazione intima: solo chi l'ha nutrito e chi ha condiviso con lui il letto può riconoscerlo. Il ritorno non è la meta definitiva (infatti riparte), ma il nesso, l'unico che conta. Una cosa è fondamentale per Ulisse perché si senta a casa secondo Kundera<sup>367</sup>: il racconto. Così è per Colette, Duras, Ernaux: ciascuna torna a sé stessa e si riconosce nelle relazioni più intime, a partire da queste.

Ago e filo ricuciono la seta strappata di Sarraute dal quale simbolicamente è iniziata l'indagine del romanzo di formazione novecentesco. Tenere insieme le distanze tra il mondo d'origine e quello di arrivo, il tempo che passa, le complessità generate dalla contraddizione è il nuovo compromesso novecentesco. L'*aut-aut* del secolo precedente si trasforma nell'*et-et* inclusivo che può salvare, come scrive Ernaux: «Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais»<sup>368</sup>.

---

<sup>367</sup> Cf. M. KUNDERA, *L'ignoranza*, Milano, Adelphi, 2003.

<sup>368</sup> A. ERNAUX, *Les Années*, cit. p. 1084.

## Bibliografia

### *Opere del XVIII e XIX secolo:*

BALZAC, - *Physiologie du mariage* (1829), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980, t. XI;

- *La Femme abandonnée* (1832-1833), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, t. II;
- *La Fille aux yeux d'or* (1835), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1977, t. V;
- *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, t. I;
- *Correspondance*, IV, Paris, Garnier, 1966.

FLAUBERT G., *Madame Bovary* (1857), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1951, t. I.

GAUTIER TH., *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Gallimard, 2004.

LACLOS DE C., *Les Liaisons dangereuses* (1782), Paris, Gallimard, “Folio”, 1976.

ROUSSEAU J.-J., *Émile ou l'Éducation* (1762), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1969, t. IV.

SAND G., *La Petite Fadette* (1849), Paris, Gallimard, 2009.

STENDHAL, *Lamiel* (1889), Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

### *Opere del XX e XXI secolo:*

BEAUVOIR DE S., *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), Paris, Gallimard, 2010.

CAGNATI I., *Le jour de congé* (1973), Paris, Gallimard, “L'Imaginaire”, 2017.

- COLETTE, - *Claudine à l'école* (1900), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
- *Claudine en ménage* (1902), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
  - *Claudine s'en va* (1903), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
  - *La Retraite sentimentale* (1907), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
  - *L'Ingénue libertine* (1909), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
  - *La Vagabonde* (1910), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, t. I;
  - *La Naissance du jour* (1928), in *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, 2004;
  - *Sido* (1929), Paris, Fayard, 2004;
  - *La Chatte* (1933), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, t. III;
  - *Mes Apprentissage* (1936), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, t. III.
- DURAS M., - *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2011, t. I;
- *L'Amant* (1984), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard Paris, "Bibliothèque de la Pléiade", 2014, t. III;
  - *L'Amant de la Chine du nord*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2014, t. IV.
- ERNAUX A., - *La Femme gelée* (1981), in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011;
- *La Place*, (1983) in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011.

- *Une Femme* (1988) in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011;
- *La Honte*, (1997), in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011;
- *Les Années*, (2008), in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011;
- *Mémoire de fille* (2016), in Id., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011;

GIDE A., *La Symphonie pastorale* (1919), Lagny-sur-Marne, Sodis, 2013.

NÉMIROVSKY I., *Le Bal* (1929), Paris, Grasset, 2013.

- *Lettres d'une vie*, éd. O. Philipponnat, Paris, Denoël, 2021.

SAGAN F., *Bonjour tristesse* (1954), Paris, Julliard, 1954.

SARRAUTE N., *Enfance* (1983), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1996.

### *Altre opere consultate*

GOETHE W., *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato* (1795-1796), Torino, Einaudi, 1976.

KUNDERA M., *L'ignoranza* (2001), Milano, Adelphi, 2003.

MUNRO V., *Dance of the happy shades* (1968), Toronto, Ryerson press, 1968.

WOOLF V., *Una stanza tutta per sé* (1929), Milano, Feltrinelli, 2013.

ZWEIG S. *Il mondo di ieri* (1942), Milano, Mondadori, 1994.

### *Studi critici:*

AMMIRATI C., *Le Roman d'apprentissage. Thème e sujets*, Paris, PUF, 1995.

AKSOY ALP E., *L'Image de la femme dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, "Frankofoni", n. 23, 2011, pp. 351-359;

- *L'Ironie dans La Femme gelée d'Annie Ernaux*, "Frankofoni", n. 29, 2016, pp. 19-28.
- *La réécriture au féminin: La Femme rompue de Simone de Beauvoir et La Femme gelée d'Annie Ernaux*, "Litera", n. 32, 2022, pp. 457-476.

ARIÈS P. – DRIBY G., *La vita privata. L'Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1988.

AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II.

BACHTIN M., *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988;

- *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in LUKÁCS G. – BACHTIN M., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976;

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAL M., *La complexité d'un roman populaire*, Paris, La pensée universelle, 1974.

BAUDRY M., *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BERETTA ANGIUSSOLA A. (a cura di), *Il romanzo francese di formazione*, Bari-Roma, Laterza, 2009.

BERNARD C., *Le jeu des familles dans le roman français du XIX siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

BERNADET M.-H., *Aliénation ou émancipation? La libération sexuelle dans trois romans d'Annie Ernaux: "Se perdre" (2001), "Les Années" (2008) et "Mémoire de fille" (2016)*, in *Métamorphoses féminines: émergence et évolutions dans les littératures francophones contemporaines*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2019, pp. 127-134.

BERTHIER P., *Accoucher au masculin: Mémoires de deux jeunes mariées*, in ROULIN J.-M.(a cura di), *Corps, littérature, société*

- (1789-1900), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- BERTINI BONGIOVANNI M. (a cura di), *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.
- BONALD G., *Colette et le bêtes*, Paris, Tallandier, 2019.
- BOURDIEU P., *La domination masculine*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, 1990, pp. 2-31).
- BORGOMANO M., *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BOSCO G., «Ainsi parlait-elle...»: *Colette, Sido e la voce del cancello*, in "Studi Francesi", n. 165, pp. 1-15.
- BRIAND V., *Le roman de formation au féminin chez Colette et Carson McCullers: "Claudine à l'école", "Claudine à Paris", "The Heart Is a Lonely Hunter", "The Member of the Wedding"*, Sciences de l'Homme et Société, 2021.
- BROGI D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.
- BURY M., *Le Roman d'apprentissage au XIXe siècle*, Paris, Hatier, 1995.
- BUTOR M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CHALON J., *Colette. L'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998.
- CHAUDIER S. – LIOURE F., *Les langages Larbaud*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.
- CHARDIN PH. (a cura di), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.
- CHOSSAT M., *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, Peter Lang, 2002.
- COSSEAU A., *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- DANOU G. (a cura di), *Le Roman d'apprentissage. Approches plurielles*, Colloque de Cerisy, Chilly-Mazarin, SenS, 2000.
- DECINA LOMBARDI P., *Introduzione a BALZAC, Memorie di due giovani spose*, Milano, Mondadori, 1982.

- DEMAY M.-C. – PERNOT D., *Le Roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995.
- DEMORND N., *Premières leçon sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1995.
- DUCREY G. – DUPONT J. (a cura di), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- DUCREY G., *Colette: du roman de formation au récit de déformation*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 13, 2023, pp. 1-12.
- DUGAST-PORTES F., *Colette. Les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1999.
- DUPONT J., *Physique de Colette*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- EL MAÏZI M., *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bern, Pater Lang, 2009.
- ELIACHEFF C. – HEINICH N., *Mères-filles: une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.
- ERNAUX A., *Le fil conducteur qui me relie à Beauvoir*, in “Simone de Beauvoir Studies”, n. 17, 2001, pp. 1-6.
- FABRE C., *Du lieu à l'espace. Chemins de formation des personnages féminins dans «Mémoires de deux jeunes mariées»*, in “L'Année balzacienne”, n. 4, 2023.
- FORD M., *Spatial Structures in “La Chatte”*, in *The French Review*, LVIII, n.3, 1985, pp. 360-367.
- FIorentino F., *Introduzione a Balzac*, Bari-Roma, Laterza, 1989.
- FORT. P.-L., *Ma mère, la morte: l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.
- GAULTIER DE J., *Le Bovarysme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- GENETTE G., *La Littérature et l'espace*, in *Figures II*, Paris, PUF, 1995.
- GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

- HEINICH N., *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, “nrf essai”, 1996.
- IBRAHIM L., *Naissance de l'individu et l'émergence du roman de formation. La contribution du roman-mémoires des années 1730*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- IOTTI G., *Sophie et Julie: Une formation impossible?*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 13, 2023, pp. 1-9.
- KRISTEVA J., *Le Génie féminin*, Paris, Fayard, 2002;  
 - *Notre Colette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LAVANDIER R., *Écritures féminines et psychosexualité. L'empreinte indélébile du lien à la Mère chez Colette et Marguerite Duras* Paris, L'Harmattan, 2018.
- LE GALLE D., *Le Roman d'apprentissage, textes commentés*, Paris, PUF, 1996.
- LEJEUNE PH., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LORANDINI F., «*Une sorte de destin de femme*». *La formation du roman total d'Annie Ernaux*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 13, 2023, pp. 1-12.
- LORUSSO S., *Les fils roses du roman de formation au féminin*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 13, 2023, pp. 1-7;  
 - *Matrimonio o morte. Saggio sul romanzo sentimentale francese (1799-1833)*, Taranto, Lisi, 2005.
- LOTTMAN H., *Colette*, Milano, Rizzoli, 1991.
- LUSSONE T. M., *Le pur et l'obscur: Le Vin de solitude ou la symphonie de la jeune fille en devenir*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 13, 2023, pp. 1-12.
- MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages suivi de L'éducation des filles*, R.-A., Corrêa, 1933.
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MERCIER M., *Le Roman féminin*, Paris, PUF, 1976.
- MONGINOT B., *La politisation de l'autobiographie dans Les années d'Annie Ernaux*, in “Allegoria 87”, 2023, pp. 102-121.

- MORAVIA S., *Introduzione a STENDHAL, Dell'Amore*, Milano, Garzanti, 2003.
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- MORINO A., *Il cinese e Marguerite*, Palermo, Sellerio, 1997.
- NICOLAS-PIERRE D., *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Garnier, 2016.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987;
- *Gli oggetti desueti*, Torino, Einaudi, 1993.
- OTTOBONI P., *Marguerite Duras: l'infanzia, la follia, l'amore*, Verona, QuiEt, 2015.
- PAPINI M. C. (et al), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Firenze, ETS Edizioni, 2007.
- PALLOTTA DELLA TORRE L., *Marguerite Duras. La passione sospesa*, Milano, La Tartaruga, 1989.
- PERNOT D., *Le Roman de socialisation 1889-1914*, Paris, PUF, 1998.
- PINOIA V., *Storie di donne ribelli. Il Bildungsroman al femminile in Germania, Inghilterra, Francia e Italia (1900-1914)*, Roma, Aracne, 2019.
- RAMPELLO L., *Sei romanzi perfetti. Su Jane Austen*, Milano, Il Saggiatore, 2014.
- RAVOUX-RALLO E., *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- REID M. (a cura di), *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard, 2020.
- RESH Y., *Corps Féminin, Corps textuel*, Paris, Klincksieck, 1973.
- RICŒUR P., *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991.
- SAIGAL M., *L'Écriture: lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.
- SARDE M., *Colette. Una vita libera e condizionata*, Milano, Bompiani, 1981.

SCARLINI L., Postfazione a COLETTE, *L'Ingenua libertina*, Milano, Feltrinelli, 2019.

SCHLENOFF Z.-T., *Le bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997.

SEMERARI F. (a cura di), *Etica ed estetica del volto*, Milano, Mimesis, 2013.

ZATTI S., *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2024.

## Sitografia

Intervista di Daria Bignardi ad Annie Ernaux  
(<https://youtu.be/LLJPVXIHCaI?feature=shared>).

Fulvia Palmentura  
07.03.2025  
10:53:13  
UTC

