

BIBLIOTECA DELLA RICERCA

FONDATA E DIRETTA DA GIOVANNI DOTOLI

CULTURA STRANIERA

86

PAOLA SALERNI

“S'ÉGARER, MARCHER, S'ÉLEVER” :
TENSIONI SPAZIALI IN RAMOND
DE CARBONNIÈRES E LOAISEL DE TRÉOGATE

Estratto da
LA SENSIBILITÉ
DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
AU XVIII^e SIÈCLE

Actes du Colloque international
“La sensibilité dans la littérature française
de l'Abbé Prévost à Madame de Staël”

Vérone, 8-10 mai 1997

SCHENA-DIDIER ÉRUDITION

Paola Salerni

“S'ÉGARER, MARCHER, S'ÉLEVER”:
TENSIONI SPAZIALI IN RAMOND
DE CARBONNIÈRES E LOAISEL DE TRÉOGATE

Vissuti in ambienti diversi frequentando codici formali lontani, il romanziere Loaisel de Tréogate¹ e il poeta e drammaturgo Ramond de Carbonnières si accostano, si rincorrono, si mescolano per un tratto della loro vicenda letteraria in un curioso gioco di parallelismi tematici, di richiami e completamente reciproci.

Recuperando avventure vissute, pubblicando lettere ritrovate o indossando maschere teatrali, i loro personaggi, per l'estrema sensibilità che li caratterizza, percorrono un'esisten-

¹ Le citazioni di Loaisel de Tréogate sono tratte da *Valmore, anedocte françoise*, Paris, Moutard, 1776; *Florello, histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776 (da adesso siglato *Fl*); *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1777 (*Sdm*); *La Comtesse d'Alibre, ou le cri du sentiment. Anedocte françoise*, La Haye et Paris, Belin, 1779 (*CA*); *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison. Histoire philosophique*, Paris, Belin, 1785 (*Dol*: ora riedito nella "Bibliothèque introuvable", Paris, Minard, 1992); *Ainsi finissent les grandes passions ou les dernières amours du chevalier de...*, Paris, Poinçot, 1778 (*Af*); *Héloïse et Abélard ou les victimes de l'amour, roman historique, galant et moral*, Paris, Barba, 1803. Dopo il romanzo, Loaisel ha proseguito la carriera artistica dedicandosi essenzialmente al teatro e coniando per i suoi melodrammi la **dizione** di *comédie héroïque*: Cf. E. HENRIOT, *Loaisel de Tréogate, ou le précurseur oublié*, "Courrier littéraire du Temps", 1927, pp. 45-52; H. LOAISEL DE SAULNAYS, *Un méconnu. Loaisel de Tréogate (1752-1812)*, Alger, 1930; J. BOUSQUET, *Le XVIII^e siècle romantique*, Paris, Pauvert, 1972, pp. 411 - 412.

Per Louis-François-Elisabeth Ramond de Carbonnières si fa riferimento alle seguenti edizioni: *Les dernières aventures du jeune d'Olban. Fragment des Amours alsaciennes*, Yverdon, Société Littéraire et Typographique, 1777 (d'ora in poi indicate con la sigla *Da*: da consultare anche *Les dernières aventures du jeune d'Olban. Précédées d'une notice par Charles Nodier*, Paris, Techner, 1829); *Élégies*, Yverdon, Société Littéraire et Typographique, 1778 (*Él*). Per informazioni bibliografiche su Ramond cf. F. ORLANDO, *L'opera di Louis Ramond*, Milano, Feltrinelli, 1960; C. GIRDLESTONE, *Louis-François Ramond (1755-1827). Sa vie, son œuvre littéraire et politique*, Paris, Minard, 1968.

za esemplarmente "originale", espressa in concetti anteriori alla manifestazione significante. L'autonomia del comportamento coincide con la possibilità di descriverlo imprimendo la simbolica orma della coscienza.

Ad unificare le poetiche collabora l'area semantica dell'impronta, "concava" o "in rilievo", connessa al processo creativo: "trace", "empreinte", "marque" intagliano paradigmaticamente i testi in tortuose operazioni mentali ed emotive offrendo l'interpretazione dei meccanismi sotterranei. Per Dolbreuse, personaggio di Loaisel, colui la cui testa non è «fortement organisée», nel quale la natura «n'a point, en le formant, laissé la trace d'un grand caractère», è il giocattolo delle circostanze (*Dol*, I, p. 45)².

La vicinanza onomastica dei protagonisti più rappresentativi, *Dolbreuse* e *D'Olban*, è il riflesso della solitudine, che, nell'*égarement* dell'io sociale, li accomuna come denuncia dell'inquietudine dell'intellettuale, perché il *commerce du monde* quasi sempre distrugge a tal punto il carattere "originale", che un'"impronta", contrassegnò emblematico, può essere sostituita da un'altra.

Le architetture invocate da Loaisel presenziano autorevolmente come supporto della tessitura scritta, *préfaces* che imprigionano gli spettacoli creati, li preservano nel fondo duro dell'opera sublimando la dolorosa vulnerabilità dello spirito. Se l'incisione dei solchi è simbolicamente un gesto sacro, il mestiere di scrivere svela con chiarezza questa procedura (*Af*, pp. 82-86), perché la scrittura affida alla parola il potere di infrangere la catena temporale: i *vers* sono *tendres archives* di passioni momentanee³ e l'arte di essere felice nel mondo

² Qui ed altrove, salvo indicazioni contrarie, il corsivo è dell'autore.

³ RAMOND DE CARBONNIERES, *EI*, p. 23 ("Hymne à mon ami"). Nelle *Élégies* spesso l'incisione nella pietra è rivestita di significati simbolici: "Si mes vers atteignent votre demeure, ils porteront toujours une empreinte qui les fera reconnaître" ("A' une Alsacienne": p. 6). Loaisel carica di valenze imperiture anche il sangue: Lucile nel suo slancio amoroso vuole scrivere il pianto intingendo nel sangue i caratteri (*CA*, pp. 88-89).

in *Dolbreuse* (I, pp. 1-3) riposa nell'abilità di fissare la labilità delle immagini. Lo scrittore nel suo panthéon sottrae all'oblio l'umano, investendo di sacralità i *tombeaux des ancêtres* invocati come ispiratori di moralità⁴: uniti alle rovine nella distanza dalle vie ordinarie, affermano l'immagine delle profondità, organiche e temporali, negazione dell'oggetto architettonico, testimonianza della minaccia incombente sulla caducità terrena⁵.

Il luogo precluso alla logica è il sotterraneo, dove il delirio è prefigurazione funebre. Lucile, rinchiusa dal conte d'Alibre in un macabro *cachot* «creusé sous les fondemens de son château» (*CA*, p. 124), all'epilogo di un destino segnato dalla sensibilità, è straziata dai *cris*⁶ del bambino, le cui guance spettrali «se creusent et se resserrent» (*CA*, p. 128). Milcourt, scosso nel suo furore da un «cri sourd et lamentable», vuole disperatamente sotterrarsi con lei (egli «[embrasse] le monument» volendo «jouir seul de toute [sa] douleur»), ma resiste alle convulsioni «pour goûter à loisir le sentiment douloureux qui le pénètre». Nel racconto, tuttavia, la creazione attenua

⁴ Dal convento dei Camaldolesi di Roga, dove si è ritirato per meditare ed espiare prima della rovina corporea, Dolbreuse riannoda le tracce della propria vita in una linea memoriale guidata dalla dimora, dai giardini, dalle tombe della moglie e della figlia "fraîchement élevées dans l'enceinte de ces lieux chéris" (*Dol*, I, p. 4). Una sensibilità quasi patologica spinge Loaisel a commozioni e sentimenti naturali, propri di chi scava attorno a sé uno "spazio del dolore" (cf. R. GIMENEZ, *L'espace de la douleur chez Loaisel de Tréogat. 1752-1812*, Paris, Minard, 1992 e la sua *Introduction* alla citata ristampa di *Dolbreuse* presso Minard) e contemporaneamente esalta l'energia del pensiero. Le ferite sono impronte da seguire e riasssemblare alla luce delle nuove sensazioni, lacerazioni intime da ricodificare: cf. A. HOOG, *Un cas d'angoisse préromantique*, "Revue des Sciences Humaines", 1952, p. 181.

⁵ Cf. P. HAMON, *Le texte et ses monuments*, in *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989, p. 64.

⁶ Con *âme, cœur, vent, vide, vol*, fa parte dei lessemi, prevalentemente monosillabici, che rinviano a una negatività. Per Michel Gilot e Jean Sgard essi connotano l'"*imagination en creux*", strumento di innovazione per i romanzieri del secondo Settecento. Cf. M. GILOT e J. SGARD, *La vie intérieure et les mots*, in *Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* Actes du Colloque de Clermont-Ferrand 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 509-528.

l'aspetto lugubre, annullando simbolicamente l'avvenimento irreversibile attraverso l'unità della coppia e innescando il movimento della resurrezione: Milcourt, dissotterrata la cassa⁷, la circonda di piante aromatiche, illudendosi di «respirer encore l'haleine embaumée de son amante», e muore in un vortice di immagini sonore e olfattive che scandiscono il passaggio del limite umano.

Loaisel, archeologo dell'animo dei personaggi e della loro situazione, re-cita la lezione degli antenati per esprimere e conoscere quella parte di se stesso alla continua ricerca di una strada maestra. I numerosi riferimenti agli antenati, ai genitori, ai possedimenti lasciati come piccole, e talvolta modeste, fortune, si confondono con le rovine medievali, che forniscono la *référence morale* desiderata⁸: la funesta uscita da questo percorso cambia la catena delle disgrazie.

Gli autori non sanno come sradicarsi dal passato, ma avvertono che la nuova identità presuppone un intervento sul nome: l'onomastica dei protagonisti di Loaisel interrompe la catena ereditaria, di autorità o di proprietà, per sceneggiare l'effusione, la comunione con l'ambiente d'origine: Val-more, Val-rose, Florello, la natura mascolina di Er-mance. Sia per assecondare la debolezza sia per rimpiangere il nervoso vigore, l'accento è messo sulla leggerezza, sullo sfumato, ad immaginare di eroi radicati nella nativa natura. L'allontanamento

⁷ Di notte Milcourt fa trasportare l'urna in un piccolo terreno di sua proprietà e quasi all'interno di un edificio in rovina depone il suo tesoro «dans un simple tombeau de cailloux et de gazon». Veglia vicino alla costruzione cercando di prolungare il più possibile i suoi giorni: «cet état avoit du charme pour son âme [...]. Si je mourais, disoit-il, je ne pleurerais plus». Quando, tre mesi dopo, la morte sopraggiunge, il domestico, fedele depositario delle ultime volontà, lo trova «embrassant le tombeau que ses mains glacées entouraient encore» e lo seppellisce «à côté de l'infortunée comtesse» (CA, pp. 140-146).

La metamorfosi risale all'atmosfera sensualista: cf. R. FAVRE, *La mort dans la littérature et la pensée françaises*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 444.

⁸ Cf. M. DELON, *Le Décor médiéval chez Loaisel de Tréogate*, "Euro-pe", nn. 703-704, 1987, pp. 18-25: p. 19.

dai grandi predecessori si realizza nell'avvicinamento alla loro maestria: per Young la superiorità dell'artista si realizza in sentieri lontani da quelli normalmente battuti; l'originalità risiede nella deviazione indispensabile per raggiungerli⁹.

Il castello avito, *moule* responsabile della dialettica esistenziale, sintetizza i ricordi sepolti nel passato. Nella protezione immobile dell'infanzia memoria e immaginazione lavorano sull'asse della verticalità¹⁰ in un mutuo sforzo di approfondimento: i loro segni affondano nel terreno, in cavità sotterranee che l'abitante scava, animando con immagini oscure le profondità minacciose, ma illimitate per il sogno.

La pietra *gravée* impone una riflessione filologica mirata alla decodificazione delle civiltà trascorse e della loro scomparsa, ma sosta sui ricordi personali infondendo al contemplante l'impressione di dominare lo spazio e il tempo, di esserne il punto d'origine: nelle *Élégies*¹¹ di Ramond la *gravure* è la metamorfosi funebre del nome inciso e il *Tombeau d'Isore* celebra l'antica pietra «où [sa] main a fixé l'emblème de nos cœurs» (pp. 82-88).

Ermanche, la sposa di Dolbreuse, incarna l'ideale corrispondenza tra forma fisica e qualità spirituali. Nel luogo di nascita vive seguendo la traccia delle sue parole cariche di significati morali; dotata insieme di movimento e fissità, statica e perfet-

⁹ Cf. R. MORTIER, *L'originalité*, Genève, Droz, 1982, pp. 77-82.

¹⁰ Dolbreuse ricorda che nella torre del castello, ricettacolo delle armi e dei ricordi cavallereschi e guerrieri degli avi, il padre si immergeva spesso nell'eroico coraggio antico: il loro nome è «un inviolable sceau» che rianima la nobiltà «dans un cœur bien né». Consiglia, perciò, i lettori: «S'il ne vous est pas donné d'égalier vos Ancêtres, marchez au moins sur leurs traces» (*Dol*, I, pp. 28-30). Cf. G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1994⁶.

¹¹ Il motivo ritorna nel *Nom de Zélie* (*Él*, pp. 24-25): «O nom charmant! mes vers te fixeront/ Sur l'écorce des jeunes hêtres!/ Les guirlandes champêtres/ En chiffres s'entrelaceront/ [...] Sur mon bûcher, que l'amour les redise!/ Qu'il le grave de ses traits/ Sur les marbres funéraires». Il volumetto delle *Élégies* (1778) di Ramond, il primo testo montanaro, contiene diciotto poemi e cinque brani in prosa: le immagini più tipiche sono tratte dalla natura selvaggia delle montagne alsaziane.

ta eticamente, compie la magica osmosi, la rigenerazione spirituale: l'esistente vegetale è ritmicamente assorbito nel corpo femminile e nel suo divino alone¹².

L'opera illumina l'amore coniugale, attributo avvolto nel ridicolo, acuisce nelle madri il sentimento della natura, fa sentire il prezzo dei facili piaceri lontano dalla vita libera e innocente della campagna, strappa al lusso e alla corruzione delle città gli uomini, ispira il gusto della primitiva semplicità, meta d'arrivo. Con Ermance, educatasi sul libro di Rousseau («Nous fûmes distraits [...] par la lecture d'un ouvrage plus fait encore pour toucher des Amans comme nous: C'étoit la *Nouvelle Héloïse*. Qu'on juge de son effet sur de jeunes cœurs que le besoin des grandes émotions tourmente, et qui n'ont encore éprouvé que des passions douces. Pour la première fois nous fûmes troublés, ravis, enivrés»: *Dol*, I, p. 11), Dolbreuse penetra nel passato letterario: la passeggiata fino alla tomba del ginevrino all'Isle des Peupliers attualizza l'antico desiderio nell'amore passionale potenziato dalla metamorfosi naturale, fusione e definitivo superamento testuale al momento della morte della giovane:

Nous y abordâmes comme à la porte d'un temple où l'on se recueille pour y entrer avec un maintien plus religieux [...] Remplis tous les deux d'une douce mélancolie, nous fîmes lentement le tour du tombeau; Ermance s'en approcha, pressa de son sein le marbre sacré, et j'y aperçus la trace de ses larmes [...] Ce n'étoit plus Ermance que je voyois, c'étoit l'épouse de Wolmar, c'étoit la femme d'Emile, c'étoit l'objet céleste et parfait dont ce peintre brûlant nous a laissé le modèle (*Dol*, II, p. 93).

L'anima pervasa di forti ideali, privilegiata e individuale, era la prerogativa adolescenziale dell'incomparabile ragazza,

¹² «Bientôt j'aperçus sur le visage d'Ermance un assemblage de traits fins, de linéaments délicats. Je détaillai ses charmes, et je connus l'admiration. Je comparai ses lèvres à la rose. [...] Bientôt je ne la comparai plus à rien. Quand on fait d'une mortelle le plus bel objet de l'univers, on est bien près d'en faire une Divinité. [...] La nature nous disoit de suivre l'attrait qui nous pousoit l'un vers l'autre» (*Dol*, I, p. 8). Per la dinamica trasformatrice degli stati d'animo cf. A.J. GREIMAS-J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

ma, benché l'amore sia un valido maestro, Dolbreuse non è riuscito a imporsi sui suoi impulsi, ha tentato vanamente di «suivre ses traces», ostacolato da una complessione fisica troppo gracile per «marcher d'un pas égal de la même carrière».

La *gravure* metaforica dell'occhio di Ermance è il simbolo della percezione intellettuale, della sua ricezione della luce esterna e segno del bagliore interno che accompagna l'eroina alla conquista del mondo invisibile: per Dolbreuse, nato debole come il più volgare degli uomini, è il *foyer* che imprime vigore ai suoi sentimenti (*Dol*, I, p. 26). Lo scrittore, apparentemente, aspira alla conoscenza della vera vita: in realtà, celebra il contatto corporeo attraverso il materiale intelligente che stimola la carne, la imita proclamando l'artificio. L'insieme narrativo è innervato dalla sua matrice, dalle demarcazioni iniziali del frammento fisico, sopravvissuto come traccia figurativa. Dolbreuse anela a seguire i passi virtuosi dell'amata, ma riconosce la *distance* immensa tra loro: solo dopo aver toccato il fondo dell'abisso, aver sperimentato tutte le corruzioni e i vizi della società, aver dato sfogo ai suoi impulsi carnali e incontrollabili, ostacolo e specchio della corporeità, la virtù di Ermance non lo spaventa più (II, p. 43) e, con il possesso fisico della donna, tutti i sensi penetrano nelle forme della creatura che la sua immaginazione sostituisce alla Divina Volontà.

La morbosa passività trasforma la fonte della vista in precipizio spalancato sull'intima sensibilità in una decomposizione, premessa della ricostruzione testuale. Sulle orme di Ovidio lo scrittore traduce nelle pagine la variegata metamorfosi dell'essere, veicolo, per i suoi legami con i temi mitici, di metaforica energia, di dinamismo e di sacralità (*Dol*, I, p. 23). L'affermazione che la donna gli «laissoit respirer sa douce haleine» ricorre a un prelievo da Saint-Preux («je crois qu'avec ta douce haleine tu m'inspirais une âme nouvelle»)¹³. Dallo

¹³ J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard ("La Pléiade"), 1964, II, p. 150.

spessore opaco della sua anima Ermance estrae¹⁴, con una trasformazione alchemica, doti preziose a suggello della volontà di vincere il tempo e di raggiungere la purezza spirituale; per antitesi, dal fondo dell'eroe nasce il contrasto formale sul quale si restringe la narrazione: «l'Héloïse de Jean-Jacques a guéri plus d'un cœur, de passions terrestres, pour l'élever aux transports sacrés du véritables amour»¹⁵.

Profondamente innovatore, D'Olban¹⁶ è dilaniato fra passione e inettitudine pratica, fra sentimentalismo e instabilità,

¹⁴ I due protagonisti sono la doppia identità di una nuova figura, poiché Loaisel li ha fatti dell'identica sostanza; Dolbreuse racconta infatti: «la même aurore éclaira sa [d'Ermance] naissance et la mienne. Nos premières voix, ces premiers cris d'un être qu'on arrache au néant, qui semble tomber avec regret dans la vie, se firent entendre en même temps. Un berceau commun nous reçut l'un et l'autre, le même sein nous allaita» (*Dol*, I, p. 5). In queste matrici sono convocati il rifugio e la gestazione compositiva: la soglia sensibile di ogni conoscenza sulla quale esita, vacilla, ritorna. Al culmine dei suoi errori, il protagonista nota che un abisso, ormai incolmabile, si apre tra lui e la moglie: «Comment, chose plus inconcevable encore! celui dont l'âme fut modifiée, moulée sur la tienne, qui s'enivra de tant de charmes de toutes les espèces, qui fut le possesseur de la beauté sous tant de formes, put-il oublier [...] la source de tant de biens?» (II, p. 34).

¹⁵ I romanzi di Loaisel si costruiscono sulla ripetizione di una figura, una cellula narrativa che imprime alle storie una dinamica stereotipata. Tutte le avventure alternano aperture e chiusure, espansioni e ripiegamenti, dilatazioni e contrazioni, riproducendo il sanguigno o l'esangue pulsare del muscolo cardiaco, vera *mise en abyme* del codice, poiché iscrive le modalità di lettura e di interpretazione figurativa, che, in un gioco riflessivo, appare e scompare nei dettagli superficiali. Cf. J. STAROBINSKI, *Critique et principe d'autorité (Madame de Staël et Rousseau)*, in *Préromantisme...* cit., pp. 326-343: p. 330.

¹⁶ Anticipando la prospettiva tardoromantica di dramma destinato alla lettura, D'Olban testimonia un'esperienza fatale: l'ambiguità del linguaggio, didascalicamente ricco di materia narrativa, costituisce la ricchezza del testo, già definito romanzo nel *Dictionnaire des littératures* di Philippe Van Tieghem (Paris, Puf, 1968, t. III, p. 3247). L'ideazione compositiva di Ramond è suggerita da due fonti: l'Alsazia medievale ha influenzato la ricostruzione storica; l'amore infelice ha ispirato la sequenza borghese (Tetralogia). Il sipario si alza sulla *maison de Monsieur Birk, à Kaiserberg*, cittadina dell'Alsazia, nel 1695, quasi un secolo prima della composizione (1775). L'ultima scena, vera sfida alla unità temporale classica, si svolge a ottant'anni di distanza, raggiungendo così, volutamente, l'epoca dell'autore e forse perfino la data di stesura: secondo uno schema romantico, si collegano la vicenda e il lettore o spettatore, inserendo l'una e gli altri in un unico flusso cronologico. Dopo che

disprezzando le convenzioni culturali. Personaggio *sombre*, con una colpa oscura e un dolore suggestivo per la sua grandezza, incarna la dismisura e il concetto poetico di Diderot, compiaciuto dell'*énorme*, del *sauvage*, del *barbare*. «Quel diable de promeneur êtes-vous donc?», apostrofa il capitano Birk D'Olban, schiacciato da un passato nel quale sono annegate tutte le motivazioni psicologiche concrete e dal quale riemerge soltanto una fosca ossessione passionale: dal fondo nero dell'oblio spicca il volto di un eroe preromantico dai lineamenti cupi o convulsi («J'ai tout oublié»). La sua esperienza umana acquista un'autonomia formale potenziata dalle risorse espressive del linguaggio naturale.

Pur ammirandone l'azione, il capitano gli rimprovera un'eccessiva frenesia che approda unicamente allo stravolgimento fisico del giovane impegnato a correre quotidianamente per le montagne e le foreste, «pour revenir fatigué, harassé, mouillé» (*Da*, p. 19). La descrizione, vanificata dall'esperienza, iconizza il messaggio verbale: Birk esorta Sinval, *rêveur* e triste, ad abbandonare le sue sciocchezze: «tu fais l'enfant: il faut agir; mais il faut avoir un but». Se gli piace tanto correre, non ha che da navigare¹⁷.

il destino di tutti i personaggi si è compiuto, avviene un'anacronia in una specie di epilogo. Lali, la sfortunata innamorata di Sinval, ignara dell'insana passione risvegliata nel religioso che dovrebbe aiutarla a convertirsi, è l'esemplare vittima del sentimento che soggioga, provocando un tormento morale e un'identificazione con l'animo di Sinval, atteggiamenti denunciati dai *sermonneurs* secenteschi come forma di idolatria: per loro «le spectateur, le lecteur, transportés hors d'eux-mêmes, se perdaient dans la passion des héros fictifs, tandis qu'en participant à la Passion du Christ ils se seraient remis en mains sûres. [...] Le danger de la littérature [...] loin de résider dans sa seule frivolité, tenait encore bien davantage [...] dans l'arrachement à soi et aux devoirs quotidiens qui allait jusqu'à parodier le dégoût du monde éprouvé par les âmes mystiques»: cfr. J. STAROBINSKI, *Critique...* cit., p. 326.

¹⁷ «Birk: - Qui te distrait du réel? [...] Tu n'as pas d'état...en voilà un. Ici tu trouveras le repos, la liberté, l'amitié...fou que tu es [...] Ah! J'ai soif, moi, d'avoir couru après cet original» (*Da*, p. 22). Di fronte agli interrogativi, ai commenti o ai lamenti l'*original* D'Olban espande impressioni di ossessione, di instabilità sapendo che questa variazione scenica disorienta lo spettatore, rovescia il realismo teatrale in una meraviglia drammaturgica per la sua *maudite imagination*, senza spiegazione.

Per Sinval, travestimento nominale di D'Olban, il cuore, centro di vita, di volontà e d'intelligenza, dispiega un ruolo conoscitivo fondamentale, ma il suo è chiuso nel dolore; per la sua *extrême sensibilité*, interpretabile come "sensibilità degli estremi", si definisce *étranger au monde*¹⁸. D'Olban condivide la difficoltà di inserirsi nella società urbana di Werther e degli eroi treogatiani. «Nulle part l'*empreinte* du cœur; point d'*ardeur*; point d'*élan*»: l'esclamazione accorata inchioda aspramente i rapporti interpersonali, misurati su dialoghi essenziali nei quali l'opposizione tra *être* e *paraître* provoca lo smarrimento di Sinval, che non condivide il sistema comunicativo di un mondo interessato e calcolatore.

Lo scrittore si distacca dalla civetteria di atteggiarsi a spirito *éclairé*, incline a pensare solo a se stesso coltivando progresso e razionalità, termine disgiunto dalle implicazioni ideologiche del secolo. Loaisel deplora il degrado moderno dell'animo umano: il cuore, viziato prima di essere formato, non sa resistere, né combattere e cede a tutte le passioni. Per-

¹⁸ A cavallo dei due secoli il sentimento rappresentato da Ramond reclama l'autorità aborrita dai predicatori: il coinvolgimento di Lali, sull'orlo dell'abiura della religione protestante per abbracciare quella cattolica («il est parti!.. Je veux le suivre; courir les montagnes et les bois le chercher, le trouver, ou me précipiter du haut des rochers», *Da*, p. 69), irraggia dall'attrazione per lo spazio di Sinval: «c'est là tout ensemble la preuve de l'excellence de l'œuvre et le signe de la sensibilité du lecteur» (J. STAROBINSKI, *Critique...* cit., p. 327). La memoria e l'immaginazione di D'Olban dipendono dagli impulsi intimi: è con il cuore che ha visto il mondo freddo e cattivo, è il cuore che ha guidato i suoi passi facendogli perdere la fiducia. Ha visto e conosciuto il mondo che l'ha respinto, quando il suo cuore, spinto dal bisogno «de se livrer, volait sur [sa] bouche». Ma il suo rapporto è stato un fallimento: ha incontrato un'anima fredda, sorda. «Dans ce monde intéressé et calculateur», tutto era estraneo al sentimento: «A' chaque instant, rencontrant un visage de dix-septième siècle, qui me glaçait et me forçait à rentrer en moi-même ... qu'ai-je vu autour de moi? - des horloges, des automates, des physionomies où l'intérêt a gravé sa froideur et son exactitude» (*Da*, p. 23). Ramond si fa portavoce del generale orientamento degli spiriti, presa di coscienza diffusa alla fine del diciassettesimo secolo, come ha rilevato R. MORTIER, *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.

ciò la società brulica di «automates légers et mobiles»¹⁹, mossi dai lievi venti delle opinioni mondane in *mille directions*²⁰.

Ramond e Loaisel combinano concetti e figure in uno spostamento di senso che si definisce e si cerca attraverso *sensidromie* riassunte nella sfera dell'"avanzare": Dolbreuse matura appena mette "piede" nel mondo morale: nei primi anni l'anima, ancora inattiva, è incatenata in organi imperfetti, a posteriori recupera il segno del cammino compiuto, buono e cattivo. La nuova maniera di scrittura ha nella *Nouvelle Héloïse* l'archetipo letterario: i protagonisti non vivono nella temuta società «du monde», ma appartengono ad «un autre monde [qui] est le cœur de Jean-Jacques»²¹.

Marcher svela l'individuale "avanzamento" spirituale nello spazio aperto per riappropriarsi dell'unità traducendo fisicamente e praticamente il pensiero in atto. Quando il suo interesse si sposta verso il ritratto di grandi dimensioni, si accentua in Loaisel il gusto per il commento decorativo aggiunto alla cornice che traduce il contrasto tra l'esistenza del perso-

¹⁹ Per scuotere il "troupeau d'automates" - secondo la lezione di Baculard (cfr. F. PIVA, *Sulla strada del "noir": il "sombre" di Baculard d'Arnaud*, in *Il "roman noir". Forme e significato, antecedenti e posterità*. Atti del XVIII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Lecce 16-19 maggio 1991, Torino, Slatkine, 1993, pp. 51-95)-, il teatro doveva riscoprire i toni fortemente *sombres* o *macabres*. Entrambi gli autori ricorrono a Baculard d'Arnaud: da lui Loaisel desume le tecniche narrative, soprattutto per il gusto *sombre* e l'attrazione per la morte; a Ramond, dopo aver letto un esemplare del *D'Olban*, Baculard risponde lodando «la vérité de la nature, une partie dramatique dont le ton s'éloigne tous les jours, le costume, les caractères observés [...], une richesse de tableaux qui flatte la curiosité» e apprezzando l'originalità che lo distingue dal «vil troupeau» degli imitatori, ma criticandone l'assenza di unità: cfr. C. GIRDLESTONE, *Louis-François Ramond...* cit., p. 79.

²⁰ A questa società, in cui è difficile incontrare un solo essere degno dell'appellativo di uomo, Loaisel contrappone la naturalezza delle prostitute, «qui [marchent] entourées d'ennemis perfides», anch'esse vittime dell'innato *penchant* e della corruzione degli uomini (*Dol*, I, pp. 93-94).

²¹ J. STAROBINSKI, *Critique ...* cit., p. 330.

naggio e il fondo naturale in cui la figura umana si prolunga²².

Nell'agilità del procedere è l'immagine dell'eterno movimento della vita, la circolarità dell'inizio e della fine, lo slancio per innalzarsi ed evadere nella *rêverie du chemin*. I piedi, principio del corpo, si contrappongono alla testa: i due punti antitetici alludono alla prevalenza nell'uomo dell'aspetto naturale su quello divino. Simbolo della forza dell'anima, in quanto sostegno della posizione eretta, rivelano con le loro deformazioni le intime debolezze.

I termini-chiave, inclusi in metafore spaziali, designano le principali posture liriche: movimento di *élévation* verso l'alto, di contrizione verso il basso, di raccoglimento centripeto ed effusivo attivante un movimento centrifugo. Di fronte all'abisso interiore il pensiero ricerca la sua identità, perché la vastità del vuoto costringe i personaggi a un movimento totalizzante collegato all'espansione lessicale dell'anima, centro d'energia senza limiti. Nello spostamento dello spirito il materialmente percepibile è inghiottito e trasformato nell'incommensurabile dilatazione di un essere senza sostanza propria. Il sentimento dell'esistenza si plasma sulle esperienze sensoriali così che il vero saggio non è il filosofo del *cogito*, pura illusione dei sen-

²² Alla campagna Loaisel chiede l'"impronta" del sentimento capace di animare la sua espressione: in *Af*, pp. 130 e 134, per il protagonista i piaceri in città sono *l'ennui* travestito da divertimento e l'atmosfera è soffocante per l'emanazione di mille corpi putrefatti che viziano il suo sangue. Perciò, «il faut sortir de Paris» per provare nuovamente sensazioni vere (pp. 20-23): la resistenza agli artifici cittadini «où l'amour est étranger, ou s'il s'y montre quelquefois, ce n'est que pour servir l'ambition», vibra di umori polemicamente contro le forze disgreganti e disseccanti (pp. 76-77). In sintonia con la natura come apertura dell'essere, rifiuta il razionale giardino alla francese: quando si sono visti monumenti «marqués de l'empreinte» del genio e dei secoli, terre dove la natura più estesa e feconda offre alle osservazioni di fisici e naturalisti più vasti terreni d'indagine, non ci si abitua più «à cet horizon étroit qui borne la vue et la pensée dans nos jardins et dans nos campagnes. L'esprit ne s'élève pas, le génie ne se développe pas dans le cercle uniforme de nos petites représentations; et tel est l'ascendant d'une nature grande et pittoresque, que c'est elle seule qui peut éveiller en nous de grandes sensations, de grandes idées, et de grands sentiments».

si, ma chi entra in armonia con la natura: per dare spazio alla sua autentica genialità, lo scrittore deve far parlare la bellezza dell'impronta originaria, indispensabile alimento spirituale. "Camminare" in vasti paesaggi è partecipare del linguaggio naturale, "avanzare" dentro una realtà da conoscere per costruirsi un *modus vivendi* autentico.

Il vigore del movimento e la dinamica spaziale del corpo germinano in Ramond dalla tensione semantica di *s'élancer, s'élever, vol*, perché l'altitudine è garante d'«une largeur de vue qui assure au penseur son universalité», e da elementi naturali come il vento, il torrente, i cieli - spesso *déserts* -, le *vagues de nues*²³.

Scendere nell'acqua o errare nel deserto delle città²⁴ è fuggire-da se stessi per penetrare i luoghi e rivedere la luce posseduta alla nascita e oscurata dalle passioni e dalle debolezze.

L'originalità di Loaisel assegna rilievo strutturale allo scontro tra la sua *imagination* e le esperienze del mondo e della sorte e tanto più il corso degli avvenimenti è irregolare e

²³ L'estensione della vista attiva la transitività creatrice del pensiero geniale: cf. M. DELON, *Le génie in L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, pp. 492-515: p. 497. Nelle *Élégies* di Ramond il significato descrittivo proviene dall'effetto-limite dei sentimenti, dalla funzione di passaggio fra l'esterno e l'interno espressa quale simbologia dell'origine della vita. Nell'antitesi tra *autrefois* e *aujourd'hui* ("Mes Âges", pp. 26-27), Ramond denuncia la diseroicizzazione del presente al di là dell'artificiale monumentalità esteriore: oggi, nel 1774, «tout est grand/tout forme scène, et je m'ennuie». In Ramond e Loaisel il verbo *ramper* assume opposta, ma significativa, valenza: «Las de ramper avec ces insectes, j'ai fui un monde insensible» (*Da*, p. 23); «Je devais ramper sous bien des préjugés, passer par bien des épreuves, tiraillé par cent forces diverses, avant de retrouver en moi ce ressort qui distingue l'homme pensant de l'homme machine» (*Dol*, p. 64).

²⁴ Vero dramma per l'immaginazione: «Le monde n'est plus qu'un désert» (*Dol*, I, p. 44); «Comme tout est sombre et désert devant moi! Tout est abîme» (*Dol*, p. 65). Per Ramond la progressione acquista nell'intimo porta i segni dell'illimitato, movimento lirico giocato sull'identità della parola *vers*: «les flots [du ruisseau], vers des mers inconnues/ roulent nos larmes confondues/Et les abyment avec eux» (*El*, "Le Ruisseau", p. 18). Per Loaisel il dinamismo del messaggio artistico attraverso le strutture sociali con un'espressività primigenia che sfida la *bienséance*: «Je marche dans les rues de Versailles comme au milieu d'un désert. Un nuage obscurcit ma vue» (*Af*, p. 76).

convulso, tanto più la sua creazione si avvicina al genio²⁵: in *Florello*, compatendo chi non ha mai sentito le emozioni vive e toccanti del sentimento, sorgente di meditazione notturna nelle foreste, spiega ai lettori che, nel quadro fedele degli affetti e delle emozioni, non troveranno né un piano, né un ordine, nulla di stabilito.

Nel rapporto mimetico del testo con la materia rievocata il romanzo epistolare *Ainsi finissent les grandes passions* isola prima il fenomeno e poi il protagonista di un'azione non sorretta da avventure, ma da *images* in cui abbondano i sentimenti, e l'intrigo si espande e si condensa, secondo il fluire delle riflessioni, per infondere la convinzione che la mimesi è il fondamento di peripezie di valori morali e, sulla scorta della colorazione *sombre* di Baculard²⁶, di contenuti tragici: l'amore è un disordine, un precipizio, un andare *d'égarements en égarements*, fino alla macabra distruzione fisica. D'Olban ha ucciso per vendicare un'amante adorata, «pénétré d'une passion profonde» impressa eternamente nel petto; penetrati dalla medesima brama sono i protagonisti di Loaisel.

Spinti dal desiderio d'evasione, perseguitati da ricordi ossessionanti e da una sorte crudele o alla ricerca degli innamo-

²⁵ Anche l'anima ingenua, che il possesso del mondo riconduce alla solitudine, all'approfondimento del sogno (*Sdm*, "Avertissement", pp. xiii-xiv), qualche volta *s'élançe* dal cerchio ristretto e uniforme di ogni giorno, ama *visitare* luoghi sconosciuti, *errare* nelle brillanti pianure dell'*immaginazione*, si nutre avidamente di illusioni e di chimere, desidera *s'enfoncer* nel rifugio, *popolarlo* di fantasmi che riveste con le forme e i corpi più seducenti e più capaci di interessarla, *li vede, li interroga, si intenerisce* e trova «une foule de charmes dans leur entretien».

²⁶ F. PIVA, *Sulla strada del "noir" ... cit.*, p. 53; J. FABRE, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 175. I toni *sombres, mélancoliques*, gli argomenti lugubri sono caratteri tipici della poetica tréogatiana: come D'Olban, Loaisel nelle *Soirées* si definisce colpito da un male incurabile che lo spinge, magari dopo aver letto attentamente Young, a sognare nella foresta di Fontainebleau (*Fl*, p. 8) o a «fuir au fond des bois avec les ours» (*CA*, p. VIII); in *Fl*, p. 6 dichiara che tutti i suoi scritti sono pervasi da una *teinte lugubre*, che un'eterna misantropia lo accompagna e la nera malinconia lo induce a sacrificare ogni rapporto (*Fl*, p. 158: "Au lecteur").

rati perduti, i personaggi dei due scrittori sentono l'attrazione vitale di un destino *splénetique*, "errano" preoccupati dall'*étranger* annidato nella loro anima e non riescono a sollevarsi dall'abisso spalancato sotto i loro passi, *s'égarent* nella notte densa, e perfino nella calma della natura provano turbamento e tristezza: l'immagine di Ermance si presenta a Dolbreuse come un severo sorvegliante che mette incessantemente sotto i suoi occhi la pena del vizio e il prezzo della virtù (*Dol*, I, pp. 39-40)²⁷.

L'effetto dell'*égarement* è un'«espèce d'engourdissement subit qui vient enchaîner les fibres de son cerveau, et paraît suspendre l'usage de tous ses sens, après leur émotion si tumultueuse et si vive» (*Dol*, II, p. 3);

l'homme éprouvant dans ses fibres sensibles une foule de vibrations en sens contraire, tirillé par cent passions diverses, sans avoir ni volonté ni courage pour leur opposer quelque résistance, ressemble au malheureux que les flots se disputent au milieu de la tempête. Porté sur le dos des vagues, ou précipité dans les abîmes, il ne sait bientôt d'où il vient, où il va, ni quelle force l'entraîne (II, p. 9).

La potenza degli errori, delle passioni, privilegiata rispetto all'entusiasmo vivificante della verità, è un fascio di luce che fa vedere e aleggia nelle *rêveries*, diventa meditazione produttiva di contenuti²⁸. Le disgrazie provengono da uno scatenato

Con il genere *sombre* si vuole distinguere nel campo letterario (*CA*, *Préface*), dipingendo quadri «horribles et dégoûtants» nella quasi verosimiglianza delle passioni, qui rinforzate dall'atroce vendetta del conte D'Alibre (Cf. R. GIMENEZ, *L'espace... cit.*, p. 60).

²⁷ I contorni fantastici del sentimento sono descritti nelle tipologie strutturali, in quanto costituiscono una perturbazione comportamentale ottenuta da assorbimento e mescolamento di stati omogenei e conosciuti con emozioni eterogenee ed ignote: «Avec un crime de plus, je cherche à sonder mon âme [...]. Cette sensibilité, autrefois le charme de ma paisible vie, ne se fait sentir que pour irriter mes cuisants soucis [...]. Un objet d'épouvante et d'horreur me poursuit, et cet objet, c'est moi [...] si je parviens à me fuir moi-même, je rencontre deux juges terribles, l'épouse que je trahis, et l'objet intéressant que je viens d'immoler à ma brutale passion» (*Dol*, II, p. 6).

²⁸ In "À ma Julie" (*Sdm*, pp. 146-148) la latenza dell'amante ha gettato il

mento di forze esterne e non da una volontaria trasgressione del personaggio²⁹: all'inseguimento di Eurimale, Florello «*nage avec effort*» tra i flutti, «*gravit [...] l'autre rive: le parcourt toute cette plage inconnue: Eurimale n'y étoit plus. Il s'arrête, il écoute; mais il n'entend que le bruit de la chute immense des eaux [...]. Il continue d'errer dans cette nouvelle solitude. L'épaisseur des ténèbres, les détours périlleux de ces bois sauvages, qu'il n'a point encore parcourus*» (Fl, pp. 69-70). L'assenza deforma l'universo degli innamorati in uno stato di *ennui*, contemporaneamente connotato dall'inquietudine e dall'attesa dell'avvenimento, dalla sofferenza: la debole «Lucile c'est une héroïne prête à *courir*, à braver tous les périls [...]. L'œil égaré, les cheveux épars, elle *s'élançe, marche dans l'ombre [...]. rien ne l'épouvante [...]. s'engage [...]. se meurtrit [...]. embrasse la terre [...]. se relève, sans qu'aucun obstacle soit capable de ralentir sa course [...]. Infatigable, elle gravit [...]. franchit [...]. Bientôt elle fait entendre le sombre cri du désespoir*» (CA, p. 62). Sollecitata dalle immagini «d'un père expiré, et d'un amant au désespoir, Lucile vole au-devant du trait qui vient la déchirer; elle le presse, le fomente, l'enfonce et le retourne dans son sein. Elle ne veut que des tourments, et elle les veut horribles».

L'emersione dell'antica semplicità idealizza la condizione primitiva, resuscitando immagini ancestrali, trasmettendo impressioni di orrore connesse allo spettacolo quotidiano della natura, evocando tra le tenebre la minaccia di animali crudeli pronti a divorare l'uomo, come il lupo che sbrana il servitore di Milcourt. Se in questa scena emergono le eroiche qualità,

protagonista in un vuoto incolmabile: «tout est muet où je suis, excepté mon cœur; il *s'élançe* vers toi, ce cœur consumé de tristesse et d'amour [...]. Si je *parcours* ces tranquilles solitudes, je crois *errer* dans les noires vallées qu'arrose le Cocyte. [...] si ma Julie est perdue pour moi, si nos brûlants soupirs et nos chastes élans ne doivent plus s'assoupir au doux murmure du plaisir, que je ne me relève jamais de l'abîme dont je vais bientôt mesurer la profondeur; que ma tombe s'ouvre sous mes pas et se referme à l'instant sur ma tête».

²⁹ R. GODENNE, *Loisel de Tréogat et Chateaubriand*, in *Études sur la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970, pp. 131-136: p. 135.

gli istinti più oscuri si scatenano, invece, sul conte d'Alibre³⁰ per vendicare il figlioletto morto e Lucile. Milcourt «*court à pied*» attraverso le campagne, come una bestia feroce: il suo aspetto «*fait fuir tous ceux qu'il rencontre*» (CA, p. 130): l'abiezione della violenza e la repulsione verso la rimontante barbarie si rispecchiano nelle suggestioni lessicali di Loisel³¹.

Nei paesaggi malinconici Ramond incarna il paradigma del dolore assimilabile all'aridità vegetale e minerale, limiti del suo orizzonte descrittivo ed esistenziale, riversato nella peculiare cifra stilistica di una prosa spezzata e spontanea d'influenza tedesca. Il suicidio finale di Sinval devia dalla traiettoria aperta dai saggi, è piuttosto «une mort passionnée» priva di esēmi antichi, condizione di una "vita" attraverso l'arte o la letteratura³²: «tout disparaît devant ton image, Nina! et ne laisse qu'un gouffre... L'arrêt terrible a tonné dans mon cœur... Comme tout est sombre et désert devant moi... Je n'ai plus qu'un pas à faire... adieu...»³³.

³⁰ La circolarità tombale è inscritta in Lucile, che definisce il marito «tigre, léopard» (CA, p. 126). L'immagine del suo occhio regge la descrizione: «De l'œil sombre du désespoir, elle envisage son fils [...]. En vain [ses] cris déchireront [ses] entrailles [...]. L'œil hagard, défaite, semblable à un spectre [...] elle voit ses joues enfantines [...] qui se creusent et se resserrent [...]» (CA, p. 128). In un eccesso di disperazione con una pietra strappata dalla sabbia si taglia la vena: «elle porte son bras déchiré aux lèvres de son fils, et veut le repaître de son sang qui circule à peine, et qui refuse de couler; mais il détourne la tête avec une espèce de frémissement, et vient rendre le dernier soupir sur le cœur de sa mère». Nell'evento drammatico al narratore la penna sfugge di mano e nel testo seguono 42 punti di sospensione.

³¹ Cerca il conte, lo scorge «et déjà ses yeux ont immolé le tyran, comme l'œil affamé du tigre dévore d'avance la proie qu'il poursuit [...] il l'atteint, le saisit par les cheveux, le terrasse, et lui enfonce mille fois son épée dans le flanc; il l'y plonge, l'y retourne avec volupté. Il le frappe aux yeux, au visage, et sa main se trempe à loisir dans les flots de sang qu'elle a répandus... Non content de lui avoir ôté la vie, il roule sous ses pieds, ce corps impur, et ne le laisse qu'après en avoir fait une masse informe de sang et de poussière» (CA, p. 131).

³² Cf. C. NODIER, "Préface" a RAMOND, *Les Dernières aventures du jeune...* cit., pp. XXIV-XXV.

³³ Il suicidio è atto di difesa e rivolta contro un'oppressione spirituale e un terribile tradimento morale: si rivelano così l'aspirazione all'eroismo di

La sua sepoltura è associata in analogia funzionale alle rovine del castello, sfondo emblematico dell'atto estremo: l'intrico e il rigoglio vegetale inerpicato sulle macerie cancellano l'oggetto architettonico. A distanza di ottant'anni, persino la croce sta per crollare, come concludono due pellegrini giunti sul posto³⁴: «bientôt, on ne saura plus où sont déposés ses os [...]. Ils sont tous effacés de dessus la terre, les infortunés [...]. Après de longs orages, ils dorment paisibles et nous invitent à les suivre».

Il dramma spirituale è impresso *ab origine* nel nome dell'eroe: *ban* rinvia al bando, all'esilio del protagonista, soggetto nomade, pronto a passare dal disordine e dal vuoto, dal *tohu-bohu* del caos primordiale alla pienezza strutturante di una trascendenza. Il preludio alla desolazione e alla distruzione è il ritorno all'informe, che segue la decomposizione tombale, riduzione ultima e radicale del testo poetico. Tale energia del genio «pousse à sa limite le balancement entre repliement et expansion», è un'esigenza sensibile e intellettuale al tempo stesso: niente è più estraneo a quest'uomo, perché, come sostenevano gli Enciclopedisti nell'articolo "Génie", è

D'Olban, il suo precario equilibrio e l'esaltazione sentimentale che le sue parole diffondono. Come spiega A. PRINCIPATO, *Prévost e "cette noire disposition de l'âme"*, in *Lo "spleen" nella letteratura francese*. Atti del XVI Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Trento 29 settembre -1 ottobre 1988, Fasano, Schena, 1991, t. I, pp. 25 e 34, Prévost, il primo lessicografo francese a nominarlo, presenta lo *spleen* come fallimento della «conoscenza naturale [...], come vuoto delle creature che, in assenza di certezze religiose, conduce al vuoto assoluto. [...] Il marchio più saturnino dell'eroe prévostiano sta forse nel suo vagare perpetuo [...] proiettato in una spirale di avventure senza fine».

³⁴ L'effetto ricercato di prolungamento-conclusione doveva essere ancora più efficace se *Les Dernières Aventures du Jeune d'Olban* formavano l'ultima parte, e l'unica conservatasi, di una trilogia.

Un altro mezzo di espressione, calibrato più per la lettura che per il teatro, è riposto nel brusco stacco provocato dai numerosi mutamenti di scena: dopo il colpo di pistola di Sinval, un prete (reo del torbido amore per Lali) legge a lume di candela, davanti a Nina e Lali, «dans la révélation de Saint-Jean» (*Da*, p. 25). Il brano apocalittico esaspera la tensione e il terrore delle due donne.

solidale con l'universo attraverso il cuore e l'intelletto, in un atto concentrativo, analogo allo specchio³⁵. L'eroe cerca di assomigliarsi al mondo, malgrado le difficoltà per un sotterraneo elitarismo, sostrato di una propria morale, esito aristocratico di una rivoluzione operata in segreto. L'artista si sente animato da doti profetiche, rivelatore di verità nascoste³⁶; tratto caratterizzante ne è l'entusiasmo che si manifesta con slanci appassionati, manifestazione di una sensibilità illuminata dalla ragione e guidata dall'esperienza, in cui anche l'acerbo dolore si riveste di connotazioni aristocratiche (*Sdm, Avertissement*)³⁷.

Le metafore della tomba, del cimitero e dei sotterranei veicolano le sorti dello spirito, ancora prigioniero della materia, dell'*ennui*, dell'amore. L'essere senza terra, per le connotazioni brutali di cui Ramond l'ha rivestito, è un mitologico centauro che abita nelle foreste e nelle montagne, dominato da istinti selvaggi e incontrollati, toccante allegoria della duplice natura dell'uomo e sua antitesi: l'antico *chevalier*, amato anche da Loaisel, che domina le forze elementari. Al terreno comune conferisce autorità, ancora una volta, Rousseau con la disperata frase di Julie a Claire nella lettera XXIX sulla presenza ossessiva di Saint-Preux, a sua volta «mystérieux étranger»: «qu'il fuyé à jamais, le barbare! qu'un reste de pitié le

³⁵ Cf. M. DELON, *L'Idée d'énergie*, cit., p. 504. L'artista si proietta nell'immagine di essere multiforme, impossibile da delimitare; l'indefinita moltiplicazione dei punti di vista richiama il frazionamento infinito dei punti e delle forme di piacere del libertino. E' uno stato *vague*, inteso nella doppia accezione di condizione psicologica e fisiologica scaturita da una realtà storica: cf. M. DELON, *Du vague des passions à la passion du vague*, in *Préromantisme...* cit. pp. 488-498: p. 490.

³⁶ Cf. R. MORTIER, *Clartés et ombres...* cit., pp. 122-123. Particolare è il tono di fantastica coscienza dei fenomeni percepiti per mediazione dei sensi. Cf. F. PIVA, "Le Spleen" del barone di Besenval: una forma settecentesca dello "spleen", in *Lo "spleen" nella letteratura francese* cit., pp. 37-50: p. 50.

³⁷ Sulla complessità del movimento illuministico cfr. R. MORTIER, "Unité ou scission au siècle des lumières", in *Clartés et ombres...* cit., pp. 114-143; A. PRINCIPATO, *Prévost...* cit., p. 32.

touche; qu'il ne viene plus redoubler mes tourmens par sa présence».

Le sensazioni di leggerezza evocate dalla danza, da un velo trasparente e fluttuante, dalla grazia di certi gesti, dalla musica³⁸ suggeriscono l'aspirazione ad una vita superiore, alla possibile liberazione dall'angoscia nell'ingannevole evasione o nel reale superamento dell'ostacolo. Il movimento dell'uomo immobile è diretto verso l'immensità, attributo primigenio della foresta, sacralità di uno spazio scisso dalla storia umana: lì fugge Sinval per ritrovare la pace, per ridare forma al suo stato d'animo.

In Loaisel il piacere fisico è sublimato nel movimento ascensionale: se il cedimento carnale prelude a cocenti tormenti, la ricorrente immagine del *temple*, realizzazione spirituale in un terreno sgombro d'artifici, accenna all'origine celeste dell'amore. Ogni gradino della scala segna una tappa nell'ascensione dalla pesantezza carnale alla pura spiritualizzazione fino al definitivo cambio di condizione.

Già l'immaginario di Prévost, come sottolinea J. Sgard, offre a piene mani luoghi sotterranei, caverne, labirinti, ripari nascosti; la sua fantasia si compiace delle plaghe oscure, situate nei limiti della realtà e non in pittoreschi paesaggi di maniera, profilando la zona d'ombra della morte³⁹.

La cella del tempio è omologa alla caverna del cuore, dove la passione appare nella sua nudità come negazione del

³⁸ I fenomeni emozionali narrati contraddicono la rappresentazione lineare del tempo, fondata sull'irreversibilità: con la commozione suscitata, è possibile la riemersione del passato nel presente; in particolare, i luoghi preludono a sconvolgimenti ed evoluzioni verso l'origine e l'arrestare del tempo. In apertura del dramma, nel dialogo tra Lali e Solfa, il maestro di musica esalta il «bon vieux temps romanesque, où l'amour des arts et l'héroïsme se couronnaient l'un l'autre», ed incastona un altro *tombeau* illustre, quello di Petrarca, ricordato perché nella Francia meridionale «l'on se souvient encore des chansons des troubadours et de celles de Pétrarque; ils célébraient leurs maîtresses, et la musique était l'âme de leurs ouvrages. O vénérable antiquité! on n'estime plus de même aujourd'hui cet art sublime» (*Da*, I, p. 18).

³⁹ J. SGARD, *Une image de Prévost: Marc-Antoine aux portes du tombeau*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France", LXVIII, 1968, p. 605.

razionale e del cognitivo. Per raggiungere l'unione con la morta Ermance, Dolbreuse sottrae la sposa dal sarcofago e decide di bruciarne il corpo⁴⁰. Le sue osservazioni non sono esenti da un certo compiacimento "ornamentale": come Milcourt con Lucile, la copre di fiori e di profumi e non può trattenersi dall'ammirarne le fattezze. Se riesce a non profanarne il corpo con i suoi «transports criminels», rimane comunque assorbito in una «sorte d'ivresse voluptueuse». In un attimo tutto è consumato dal fuoco: raccoglie le sue ceneri in un'urna di cristallo con una cerimonia allusiva della penitenza, del dolore e del pentimento e riconnessa ai riti di passaggio e di purificazione; il vaso cinerario evoca la dimora e la casa, segno di sottomissione, di rispetto e d'amore e testimonianza perfetta di comunione spirituale. Con l'estremo sacrificio della donna, Dolbreuse si redime, allontanando dalla coscienza l'abisso mortale e mutando la leggerezza del suo racconto macabro in senso trascendente: per la polivalenza simbolica del fuoco, da una parte, ha sublimato il corpo di Ermance, dall'altra, ha distrutto la *tièdeur charnelle* insita nell'amata.

Ogni mattina, appena la luce del giorno libera la terra dalle pesantezze notturne, sale con la sua preziosa reliquia su una collina cosparsa alla rinfusa delle rovine del palazzo. Poggia l'urna sulle macerie di una colonna e prega:

Quand les premiers feux du jour étinceloient sur l'horizon, le vase de crystal où étoient contenues les cendres (...), réfléchissant l'or et l'azur, devoit resplendissant comme l'astre qui frappoit les objets de sa naissante lumière.

⁴⁰ «Je formai un projet dont les siècles modernes n'offrent point d'exemples parmi nous. Par une adresse et des moyens qu'il est inutile de dire, je dérobaï mon épouse au cercueil qu'on lui destinoit, résolu de brûler son corps, et de recueillir ses cendres à la manière antique. Je m'étonne encore du courage, et même de l'espèce de plaisir avec lesquels j'exécutai cette résolution» (*Dol*, I, p. 117).

Dolbreuse vuole «faire remonter vers les cieux ce qui en étoit émané, et ravir entièrement à la terre ce qu'elle avoit porté de plus parfait et de plus aimable. Tout mon être s'épanouissoit à ce magnifique spectacle» (*Dol*, I, pp. 117-121). L'organicità di Ermance è riassorbita nel ciclo naturale degli elementi, ricalcando gli stilemi usati all'Isle des Peupliers per le ceneri di Rousseau (*Dol*, II, p. 93):

on eût dit qu'en ce lieu tous les élémens visibles recevoient l'intelligence et la vie, en reprenant par degrés les parties éparses du corps de ce Philosophe, à mesure que la chaleur de la terre les faisoit évaporer.

Con quest'atto demiurgico e solare, dettato da amorevole libertà espressiva, il protagonista torna a possedere la sua esistenza: i sotterranei, la colonna e le torri con le divergenti direzioni alludono all'elaborazione compositiva che si rinnova non nelle forme, ma nelle strutture, traendo forza dalla sostanza immaginativa, e rimandano alla tomba del ginevrino, continuazione di un colloquio intertestuale aperto da Abelardo ed Eloisa che Loaisel ha riscritto a modo suo⁴¹.

I due autori si ritrovano sullo stesso terreno funebre dei loro personaggi: la "tomba" si associa al simbolismo della montagna sia che abbia l'umile proporzione di un monticello sia che si elevi verso il cielo come una piramide. Ogni tomba è una modesta riproduzione dei monti sacri, riserve della vita: ne afferma la perennità attraverso le trasformazioni. La cenere della donna amata è il *creux* del concetto vivente ossimoricamente riempito di sostanza⁴².

Nel silenzio della solitudine la vita sensibile ha lavorato la parola, il tempo, la qualità dell'uomo nell'espressione diretta del segno: arricchita della dimensione e dei rilievi, essa stabilisce rapporti immaginativi fra i livelli di esistenza, coglie la

⁴¹ A questo proposito cfr. R. GIMENEZ, *L'espace de la douleur* cit., pp. 209-213 (*Héloïse et Abélard ou les victimes de l'amour*).

⁴² M. DELON, *L'Idée d'énergie...* cit., p. 173 («L'inertie de la matière inanimée peut être considérée comme le degré zéro de l'énergie»).

profondità perché vi è già penetrata e l'altezza perché categoria dell'invisibile. La verticale non affonda soltanto, ma si innalza: l'abisso si può esprimere nel senso dell'altezza come della profondità, della felicità e della luce come della sciagura e delle tenebre.

Il momento sospensivo e meditativo afferma la sua volontà d'insediarsi in tale *uscita* e di vivere *fuori* del mondo⁴³.

⁴³ Per i concetti di commozione, perdita d'identità ed uscita dal mondo cfr. G. NICOLETTI, *Introduzione allo studio del romanzo francese nel Settecento*, Bari, Adriatica, 1969 e ID., *La zona lirica*, Roma, Bulzoni, 1976.