

Economie del grottesco nell'opera letteraria di Balzac:

Le cousin Pons

di Michele Bertolini

bertolinimichele@fastwebnet.it

Abstract

The essay focuses on relations between grotesque and melodrama in Balzac's literary works. Unlike Victor Hugo, the grotesque takes up a specific function in the narrative and dramatic economy of Balzac's novels. *Le cousin Pons* for example shows indeed the dialectical connection between melodrama and grotesque and the role of the reader, engaged in a critical task with reference to the characters, the structure and the emotional and moral values of the novel.

Fra Hugo e Balzac: il grottesco come categoria della modernità

Inserendosi a pieno titolo nel processo ottocentesco di valorizzazione estetica del brutto, l'opera letteraria di Balzac attribuisce al grottesco una funzionalità precisa, definendo i limiti e i confini del suo utilizzo all'interno della struttura narrativa dei romanzi in quella che è possibile definire un'economia estetica del grottesco. Senza ridursi a un semplice effetto di realtà, univocamente indirizzato ad accentuare, insieme al brutto e al comico, il "realismo" delle celebri descrizioni balzachiane, il grottesco acquista nelle pagine del romanziere lo statuto di un elemento dell'arte, per usare le parole di Victor Hugo¹, che interagisce con altre categorie estetiche, come il melodrammatico e investe l'orizzonte d'attesa del lettore, spingendolo a una riformulazione critica e consapevole della rete delle intenzioni costruite intorno al testo letterario².

¹ Cfr. V. Hugo, *Sul grottesco* (1827), tr. it. di M. Mazzocut-Mis, con un'introduzione di E. Franzini, Guerini & Associati, Milano 1990, p. 48.

² Cfr. H.R. Jauss, "L'orizzonte d'attesa" (1979), tr. it. di M. Accornero, in M. Accornero, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *L'esperienza estetica*, Mimesis, Milano 2008, pp. 187-192.

È difficile peraltro ritrovare nelle pagine di Balzac una compiuta teoria del grottesco, dalle ampie risonanze filosofiche ed estetiche, paragonabile alla nota elaborazione di Hugo nella *Préface* al *Cromwell* del 1827. Al contrario, il grottesco in Balzac, che «tiene conto dell'elaborazione di Hugo»³, tende a confondersi, come ha sottolineato Ménard, con il comico, con il brutto e l'orrore, oscillando fra una dimensione fantastica, insolita e una familiare, quotidiana⁴. Categoria mobile di interpretazione di una realtà doppia, la cui chiarificazione dipende spesso dal contesto narrativo in cui è inserita, il grottesco assume inoltre un significato operativo più stringente all'interno dell'economia strutturale dei romanzi: esso assolve diverse *funzioni* nella trama drammatica e narrativa dei romanzi di Balzac, dialogando criticamente con le cornici del melodramma e del *feuilleton*, e svolgendo un ruolo sia all'interno della finzione letteraria, nella struttura del testo, sia nella rimodulazione e ridefinizione dei rapporti, di partecipazione e distanza, del lettore con i personaggi e con la storia narrata.

Un rapido confronto con l'elaborazione teorica di Hugo sul grottesco permette di cogliere meglio la peculiarità della posizione balzachiana. In Victor Hugo il grottesco si manifesta nell'inconciliabile sintesi dei contrari, secondo un'estetica del conflitto e del contrasto che esibisce nella maschera del mostro la compresenza polarizzata del divino e del bestiale, del sublime e del comico, mentre il grottesco di Balzac sembra tendere piuttosto a stemperare le polarità melodrammatiche del conflitto attraverso una rappresentazione che, senza cancellare il dramma umano, lo spinge verso un'interrogazione critica del melodramma. Il grottesco svolge quindi una diversa funzione euristica ed estetica nell'opera di Hugo e di Balzac: da una parte con Hugo, il dramma mo-

³ A.M. Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*, Bulzoni, Roma 1988, p. 141.

⁴ Cfr. M. Ménard, *Balzac et le comique dans la "Comédie humaine"*, PUF, Paris 1983.

dero, romantico, trova nel grottesco una risorsa artistica imprescindibile, presentandosi come uno specchio concentrato della natura, dove precipitano i colori contrastanti della realtà in una forma insuperabile. La maschera mostruosa è forma ostentata, esibita, che si offre come la pietrificazione e la sedimentazione del conflitto, dell'antinomia fra bene e male, fra sublime e grottesco. Una maschera che non nasconde, perché esibisce nella sua deformità l'orizzonte antinomico delle forze che l'hanno prodotta, che si rende figura plastica dell'antinomia morale e cosmica che la sottende.

Il dramma è concepito da Hugo soprattutto secondo metafore ottiche: il verso poetico è definito forma ottica del pensiero⁵, una forma che rende incisiva e più forte l'idea da esprimere; il dramma è punto prospettico sulla realtà, uno specchio deformante di concentrazione⁶ in cui si rispecchiano il dramma della vita e il dramma della coscienza, la totalità del reale nelle sue antitesi costitutive. Fedele all'immagine del dramma come superficie di presentazione, alla metafora dello specchio ustorio concavo che trasforma alchemicamente la materia che in esso precipita (trasformando il metallo vivo in oro, il grottesco in sublime)⁷, Victor Hugo ritrova nella maschera grottesca del mostro il luogo di manifestazione di un unico piano di realtà, per cui il principio di identificazione del *moi* mostruoso non è da ricercarsi nella profondità nascosta sotto l'apparenza, ma in ciò che si mostra come contraddittorio, nella maschera superficiale, nell'esibizione ostentata di antinomie inconciliabili⁸. La maschera grottesca di Hugo, come ha messo in luce Anne Ubersfeld ne *Le Roi et le buffon*, non nasconde, piuttosto essa rivela, estroflette l'interiorità in esteriorità, nella misura in cui la verità dell'io risiede in

⁵ Cfr. V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 93; questa dominante visiva del dramma definisce la prospettiva scenico-teatrale della parola poetica.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ Cfr. A.M. Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*, cit., pp. 60-61.

⁸ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini & Associati, Milano 1992, pp. 149-150.

ciò che si mostra, nell'apparenza carnevalesca e deforme del mostro, di fronte a una profondità inafferrabile e sfuggente⁹.

Più complessa e sfumata è l'articolazione dell'espressione del grottesco nella riflessione di Balzac, non riducibile peraltro a una semplice polarità fra interno ed esterno, al dualismo fra la maschera e il volto. In Balzac «la *superficie* – a volte grottesca – è il corrispondente esterno di un mondo pluristratificato, dove ogni strato è in “corrispondenza biunivoca” con tutti gli altri», complicandosi «di rimandi infiniti, di relazioni continue via via sempre più intricate, variegate»¹⁰, cui solo il rinvio al principio dell'analogia, teorizzato in modo esplicito nell'*Avant-propos* alla *Comédie humaine*, può dare unità. L'analogia, principio metodologico che testimonia l'attenzione di Balzac verso la riflessione scientifica coeva di Geoffroy Saint-Hilaire, è lo strumento euristico che permette al romanziere, fisionomo e archeologo della vita sociale, di mettere in relazione il mondo vegetale, animale e umano, di creare corrispondenze fra l'universo naturale e l'universo sociale, così come fra la fisionomia di un volto, le passioni che muovono l'uomo e l'ambiente sociale che lo circonda. La deformazione grottesca è inscritta quindi secondo Balzac nel rapporto espressivo che s'istituisce fra la forma dell'anima (la passione o l'idea dominante) e le sue variazioni e manifestazioni esterne, manifestazioni che inevitabilmente si scontrano con l'orizzonte dell'ambiente sociale: a partire da questo sfondo teorico è possibile tracciare le linee di una *genealogia del grottesco*, dei modi della sua produzione e manifestazione. La passione, deviando la virtù, la rende interessante, e introduce un principio di molteplicità e variazione, un ordine delle differenze che apre l'artista al mondo polisemico e plurale del brutto, del deforme, del mostruoso.

⁹ Cfr. A. Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon: étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Corti, Paris 1974, pp. 628-630.

¹⁰ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., pp. 150-152.

Il valore euristico e indiziario del grottesco nelle sue molteplici manifestazioni è quindi pienamente messo in evidenza all'interno del paradigma teorico balzachiano, che concepisce l'anatomia comparata morale della società come una scienza archeologica, in grado di dedurre logicamente da un dettaglio la totalità, di risalire dagli effetti visibili alle cause invisibili, dalle forme alle forze umane e sociali¹¹. *La teoria dell'andatura*, che offre una ricca fenomenologia di scarti, deviazioni, deformazioni del movimento umano, grottesche pantomime, silhouettes incongrue tipiche dell'uomo sociale, di fronte alle quali si staglia l'irraggiungibile grazia e perfezione del movimento animale, trova proprio nella deformazione grottesca del movimento e del gesto il segno di un «dispendio di flusso vitale che l'uomo compie *en pure perte*»¹², di uno scarto fra lo sforzo richiesto e l'azione da compiere. L'eccesso o la mancanza di sforzo che si manifesta nel *dettaglio grottesco*, è certamente una dissonanza, una disarmonia, una rottura dell'equilibrio del movimento posta dalla natura nella nostra costituzione fisica, che suggerisce tuttavia il tracciato di una forza invisibile che opera al di sotto della superficie del visibile.

Il grottesco, che si manifesta nel gesto, nel movimento, nel comportamento, nella parola, nell'abbigliamento dell'uomo, è quindi una dissonanza rivelatrice capace di assolvere una funzione euristica soprattutto quando si presenta come dettaglio all'interno di un insieme descrittivo più ampio. La descrizione iniziale dell'abbigliamento anacronistico di Pons, che attraversa i boulevard di Parigi come una chiassosa macchia di colore dei tempi dell'Impero, come un relitto del passato, catturato e ritagliato dallo sguardo acuto del genio dell'osservazione, si offre come

¹¹ H. de Balzac, "Teoria dell'andatura", in H. de Balzac, *Patologia della vita sociale*, "Introduzione" di M. Bongiovanni Bertini, tr. it. di P. Minsenti, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 81-82: «Esiste un'anatomia morale comparata, come un'anatomia comparata fisica. Per l'anima, come per il corpo, un dettaglio conduce logicamente a tutto l'insieme».

¹² *Ibid.*, p. 68.

un mosaico di dettagli che premono sulla superficie della realtà, «incrinandone le connessioni», generando una smagliatura nel tessuto della rappresentazione, «così da lasciar venire alla luce i segni di un dramma più vero e intenso, un “iper-dramma” che la realtà superficiale insieme suggerisce e nasconde»¹³. Il grottesco s’incarna nei dettagli anacronistici, che rivelano uno scarto temporale rispetto alle esigenze del presente. Lo sfruttamento estetico del grottesco trova quindi nella logica della descrizione, e nell’ossessione balzachiana per la precisione nella cattura dei particolari, un suo naturale punto di appoggio, che ancora fin dal Settecento e dall’*Elogio di Richardson* di Diderot l’attenzione della letteratura per il “dettaglio” a un’esigenza di realtà, superata tuttavia dal nesso fra la descrizione del dettaglio e l’apertura verso categorie “espressive”, irriducibili a un paradigma mimetico, come il sublime o il grottesco¹⁴.

La teoria dell’io come successione di spettri luminosi che si depositano sulle cose, come flusso di energia vitale centrifugo che emanando da un centro investe gli oggetti, le persone, gli ambienti, esposta in modo compiuto nelle pagine del *Trattato della vita elegante* e della *Teoria dell’andatura*, offre una giustificazione teorica e insieme un codice di riconoscimento segnico alla genesi delle deformazioni grottesche. Generando una serie di immagini replicabili della propria identità, che si rispecchiano fra loro mimeticamente e che lasciano un resto sulle cose,

¹³ P. Brooks, *L’immaginazione melodrammatica* (1976), tr. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985, p. 147.

¹⁴ Il legame, già esplicitato da Diderot, fra la proliferazione dei dettagli e la produzione di un effetto sublime (o grottesco) in letteratura, non viene peraltro colto da Rosenkranz, che pur definendo Balzac uno dei migliori scrittori francesi, lo critica, accostandolo proprio a Richardson, per essere caduto nel meschino a causa della precisione quasi scientifica delle sue descrizioni e di un’analisi troppo prolungata e minuziosa dei sentimenti umani, perdendo di vista l’essenziale: cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto* (1853), a cura di S. Barbera, “Presentazione” di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2004³, pp. 133-134. Sul rapporto fra dettaglio, effetto di realtà e moltiplicazione delle categorie estetiche, cfr. M. Delon, “Le détail, le réel et le réalisme dans la perspective française”, in P. Stewart, M. Delon (éd. par), *Le Second Triomphe du roman du XVIII siècle*, Voltaire Foundation, University of Oxford, Oxford 2009, pp. 15-28.

sugli ambienti, sulle altre persone, l'io dei personaggi balzachiani trasforma il corpo in segno, produce un incremento semiotico alla sua esistenza, in un gioco continuo di ripetizioni e di riflessi incrociati. L'uomo sociale è accompagnato dal «testo della sua esistenza»¹⁵, e quindi l'immagine dell'io si offre come un testo da interpretare e decifrare. Pons, ad esempio, è inseparabile non solo dai vestiti fuori moda che indossa, dalle sue abitudini alimentari e di vita, ma anche dalla collezione di oggetti d'arte cui è ossessivamente legato, un vero prolungamento cosale della sua esistenza. È la stessa ripetizione duplicata dell'interno nell'esterno a suscitare la deformazione grottesca, un'eco moltiplicata dell'io dagli effetti comici e imprevedibili, che marca ad esempio la distanza e l'isolamento di Pons dall'ambiente sociale che lo circonda.

Il progetto balzachiano di una classificazione e di una codificazione dei gesti e dei segni del movimento dell'uomo, com'è noto, fallisce di fronte alla proliferazione delle deformazioni, alla pervasiva invasione del grottesco nel mondo sociale. *La teoria dell'andatura*, che si apre con la ricerca delle leggi del bello ideale in fatto di movimento e andatura, si chiude sullo spaventoso ma affascinante controsenso di una fenomenologia del brutto, del ridicolo, del deforme e del grottesco. «Tanti uomini, tante andature! Tentare di descriverle tutte, sarebbe come voler cercare tutte le varietà del vizio, tutti i lati ridicoli della società; percorrere il mondo dalle sfere più basse, a quelle medie, fino alle più elevate. Ci rinuncio»¹⁶. La deformazione grottesca si presenta allora come l'esito inevitabile, l'orizzonte estetico inaggirabile dei fenomeni visibili del mondo sociale. La patologia della vita sociale è pervasiva e diffusa, in un doppio senso: come anomalia, deviazione da un modello ideale, e come risultato di un *patire*, di un *sentire*, prodotto dalla passione, l'agente costruttore e distruttore delle società umane.

¹⁵ H. de Balzac, "Trattato della vita elegante", in H. de Balzac, *Patologia della vita sociale*, cit., p. 50.

¹⁶ H. de Balzac, "Teoria dell'andatura", cit., p. 95.

Grottesco e melodramma: il “caso” Pons

La metafora visiva e scenica che meglio esprime a un tempo la tecnica narrativa e la visione profonda della realtà sociale e umana di Balzac consiste, come ricorda Peter Brooks, nell'immagine del «dramma a due strati, nel quale la vita e le azioni che hanno luogo alla superficie sono spiegabili esclusivamente in rapporto a quanto si svolge nel profondo e alla attività di quanti conoscono e possono controllare un'esistenza eminentemente drammatica»¹⁷. Un dramma a due piani con una scena visibile e un macchinario nascosto dietro le quinte che è parte integrante dell'opera in quanto esprime il senso, il potere occulto che spiega gli effetti sociali¹⁸.

L'eccesso, drammatico e melodrammatico, è quindi funzionale per strappare, lacerare il sipario di ciò che gli uomini comuni chiamano “realtà”, per far emergere i segni di un secondo dramma che si disegna in filigrana alle spalle del dramma visibile come un'autopsia o una radiografia. Tuttavia, nonostante la dimensione veritativa e rivelativa che Balzac attribuisce a un'estetica dell'eccesso e del conflitto melodrammatico, quale plastica modalità di rappresentazione della società contemporanea (attraverso il gesto, il linguaggio, le scene, i personaggi), il melodramma con i suoi conflitti etici monolitici, le distinzioni di classe e di gerarchia, la morale manichea, risulta inefficace nel tentativo di dipingere una società minata dalla legge di disorganizzazione, in preda al caos degli egoismi particolari, dove tutto è sfumatura e le distinzioni fra le classi e i valori tendono a confondersi¹⁹. Il conflitto drammatico si sposta quindi da uno scontro in superficie fra polarità inconciliabili verso una

¹⁷ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 160.

¹⁸ Come sottolinea Adorno, è l'estraniamento nei confronti del mondo, la lontananza del soggetto dalla realtà, la vera motivazione del “realismo” di Balzac, etichetta abusata quanto equivoca: cfr. T.W. Adorno, “Lettura di Balzac”, in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, “Introduzione” di S. Givone, tr. it. di E. De Angelis, E. Filippini, A. Frioli, G. Manzoni, Einaudi, Torino 2012, pp. 66-82.

¹⁹ Cfr. H. de Balzac, “Trattato della vita elegante”, cit., p. 18.

dialettica irrisolta fra la profondità del significato e i mezzi della sua rappresentazione che può condurre anche all'afasia dell'espressione.

In particolare, se il grottesco investe a diversi livelli una buona parte della produzione letteraria dello scrittore, a partire dalla caratterizzazione fisica e morale di un personaggio duplice o misto, con una specifica attenzione alle metafore zoomorfe che producono un'interferenza fra i regni umano, animale e vegetale²⁰, fino alla descrizione di oggetti e ambienti, Balzac assimila consapevolmente il lascito teorico di Victor Hugo in opere come *La fille aux yeux d'or* (1835), come nei romanzi d'iniziazione mistica e spirituale (*Séraphita*, *Louis Lambert*), dove l'accostamento di polarità antitetiche sfocia nella sintesi ossimorica dei contrari, nel paradosso dell'androgino, identità di contrari, rivelando il nesso intimo fra grottesco e sublime²¹. Al contrario, nel dittico dei «due gemelli di sesso opposto»²², *La cugine Bette* (1846) e *Il cugino Pons* (1847), il grottesco non trova un riscatto o una liberazione nel sublime. Il vitalismo della sintesi erotica-energetica degli opposti cede il passo al racconto ironico e amaro di gesti ripetuti, minimi, segnati dalla rinuncia per il musicista Pons all'originalità e alla creazione artistica, in favore della ripetizione seriale delle prove orchestrali, della mania del collezionismo, dell'ossessione per i pranzi prelibati. La verginità appassita e sterile di Bette e di Pons, celibi invecchiati, segna piuttosto lo scacco della potenza creativa dell'androgina e della volontà di fusione degli opposti²³.

Il rapporto di rivalità e confronto con la letteratura popolare coeva (melodramma, *feuilleton*) è peraltro esplicito in questi due tardi romanzi

²⁰ Cfr. F. De Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguri, Napoli 2002.

²¹ Cfr. A.M. Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*, cit., pp. 141-156.

²² H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. par R. Pierrot, Les Éditions du Delta, Paris 1969, III, p. 426 (tr. it. nostra).

²³ Cfr. J.-L. Diaz, *Destins du deux. Oxymore, ironie, répétition dans les Parents pauvres*, in F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éd. par), *Balzac et les parents pauvres*, CEDES, Paris 1981, pp. 203-204.

di Balzac. Diviso fra l'emulazione e il conflitto con gli scrittori di *feuilletons* a lui contemporanei (Eugène Sue in particolare)²⁴, Balzac sembra ispirarsi con il dittico dei *parents pauvres* alle dicotomie morali fra personaggi buoni e cattivi, agli schemi narrativi, agli effetti scenici del *feuilleton*, esso stesso in fondo «un teatro mobile che cerca gli spettatori invece di aspettarli»²⁵, pur salvaguardando l'autonomia della sua creazione letteraria. *Il cugino Pons*, che viene pubblicato sul *Constitutionnel* in trenta *feuilletons* fra il marzo e il maggio 1847, intercetta diverse suggestioni della letteratura popolare nell'atmosfera di terrore, generata da personaggi comuni che lanciano sguardi sinistri e velenosi (Rémonencq, Madame Cibot, il dottor Poulain, la presidentessa), nei colpi di scena e nelle peripezie, come nell'umorismo tragico di certi dialoghi²⁶.

Secondo la definizione proposta da Philip Thomson, il grottesco si caratterizza in base ad alcuni tratti distintivi, quali il conflitto, il confronto o la mescolanza di elementi eterogenei, l'alleanza inseparabile del terrificante e del comico, il carattere eccezionale delle situazioni proposte, che veicolano un senso ambivalente e ambiguo²⁷. L'intreccio di patetico e grottesco offerto dalle vicende di Pons e di Bette, produce come effetto a un tempo un'estremizzazione delle antitesi morali tipiche del melodramma e un loro depotenziamento, un rovesciamento critico della rigidità gerarchica del patetico melodrammatico. Il male viene degradato assumendo aspetti caricaturali, così come il bene viene rappresentato

²⁴ «Il momento richiede che io faccia due o tre opere capitali per rovesciare i falsi dei di questa letteratura bastarda, e che proveranno che sono più giovane, più nuovo e più grande che mai» (H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, 16 giugno 1846, cit., p. 465 [tr. it. nostra]). La sensazione di essere un maresciallo di Francia letterario in pensione, vinto da Dumas e dai *Misteri di Parigi* di Sue, che aveva già pubblicato nel 1847 le sue opere di maggior successo, spingeva Balzac a una reazione veemente.

²⁵ A. Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Lagny, Paris 1847, II, p. 16 (tr. it. nostra).

²⁶ Sull'influenza del *feuilleton* nella genesi del romanzo, cfr. A. Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Bette - Le Cousin Pons, Etude historique et critique*, Droz, Genève 1967, pp. 320-361; D. Adamson, *The Genesis of Le Cousin Pons*, Oxford University Press, Oxford 1966, pp. 76-83.

²⁷ Cfr. P. Thomson, *The Grotesque*, Methuen e Co., London 1972.

nella forma di un ideale di virtù e di purezza, che sconfina con un'ignorante ingenuità, secondo quell'estetica dell'eccesso cara a Balzac. Trasportando il conflitto fra bene e male sul piano dello scontro fra il basso materiale e un ideale di virtù sterile e impotente²⁸, il grottesco rompe l'univocità dell'universo patetico in favore di una proliferazione di figure che chiamano in cause le realtà, non esplicitate dall'universo melodrammatico, del piacere, del denaro, del desiderio, delle differenze sociali.

La cugina Bette riposa sullo sfruttamento delle risorse e degli effetti del patetico, che assorbe i procedimenti retorici più consolidati e più abusati del melodramma²⁹. Un patetico melodrammatico, che tuttavia appare rovesciato, ibridato e contaminato dalla costante presenza di un contrappunto grottesco che investe le scene più patetiche e drammatiche, come l'iniziale confronto fra la pura e virtuosa Adeline Hulot e l'odioso Crevel, sequenza insieme terrificante e comica. Smorfia deformante del patetico, il grottesco si caratterizza nella *Cugina Bette* soprattutto sotto l'aspetto di una comicità sinistra, di un umor nero, come una ripetizione caricaturale e rovesciata di scene edificanti, operando come una «deformazione delle verità riconosciute del melodramma», un grimaldello critico che esplicita «le implicazioni ideologiche inerenti alla produzione del patetico», svelando il «non-detto, se non l'indicibile il rimosso del buon ordine ideale fondato sull'armonia familiare»³⁰.

Bette e Pons sono tuttavia due figure profondamente diverse, così come i due racconti si organizzano secondo due direzioni divergenti: Bette, parente povera e brutta, reagisce con l'invidia all'isolamento del cerchio familiare e, nei nodi decisivi del romanzo, agisce da grande ed

²⁸ Le lacrime virtuose di Adeline Hulot ne *La cugina Bette* rendono la sua virtù impotente, oltre che cieca nei confronti delle forze implicite del desiderio e dell'economia, così come la bonomia di Pons in fondo è vuota, perché non riesce a riconoscere le trame e le macchinazioni che si intrecciano intorno a lui.

²⁹ Cfr. E. Rosen, *Pathétique et grotesque dans La cousine Bette*, in F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éd. par), *Balzac et Les parents pauvres*, cit., pp. 121-124.

³⁰ *Ibid.*, pp. 128-129 (tr. it. nostra).

esperta manipolatrice e creatrice di intrighi. Nel corso della cena da Madame Hulot, Bette è posta al centro della tavola come un ragno al centro della tela da cui può osservare le fisionomie di tutti i convitati. Personaggio del dramma, Bette gode anche di un punto di vista esterno che le permette di dominare e dirigere, come un autore o un regista, i processi che mette in moto: attraverso il suo sguardo e la sua posizione di personaggio rivelatore delle forze in azione, il lettore è condotto oltre la superficie visibile dell'intreccio, e quindi spinto a osservare il teatro della rappresentazione e le sue quinte, i suoi macchinari invisibili. Al contrario Pons è semplicemente *spettatore* di uno spettacolo di cui non riesce a cogliere le manipolazioni, i meccanismi di funzionamento economico, morale e sociale: una vittima designata di un ordine sociale che decide al momento opportuno di espellerlo dalla rete familiare, non senza averlo privato del suo tesoro nascosto, la collezione di opere d'arte, di cui intuisce il potenziale valore di mercato. Incapace di controllare la circolazione dei beni e delle merci e isolato dal circuito produttivo per la sua letterale e metaforica sterilità (biologica, artistica, sociale), Pons è personaggio ben lontano dai grandi manipolatori dell'universo balzachiano, come Vautrin, in grado di controllare a un tempo lo spazio visibile della rappresentazione (il palcoscenico del mondo sociale con tutti i suoi segni da decifrare) e lo spazio invisibile dei retroscena, delle forze nascoste (il piano della significazione).

Operando come una forza negativa e critica, sia nei confronti dell'universo di valori che superficialmente il romanzo si propone di rappresentare, sia sul piano estetico ed espressivo, come ibridazione interna ai codici del melodramma, il grottesco balzachiano dei "parenti poveri" non può elevarsi a specchio contraddittorio della totalità come il grottesco di Hugo, così come non offre alcuna liberazione come il riso medievale e rinascimentale analizzato da Bachtin, limitandosi piuttosto a testimoniare l'orizzonte frammentato e disorganico della società, l'impossibilità

di restaurare un ordine gerarchico e un potere familiare e sociale unitario, la crisi dell'istituzione familiare e paterna, anche quando l'ordine apparente viene ristabilito.

Questa doppia funzione di smascheramento realizzata dal grottesco, nei confronti dei meccanismi sociali di potere e di desiderio all'opera nella società e nei confronti di un codice estetico consolidato come quello melodrammatico, destinato a produrre un forte interesse romanzesco nel lettore medio, spingono probabilmente Balzac a porre il problema di *un'economia del grottesco*, di uno sfruttamento entro limiti definiti dei suoi effetti. Il grottesco scuote, perturba i valori tradizionali del conflitto melodrammatico, senza tuttavia cancellarli: tanto sul piano etico quanto estetico, il grottesco resta intimamente connesso al patetico, da cui non può svincolarsi³¹. Relativizzando e sfumando i confini fra i valori morali e la rigidità delle antinomie morali, o cogliendo altre modalità interpretative dei comportamenti sociali, il grottesco sembra riportare le passioni a quella neutralità originaria, che può flettersi verso il bene o verso il male a seconda delle circostanze storiche in cui le passioni si dispiegano: «vizio e virtù sono le due facce di una medesima tendenza alla passione non indirizzata in se stessa, e che solo le circostanze permettono di caratterizzare con un coefficiente negativo o positivo»³².

La deformazione grottesca interviene come elemento dominante della narrazione de *Il cugino Pons* a più livelli e secondo un'insistenza anche terminologica rilevante. Grottesca è, innanzitutto, la descrizione della faccia e del corpo di Pons, un musicista fallito di circa sessant'anni, che ha rinunciato alle giovanili aspirazioni di compositore di medio successo sotto l'Impero napoleonico per ridursi a direttore d'orchestra in un teatro

³¹ Cfr. E. Rosen, *Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien*, in C. Duchet, J. Neefs (éd. par), *Balzac: l'invention du roman*, Pierre Belfond, Paris 1982, pp. 139-157.

³² F. Gaillard, *La stratégie de l'araignée (notes sur le réalisme balzacien)*, in F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (a cura di), *Balzac et les parents pauvres*, cit., p. 181 (tr. it. nostra).

dei boulevards parigini. «Una faccia strana e comica, dal volto largo, bucherellato come una schiumarola i cui fori formavano delle ombre, e scavato come una maschera romana, una faccia che smentiva tutte le leggi dell'anatomia, in quanto lo sguardo non riusciva a scorgervi alcuna struttura»³³. Il rovesciamento degli aspetti nobili e spirituali del volto in elementi bassi e materiali iscrive peraltro il ritratto di Pons, a differenza di altre descrizioni di volti grotteschi della *Comédie humaine*, nell'orizzonte dell'immaginario del corpo grottesco descritto da Bachtin nel suo celebre testo su Rabelais e la cultura popolare. Un grottesco legato al riso e alla centralità del "basso corporeo" e del "basso materiale", in cui il corpo «ignora la superficie chiusa, uniforme e cieca, e si fissa soltanto sulle sporgenze – escrescenze e germogli – e sugli orifizi, cioè soltanto su quelle cose che escono dai limiti del corpo e conducono al fondo del corpo stesso»³⁴. Il volto di Pons è completato da un naso alla Don Chisciotte, masso erratico che si staglia in modo bizzarro sulla piana del volto, e da due orecchie alte e larghe; la bocca sensuale dalle labbra carnose, che mostra sorridendo una fila di denti bianchi degni di un pescecane³⁵ completa il ritratto della faccia grottesca di Pons, la cui magrezza contrasta con il doppio vizio profondo che lo domina: il collezionismo di oggetti d'arte da una parte, la gola, il gusto ossessivo per i buoni pranzi dall'altro, compensazione digestiva di una partecipazione al mondo sociale parigino assente.

L'attribuzione a un personaggio buono e semplice, ingenuo e puro come Pons (sotto molti aspetti paragonabile alla figura stereotipata dell'eroe da melodramma), di un aspetto fisico brutto e mostruoso come di una passione materiale legata al corpo, al cibo, producono nella let-

³³ H. de Balzac, *Il cugino Pons* (1847), tr. it. di L. Binni, Garzanti, Milano 1996, p. 5.

³⁴ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella cultura medievale e rinascimentale* (1965), tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 348.

³⁵ H. de Balzac, *Il cugino Pons*, cit., p. 6.

tura del testo un contrasto stridente, un effetto di sabotaggio nei confronti delle consolidate norme e dei codici convenzionali del melodramma o del romanzo popolare. Il grottesco, dall'intonazione buffonesca e comica, nasce in questo caso da un'esagerazione del comico, da una proliferazione del riso che intacca e mina alla base la partecipazione simpatetica del lettore nei confronti delle sventure dell'eroe patetico. Si tratta tuttavia di un riso triste, dal momento che, come scrive Balzac, «quella bruttezza, perfino comica, non faceva ridere affatto. L'estrema malinconia che traboccava dagli occhi smorti del pover'uomo colpiva la persona beffarda e le gelava il sarcasmo sulle labbra»³⁶. Pons è «un mostro nato; suo padre e sua madre l'avevano avuto quando erano già vecchi, e portava le stigmate di questa nascita fuori stagione sul suo colore cadaverico»³⁷.

Comico, brutto e patetico melodrammatico si affrontano nelle pagine del romanzo producendo un effetto di oscillazione nel lettore fra l'immedesimazione simpatetica e la distanza critica: il grottesco si presenta come un effetto estetico generato dallo scontro fra diverse categorie e generi di rappresentazione. Il patetico del personaggio viene annullato dalla distanza comica, così come il riso non può dispiegarsi pienamente perché viene bloccato dallo sfondo malinconico nella rappresentazione del triste destino di Pons. Il grottesco, nella forma del brutto comico, del buffo e del basso corporeo, investe tutti i nodi drammatici e i personaggi del *Cugino Pons*: l'amore romantico, l'eros, la musica, l'arte, i sentimenti, le emozioni sono colpiti dal rovesciamento onnipotente del grottesco, che svolge il ruolo a un tempo di abbassamento comico e di disvelamento critico nei confronti del suo oggetto. La disarmonia fra spirituale e materiale, fra sublime e grottesco, non solo ridefinisce il sublime, e ricolloca

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

l'ideale «nel quadro materiale cui non può sfuggire»³⁸ (un corpo sottoposto al desiderio, le condizioni materiali della società), ma rende manifesta la rimozione operata dai valori morali dominanti e da un discorso sclerotizzato sulla purezza. L'intreccio straniante e bizzarro fra l'alto e il basso, fra il collezionismo e la gola rende visibile l'economia del desiderio che possiede Pons e lo restituisce al circolo economico del consumo da cui sembrava escluso: Pons che rispecchia nei modi, nell'atteggiamento e nelle parole la società che lo disprezza, diventa a sua volta l'immagine iperbolica, caricaturale ed estrema della logica del desiderio della società borghese, che supera «il semplice motivo del profitto»³⁹.

Pons incarna la dimensione contemporanea di un'inclinazione estetica e artistica ridotta e restituita al meccanismo della riproduzione e ripetizione piuttosto che consegnata alla produzione e alla creazione dell'opera d'arte: egli è un consumatore dei cibi come dell'arte e un fruitore della stessa musica che esegue. La logica della ripetizione che attraversa le passioni di Pons è un agente produttore del grottesco, e testimonia la profetica attenzione di Balzac per la dimensione “simulacrale” e “spettacolare” del capitalismo borghese.

Il passaggio dalla superficie degli effetti sociali visibili alle cause invisibili, dalla rappresentazione al retroscena, non è quindi mediato in questo caso dal protagonista *per* il lettore, né dal narratore *per* il lettore. Il movimento di apertura e frattura della rappresentazione verso il suo al di là è assunto in questo caso dal meccanismo narrativo, dall'ingranguaggio prodotto dalla collusione del brutto e del comico con una cornice melodrammatica preesistente, che produce l'effetto di rompere il patto implicito fra scrittore e lettore. Sconcertato dall'alternanza di effetti patetici ed effetti comici disseminati nel testo, oscillante fra la distanza del

³⁸ R. Amossy, *L'esthétique du grotesque dans Le cousin Pons*, in F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éd. par), *Balzac et les parents pauvres*, cit., p. 141 (tr. it. nostra).

³⁹ T.W. Adorno, “Lettura di Balzac”, cit., p. 68.

riso e la partecipazione patetica alle disgrazie di Pons, il lettore è invitato a compiere in prima persona un superamento della superficie della narrazione, della linearità dell'intrigo, per ricostruire una struttura di rapporti sociali e simbolici a partire dai nessi metaforici che collegano, ad esempio, il consumo degli oggetti d'arte con il consumo del cibo, la natura digestiva di Pons, "grande stomaco" dei salotti per la capacità di assorbire silenziosamente tutti i drammi di cui è passivo ascoltatore.

Il rapporto che Pons intrattiene con la sua collezione d'arte, e più in generale con gli oggetti, è posto sotto il segno dell'ambiguità e dell'ambivalenza: da una parte, un rapporto libero di un amatore che crea una seconda volta l'oggetto d'arte scegliendolo e amandolo secondo il suo puro valore d'uso simbolico, al di là di qualsiasi interesse mercantile, dall'altro lato Pons si dimostra un attento collezionista consapevole del valore di scambio del suo *cabinet*, ossessione quasi maniacale, che compensa l'assenza di rapporti familiari intimi⁴⁰. Il rovesciamento della concezione idealistica dell'arte di Pons emerge attraverso la seconda, fatale, passione di Pons, il cibo: arte e gusto sono sottoposti a un regime di produzione e consumo, di conservazione e di spesa, che coinvolge tutti gli aspetti della vita sociale. L'avventura soggettiva di Pons è inseparabile dal rapporto istituito con la collezione, oggetto-eroe che al termine dell'opera viene definita «l'eroina di questa storia»⁴¹. La centralità politemica della relazione con le cose spiega l'esergo posto all'inizio della dedica della *Cugina Bette*, che ricorda non solo la teoria dell'*homo duplex* di Buffon, cara a Hugo, ma la natura doppia delle cose stesse.

Ridotto alla semplice funzione di puro spettatore, consumatore e ventriloquo che ripete le idee convenzionali della borghesia ipocrita e arrivista di Parigi fino a farle proprie, Pons è uno specchio deformante: la sua mostruosità e la sua marginalità sociale, accettata come un destino,

⁴⁰ Cfr. P.-M. de Biasi, *La collection Pons comme figure du problématique*, in F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éd. par), *Balzac et les parents pauvres*, cit., pp. 61-73.

⁴¹ H. de Balzac, *Il cugino Pons*, cit., pp. 314-315.

non lo rendono meno significativo. Al contrario. La degradazione e l'umiliazione della sua anima è oltremodo significativa:

Ecco fino a qual punto Pons aveva umiliato la sua anima nelle case dei suoi anfitrioni: ripeteva le loro idee, gliele commentava nel modo più banale, alla maniera dei cori antichi. Non osava abbandonarsi all'originalità che distingue gli artisti: l'abitudine di farsi da parte l'aveva allora quasi eliminata. [...] Dopo vent'anni Pons era ovunque una specie di fogna della confidenze domestiche: egli offriva le migliori garanzie per la sua discrezione ben nota e necessaria; la sua parte di ascoltatore era accompagnata da una costante approvazione; sorrideva su ogni cosa, non accusava né difendeva nessuno; per lui avevano ragione tutti. In questo modo non contava più come uomo; era uno stomaco.⁴²

Sovvertendo il patto implicito con il lettore fondato sul rispetto delle regole del melodramma, l'estetica del grottesco ridefinisce «un nuovo tipo di patetico, non melodrammatico, in cui l'emozione è raddoppiata dall'analisi critica»⁴³, dove l'emozione nasce dalla presa di distanza umoristica e critica, dalla coscienza raddoppiata delle cause dei processi sociali e non ingenuamente dall'adesione simpatetica agli effetti melodrammatici. Se l'identificazione è sospesa e i sentimenti di partecipazione al bene e di condanna del male sono interrotti, la frustrazione del lettore, che non vede realizzata neppure la vendetta di Pons contro i "cattivi", in assenza di un *happy end*, trova nel riso triste del grottesco una risorsa capace di produrre un nuovo sentimento e una via di comprensione del testo. Il grottesco rende problematico il dramma etico, senza annullarlo, produce un crisi del senso e una caduta dell'empatia del lettore nei confronti dell'eroe, incapace di adattarsi alle regole del mondo sociale: esso apre a modalità alternative, a possibilità eccentriche di lettura del dramma, che si affiancano al riconoscimento del codice melodrammatico.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴³ R. Amossy, *L'esthétique du grotesque dans Le cousin Pons*, cit., p. 135 (tr. it. nostra).