

Fabio Vasarri

Rossori e umiliazioni nella Francia postrivoluzionaria: una rassegna

ABSTRACT After Rousseau, French literature shows the transition from an impersonal conception of shame as dishonor to a more individual conception, focused on self-awareness. This contribution proposes a survey of nineteenth-century French fiction, based on the conditions and factors that generate self-shame in the fictional characters of some authors, including Claire de Duras, Stendhal, Sand and Barbey. Shame can be related to the body, sexuality and gender (impotence, homo- and bisexuality) and / or racial and social prejudices, which affect both the dominant and the dominated, according to the continuous changes of the post-revolutionary context. From this point of view, the fiction of the early nineteenth century already contains elements that will be developed in contemporary autosociobiography.

KEY WORDS French romanticism; shame; corporeality; gender; social classes.

Rousseau e Chateaubriand sono i modelli influenti e contrastanti che si presentano ai letterati francesi di tendenza introspettiva nello scenario postrivoluzionario, dall'Impero napoleonico alla Restaurazione borbonica e oltre. Entrambi i modelli offrono nuove strutture di pensiero e nuovi linguaggi per esprimere il disagio del soggetto in un mondo radicalmente nuovo. Anche nell'ambito che qui ci interessa, il cambiamento è sensibile: si passa dalla concezione classicista della *honte*, della vergogna come disonore, strettamente legata al codice cavalleresco e sostanzialmente impersonale, a una concezione più moderna e interiorizzata, focalizzata sull'io.

Nelle *Confessions* e nella quarta passeggiata delle *Rêveries*, Rousseau esibisce i suoi tormenti interiori soffermandosi spesso sulla *mauvaise honte*. Si tratta di un'accezione prossima alla timidezza, alla vigliaccheria e alla paura dell'esposizione pubblica, che spinge a mentire su azioni non indifferenti: compromettere una cameriera innocente, abbandonare i propri figli¹. L'esigenza di sincerità e di trasparenza assolute nella scrittura di sé è la motivazione ufficiale

¹ Sulla nozione di *mauvaise honte* e sulla sua origine (Plutarco, Agostino, i giansenisti) si veda J. Starobinski, *La devise de Rousseau*, Archivio Guido Izzi, Roma 2001.

di queste rivelazioni tardive, anche se alcuni studi hanno mostrato le sottili strategie autodifensive e valorizzanti messe in atto dall'autore². La confessione si risolve in una conquista della parola che trasforma la vergogna in orgoglio³. Ad ogni modo, com'è noto, l'autoanalisi rousseauiana influenza profondamente la letteratura psicologica posteriore, con la sua messa in scena del soggetto moderno lucidamente indagato nella sua dimensione emotiva.

Anche Chateaubriand è inizialmente segnato da Rousseau, ma se ne allontana per motivi ideologici. La liquidazione in blocco della cultura illuminista, che gli appare indissolubile dalla deriva terroristica giacobina, trascina con sé il maestro prediletto. Il progetto memorialistico di Chateaubriand, realizzato più tardi nei *Mémoires d'outre-tombe*, si costituirà precisamente in contrapposizione alle *Confessions*: non trasparenza ma censura, non vergogna ma orgoglio aristocratico. Per limitarci qui all'esempio di *René*, è evidente che il protagonista eponimo, alter ego fittizio dell'autore, pratica l'allusione e la metafora, e non la confessione esplicita. René dovrebbe vergognarsi, ma non lo fa.

Nel breve e fortunato romanzo, sono le istanze paterne che ascoltano il racconto di René, l'amerindiano Chactas e soprattutto il missionario Souël, a formulare un giudizio morale e religioso: il giovane ha sprecato la sua esistenza in vani turbamenti senza oggetto, mentre avrebbe dovuto fare come la maggioranza dei suoi pari: essere un buon cristiano, sposarsi, trovare un'occupazione, integrarsi nella società. L'anatema del père Souël risuona alto e chiaro nel testo, confermando l'opzione autoriale dell'*exemplum*⁴, ma René di fatto non vi si sottomette e il suo racconto va a nutrire le inquietudini dei figli del secolo.

Il caso di René è emblematico anche in quanto sottintende la questione della sopravvivenza nel mondo nuovo: nel 1802, seguire la strada più battuta⁵ significa aderire al Consolato e integrarsi nella nuova società, nella speranza poi smentita che Bonaparte possa restituire alla nobiltà francese un peso sociale e culturale. In altri termini, il rimedio più efficace contro la vergogna di appartenere alla classe sconfitta è il compromesso con il nuovo potere.

² In proposito si veda, oltre a P. De Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979, pp. 278-301, F. Belle-Isle, *La passion de la honte dans Les Confessions de J.-J. Rousseau*, in «Protée», XXI, 2, 1993, pp. 31-36.

³ Cfr. J.-P. Martin, *La honte: réflexions sur la littérature* [2006], Gallimard, Paris 2017, pp. 45-50 e 199-200.

⁴ «Mais quelle honte de ne pouvoir songer au seul malheur réel de votre vie, sans être forcé de rougir!», F.-R. de Chateaubriand, *René*, con testo a fronte, a cura di A.M. Scaiola, Marsilio, Venezia 2001, p. 132; cfr. P. Glaudes, *René: un récit exemplaire?*, in *Chateaubriand et le récit de fiction*, eds. F. Bercegol, P. Glaudes, Classiques Garnier, Paris 2013, pp. 141-181.

⁵ «Il n'y a de bonheur que dans les voies communes», dice Chactas al suo protetto (Chateaubriand, *René* cit., p. 134).

La letteratura francese della Restaurazione riprende il motivo del disagio aristocratico nel mondo nuovo, ma ampliando notevolmente il quadro e arricchendolo di molteplici aspetti: i pregiudizi razziali, la condizione femminile o omosessuale; inoltre, con un ribaltamento dell'ottica sociale, gli oppressi non sono più o non soltanto i nobili spodestati, ma le classi inferiori. Il dato più evidente è la frequenza nel personale romanzesco di casi eccezionali e marginali. Per illustrarlo, possiamo partire da un'osservazione di Sainte-Beuve a proposito di un'autrice oggi dimenticata, Sophie Gay:

Anatole est de l'espèce des romans-anecdotes dont la donnée repose sur une infirmité ou une bizarrerie de la nature: ainsi, *Ourika* de madame de Duras, *Aloïs* [sic] de M. de Custine, *le Mutilé* de M. Saintine⁶.

Il sordomuto Anatole è il protagonista di un romanzo di Sophie Gay (1815); Ourika (1823) è una ragazza senegalese; Aloys (1829) ama la madre della fidanzata, ma il critico sovrappone verosimilmente l'autore, noto omosessuale, al personaggio fittizio; l'eroe eponimo di Xavier Saintine (1832) è stato letteralmente mutilato della lingua e delle mani nell'Italia della Controriforma per le sue pasquinate. Il campionario, come si vede, è alquanto eterogeneo e l'ideologia essenzialista sottesa alle parole di Sainte-Beuve, che confonde sommariamente "infermità" fisiologiche e "bizzarrie" della natura, appare oggi quasi ingenua nella sua trasparenza. L'importante per il nostro discorso è però che Sainte-Beuve colga un dato essenziale della letteratura di quel periodo, cioè l'insistenza sulle diversità. Il fenomeno non si limita ai campioni menzionati dal critico. Bisogna aggiungervi almeno i romanzi della Restaurazione sull'impotenza sessuale e le rivisitazioni romantiche del mito dell'androgino nell'era orleanista.

Si tratterà qui di esaminare i sintomi e le implicazioni di queste condizioni invivibili. Lo sguardo e il discorso altrui producono nel soggetto una vergogna di sé che si esprime perlopiù nelle forme introspettive del *roman d'analyse* di tradizione aristocratica, rinnovate dalla confessione rousseauiana, ma che, al tempo stesso, non può più prescindere dalle trasformazioni socioculturali e storico-politiche in atto nel mondo nuovo. Una distinzione fondamentale, per quanto porosa, riguarderà la vergogna legata al corpo e alla sessualità e quella sociopolitica.

⁶ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Madame Sophie Gay* [1852], in *Causeries du lundi*, VI, Garnier, Paris 1865, p. 75.

Coprire il corpo, nascondere il genere

L'eredità classicista sei-settecentesca è ancora avvertibile nei campioni più antichi del corpus. Alquanto significativa, da questa angolazione, appare la ripresa della *Princesse de Clèves* in *Claire d'Albe* (1799) di Sophie Cottin. Nel modello di Madame de La Fayette era il principe a soccombere in seguito alla rivelazione dell'amore della moglie per un altro uomo. Da parte sua, Claire esita a lungo prima di parlare, ben consapevole che la confessione dell'adulterio consumato disonorerà il marito e lo coprirà di vergogna, ma sarà di fatto lei stessa ad esserne soffocata⁷. Siamo insomma tuttora nell'ottica dell'onore, nonostante l'innovativa tematica del desiderio femminile che segna il testo.

A partire dall'Impero, si moltiplicano le occorrenze letterarie della malattia e della disabilità, inquadrata in vicende dagli esiti non necessariamente negativi. Il sordomuto di Sophie Gay esemplifica la vergogna in quanto pudore, senso di inferiorità e paura del ridicolo. Nel regno di Luigi XVI, che fa da sfondo al romanzo, è inconcepibile che un disabile abbia una vita coniugale, perché l'infermità fisica pare compromettere la mascolinità del soggetto. Anatole non esprime apertamente questa convinzione, ma le sue azioni sono eloquenti: non si mostra in società e comunica solo per scritto con l'amata Valentine, chiedendole discrezione e silenzio. Inoltre, la segue non visto e le invia doni anonimi, come farà l'impotente Olivier di Latouche (1826). Ma Valentine reagisce alla tirannia della *doxa*. Ispirata da un afflato riformatore, Sophie Gay racconta infatti il superamento della vergogna e riserva alla coppia una felice unione che sfida le convenzioni culturali. Perfino il fratello di Valentine vince la paura del pubblico disonore, riconciliandosi con la moglie adultera. Il bilancio complessivo è quindi opposto a quello tragico di *Claire d'Albe* o dei romanzi di Claire de Duras, sui quali torneremo. Positivo è altresì lo scioglimento di *Olivier* (1821) dell'austriaca Caroline Pichler, il cui protagonista è sfigurato dal vaiolo⁸. Anche Jacqueline, l'eroina del *Monde comme il est* (1835), romanzo più tardo di Custine, soffre della propria bruttezza fisica e si copre il volto, ma impara a difendersi dai commenti malevoli. Significativamente, Jacqueline dichiara di vergognarsi non di se stessa, ma di coloro che la deridono⁹. Non sarà felice, ma sfuggirà all'interiorizzazione del giudizio altrui.

⁷ S. Cottin, *Claire d'Albe*, in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Laffont, Paris 1996, pp. 753 e 766. Non tratto qui l'altro evidente modello del romanzo, *La nouvelle Héloïse* di Rousseau.

⁸ Cfr. A. Ippolito, *L'enjeu des Olivier entre France et Autriche*, in *Les femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX^e siècle*, éd. F. Bercegol, C. Klettke, Frank & Timme, Berlin 2017, pp. 291-311.

⁹ A. de Custine, *Le monde comme il est* suivi de *Ethel*, éd. A. Lascar, Classiques Garnier, Paris

Più spesso, la rappresentazione della malattia o dell'“anomalia” fisica è declinata in chiave apertamente drammatica. Il lebbroso di Xavier de Maistre (*Le Lépreux de la cité d'Aoste*, 1811) presenta il caso impressionante di un corpo occultato, segregato e intoccabile. *Le Paria* è, del resto, il titolo di un abbozzo inedito di Claire de Duras. È tuttavia il primo romanzo di quest'ultima a presentare con particolare efficacia la questione del corpo oggetto di vergogna. Ourika “scopre” di essere nera ascoltando dietro un paravento le crudeli argomentazioni di una signora del bel mondo: chi mai, a Parigi, vorrà sposare un'africana? Per Ourika, vissuta fino allora in un'atmosfera armoniosa nella famiglia progressista che l'ha adottata, si tratta di un'improvvisa presa di coscienza: «Je vis tout; je me vis négresse, dépendante, méprisée». Da allora, il suo corpo le appare animalesco, tanto che arriva a coprirlo quasi interamente: «je m'exagérais ma laideur, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation»¹⁰. L'interiorizzazione del pregiudizio razziale è palese. Ourika si vede esposta allo sguardo sprezzante e al verdetto implacabile della società, verdetto che finisce con l'adottare in blocco:

J'étais poursuivie plusieurs jours de suite par le souvenir de cette physionomie dédaigneuse: je la voyais en rêve, je la voyais à chaque instant; elle se plaçait devant moi comme ma propre image. Hélas! elle était celle des chimères dont je me laissais obséder!¹¹

Pur così lucida e consapevole, Ourika cede alla pressione del pregiudizio e prende i voti. Anche il protagonista di *Olivier ou le secret*, romanzo postumo della stessa autrice, subisce un'esperienza traumatica. Nascosto da una colonna, ascolta non visto i dileggi degli altri uomini sul suo conto, e impallidisce e arrossisce davanti allo sguardo dell'amata Louise. Il lettore non è messo al corrente del tenore di questi discorsi, ma è evidente che si tratta del segreto di Olivier, la sua impotenza sessuale. La vergogna, già formulata in precedenza («le désespoir, la honte se partagent ma triste vie»), si farà poi sempre più forte, fino al suicidio¹². Nelle variazioni sul tema di Latouche (*Olivier*) e di Stendhal (*Armance*), l'eroe opta per un matrimonio che salva l'onore aristocratico ma

2019, pp. 91-100 («elle rougissait pour eux, elle pleurait sur elle», ivi, p. 94). Il romanzo tematizza esplicitamente la bruttezza fisica dell'eroina, leggibile come deviazione da una norma culturale, nella fattispecie estetica.

¹⁰ Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, éd. M.-B. Diethelm, Gallimard, Paris 2007, pp. 71 e 73.

¹¹ Ivi, p. 83; cfr. tra gli altri studi V. Magdelaine-Andrianjafitrimo, *La Galatée noire ou la force d'un mot: Ourika de Claire de Duras (1823)*, in «Orages», 2, 2003, pp. 103-123.

¹² Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., pp. 270 e 291-292.

che costringe il soggetto all'alternativa disonorevole di confessare alla moglie la propria impotenza (e/o omosessualità) o di fuggire¹³.

In *Armance*, la vergogna di Octave affiora allusivamente ma con importanti modulazioni. L'ideale di Octave è enunciato in una fantasia solipsistica: vorrebbe chiudersi in un salotto dotato di specchi e inaccessibile a chiunque, zona franca della vergogna dove sia possibile vedersi, ma non essere visto¹⁴. Poco dopo, Octave è percosso da sconosciuti per motivi non chiariti, ma l'episodio non può mancare di evocare lo scandalo del pestaggio di Custine, mentre la «honte de dire son secret» alla fidanzata segna la parte finale del romanzo¹⁵. Formula emblematica che ribadisce il timore della confessione, non terapeutica come in Rousseau ma condannata a restare una sorta di cassa di risonanza della vergogna.

La figura di Custine si profila dietro tutti i romanzi dell'impotenza. Nel suo *Aloys*, egli rielabora la rottura del fidanzamento con la figlia di Claire de Duras e, più indirettamente ma più profondamente, la propria omosessualità. L'impronta rousseauiana è avvertibile, e la *mauvaise honte* affiora esplicitamente¹⁶. La menzogna, l'ipocrisia, insomma la malafede di Aloys si offrono al nostro sguardo in evidente connessione con la sola "colpa" non detta, l'orientamento sessuale.

Nella cultura dell'epoca, la scoperta dell'omosessualità non può che essere traumatica, anche o soprattutto quando si tratta di un evento impreveduto, che rimette in discussione un orientamento eterosessuale. Una rara formulazione esplicita di questa situazione ci è offerta da Gautier in *Mademoiselle de Maupin* (1835). Il protagonista d'Albert resiste vanamente all'attrazione per Théodore, e finisce col confessarla all'amico Silvio. La vergogna di una simile passione «honteuse d'elle-même, sans espérance, et dont le succès improbable serait un crime et vous ferait mourir de honte» assume le tinte forti dell'obbrobrio: «C'est une honte dont la rougeur ne s'éteindra jamais sur mon front»¹⁷.

È notevole, in questo testo così ardito e ricco di anticipazioni (dell'estetismo,

¹³ Cfr. F. Vasarri, Olivier: *la versione di Latouche*, in «Rhesis», 10.2, 2019, pp. 138-150.

¹⁴ Stendhal, *Armance* [1827], éd. A. Hoog, Gallimard, Paris 1975, pp. 66-67; cfr. Martin, *La honte* cit., pp. 349-350 e 356.

¹⁵ Stendhal, *Armance* cit., pp. 70, 159, 241 e 243; sull'episodio del 1824, che rivelò pubblicamente l'omosessualità di Custine, si veda la ricostruzione di M.-B. Diethelm, *La boue de Saint-Denis*, in «Romantisme», 159, 2013, pp. 47-58.

¹⁶ A. de Custine, *Aloys*, Ombres, Toulouse 1996, p. 60; sul corpo di Aloys cfr. M. Forest, *Aloys (Astolphe de Custine)*, Olivier et Édouard (*Madame de Duras*) ou *la désincarnation subversive*, in «Orages», 9, 2010, pp. 303-321.

¹⁷ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, éd. G. van den Bogaert, Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 195 e 266.

ma anche del femminismo e della rivoluzione sessuale), che la confessione di d'Albert non sia racchiusa nella dimensione introspettiva privata ma indirizzata a un confidente, il che implica già un tentativo di razionalizzazione dell'inconfessabile e di superamento della vergogna. Tuttavia, lo scioglimento del nodo è notorio: Théodore è in realtà una donna travestita, Madeleine de Maupin, con la quale d'Albert potrà soddisfare, una sola volta, il suo ardente desiderio. La tematica omosessuale si iscrive quindi nel quadro più ampio dell'androgino romantico, di cui *Mademoiselle de Maupin* è una delle principali variazioni¹⁸. Notiamo semmai che l'omosessuale in potenza di Gautier incarna l'artista moderno secondo una prospettiva dominante nel testo. In altri termini, la sua posizione marginale e trasgressiva coinvolge, oltre la sfera sessuale, il ruolo problematico delle arti nella società borghese del denaro e dell'utile. In tale prospettiva, ulteriore motivo di vergogna è la coscienza di non avere un peso socioeconomico, di essere estraneo al circuito produttivo e di doversi accontentare di un valore puramente ornamentale.

Se in Gautier è soprattutto il soggetto maschile ad esperire la vergogna (la spavalda bisessuale Madeleine ne sembra immune), altri casi arricchiscono il paradigma degli esclusi romantici. Nel romanzo che inaugura la ripresa del mito dell'androgino in Francia, *Fragoletta* (1829) di Latouche, la diversità è dolorosamente inscritta nel corpo dell'ermafrodito Camille. In una scena cruciale, durante la visita a un museo napoletano, Camille adolescente vede una statua alessandrina di Ermafrodito e allo stesso tempo ascolta la dotta discussione dei suoi accompagnatori sui miti classici (Platone, Ovidio) della creatura bisessuata. Camille si vede oggettivata nella statua e offerta allo sguardo altrui, secondo il meccanismo scopico della vergogna descritto da Sartre¹⁹. Come Ourika si era improvvisamente "accorta" di essere nera, così Camille si "accorge" di essere bisessuata e di dover rinunciare all'indeterminatezza dell'infanzia per scegliere un genere nel paradigma binario, scelta per lui/lei oltremodo ardua. La soluzione alquanto precaria sarà, di nuovo, il travestimento (Camille impersonerà in vesti maschili il proprio fratello disperso, Philippe). L'androgino incarnato, diviso tra l'amore per Marius e quello per la sorella di lui, Eugénie, esprime quindi l'impossibilità di una concretizzazione terrena del mito antico e si caratterizza come un emblema non già di superiore unità e completezza, ma, esattamente all'opposto, di una drastica mancanza e di una diversità mostruosa. L'episodio del museo illustra il disagio di Camille, che si allontana per

¹⁸ Cfr. F. Vasarri, *Nominativo plurale. Letture dell'androgino romantico*, CLEUP, Padova 1995.

¹⁹ Mi riferisco alla celebre analisi della vergogna in J.-P. Sartre, *L'être et le néant* [1943], Gallimard, Paris 1976, pp. 298-349.

padore dalla statua e, in seguito, arrossisce di fronte alle effusioni di Marius²⁰. Ma è soprattutto nelle vesti di Philippe, seduttore di Eugénie, che si manifesta nel soggetto la coscienza della diversità e la conseguente vergogna. Philippe si definisce «erreur, crime ou rebut de [la] nature» e dichiara a Eugénie: «Moi, j'ai la honte à offrir pour l'impossible amour que je demande; la honte, l'innanité, les dangers stériles»²¹. Il sacrificio finale dell'ermafrodito suggellerà queste premesse. Anche la Zambinella di Balzac (*Sarrasine*, 1830), cantante castrato in vesti femminili, si definisce una creatura maledetta. Quando il suo spasimante Sarrasine scopre la sua vera identità di genere, la apostrofa in termini se possibile ancora più drastici («Tu n'es rien»), ma allo stesso tempo, come d'Albert, tradisce il timore di essere contagiato dalla vergogna sessuale²².

L'interiorizzazione della norma culturale di genere non si limita peraltro all'impotenza, all'omosessualità e alla bisessualità, ma finisce con l'investire la condizione femminile in sé. In *Gabriel* (1839), George Sand propone un'ulteriore variazione sull'androgino che anticipa la concezione costruttivista del genere. L'eroina è stata allevata come un uomo per motivi dinastici, essendo l'erede principale di una nobile stirpe. La rivelazione traumatica avviene anche qui in giovane età, e la scoperta del proprio sesso biologico coincide con la comparsa nel testo della parola *honte*²³. L'azione si svolge nell'Italia rinascimentale, ma lascia ampiamente trasparire la condizione della donna all'epoca del Codice civile napoleonico. Avvezza ai privilegi del genere maschile, Gabriel(le) è crudelmente sensibile agli svantaggi della femminilità e in definitiva non riesce ad instaurare un rapporto sufficientemente equilibrato e armonioso con il compagno Astolphe. Nel testo, l'eroina migra ripetutamente da un genere all'altro senza trovare una dimensione di sé che sia vivibile. Si conferma e si radicalizza qui l'associazione del femminile con la vergogna che Sand aveva espresso e discusso fin dai suoi esordi letterari, con esiti meno drastici. In *Indiana* (1832), la malmaritata eroina subisce una violenza infamante. Alla scoperta del suo amore per un altro uomo, lo sposo la colpisce infatti sulla fronte con lo stivale, ma è proprio questa onta a suscitare in lei un risveglio di orgoglio e il proposito di fuga dal carcere coniugale²⁴. Indiana si rifiuta di camuffare il marchio ambiguo dell'adulterio e della violenza di genere e lo esi-

²⁰ H. de Latouche, *Fragoletta*, éd. M. Nemer, Desjonquères, Paris 1983, pp. 47-56.

²¹ Ivi, pp. 271-272.

²² H. de Balzac, *Sarrasine*, GF-Flammarion, Paris 1989, pp. 55 e 63.

²³ «Honte et malédiction sur le jour où je suis né!», G. Sand, *Gabriel*, éd. J. Glasgow, Éditions des femmes, Paris 1988, p. 70; Gabriel(le) accenna inoltre alla «peur de la honte», ivi, p. 72.

²⁴ «Je veux montrer à tous les yeux ce stigmate [de son déshonneur]», Sand, *Indiana*, in *Romans 1830*, éd. M.-M. Fragonard, Presses de la Cité, Paris 1991, p. 144.

bisce fieramente, prefigurando il caso più articolato di Hester Prynne, l'eroina di Hawthorne (*The Scarlet Letter*, 1850).

Il pudore femminile ed il suo superamento sono fortemente tematizzati in un testo posteriore al corpus in esame, che mi pare necessario ricordare per la pertinenza del contenuto. Si tratta del romanzo storico *Le Chevalier des Touches* (1864) di Barbey d'Aurevilly, situato nel contesto della *Chouannerie* controrivoluzionaria normanna. In esso, il sintomo del rossore è oggetto di una rara messa in rilievo e di una vera isotopia testuale: il motivo punteggia il testo e dà il titolo al capitolo finale, «Histoire d'une rougeur». Aimée è colta appunto dal sintomo in questione ogni volta che viene nominato il cavaliere eponimo, alfiere degli Chouans, scomparso dopo essere sfuggito alla giustizia rivoluzionaria. La causa del rossore di Aimée è spiegata nell'ultimo capitolo: il cavaliere si era nascosto nella camera della ragazza e costei, per salvarlo, si era mostrata nuda alla finestra ai Bleus, i rivoluzionari, i quali ne avevano dedotto che il ricercato non poteva trovarsi con lei, data la sconvenienza della situazione. Così il cavaliere si salva, ma Aimée non può cancellare l'imbarazzo di essere stata vista nuda. L'episodio riprende il motivo biblico della nudità disonorevole, ma l'ottica è storicizzata. Diversamente dalla Virginie di Bernardin de Saint-Pierre, che muore perché non osa spogliarsi durante un naufragio, Aimée vince il pudore in nome di un interesse più alto, nella fattispecie ideologico, e beve il calice della vergogna («ce verre de honte»)²⁵. Il rosso è il colore del sangue e della Rivoluzione, ma anche della libido, che Aimée scopre in questa prova iniziatica²⁶. Paradossalmente esposta a uno sguardo maschile collettivo, Aimée, detta “la Vierge-Veuve”, si voterà alla castità in seguito alla morte del fidanzato, ucciso dai rivoluzionari dopo una cerimonia nuziale simbolica. Inoltre, in vecchiaia perderà l'udito, dato che non può non ricordare le “infermità” degli eroi marginali della Restaurazione.

Nel complesso, la narrativa romantica rifugge dalla rappresentazione della fisicità²⁷, ma gli esempi qui riuniti offrono segnali significativi della dimensione sensoriale ed emotiva, sulla scorta del modello rousseauiano. Non solo il caso più tardo di Aimée, ma già quelli di Ourika o di Gabriel(le) illustrano un

²⁵ J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, in *Œuvres romanesques complètes*, éd. J. Petit, I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1964, p. 869.

²⁶ Su questo aspetto si vedano le conclusioni di X. Bourdenet, *Le Chevalier des Touches ou l'Histoire incarnée*, in *Corps, littérature, société (1789-1900)*, éd. J.-M. Roulin, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2005, pp. 201-214. Del resto, Aimée arrossisce anche di fronte al fidanzato Jacques (Barbey, *Le chevalier des Touches* cit., p. 789), che porta lo stesso nome del cavaliere.

²⁷ Ma si veda lo studio di F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Champion, Paris 2006.

movimento verso l'esplicitazione dell'emotività, in una tensione costante con il sistema normativo di genere e con i tabù culturali.

La doppia vergogna

La distinzione tra vergogna fisico-sessuale e sociopolitica risponde soprattutto alla comodità dell'analisi e all'esigenza di mostrare delle specificità rilevanti. Il caso di Claire de Duras può giustificarla ulteriormente: in una produzione segnata dall'ostacolo amoroso e dall'esclusione del diverso, è lecito distinguere il fattore razziale (*Ourika*), sociale (*Édouard*) e sessuale (*Olivier ou le secret*). Più spesso, tuttavia, queste diverse dimensioni possono manifestarsi simultaneamente, fenomeno che invita a non considerare rigido il discrimine²⁸. Ciò è vero per la maggior parte dei testi qui analizzati, compresi quelli di Claire de Duras²⁹.

Si delinea semmai un ulteriore distinguo di natura sociale, tra personaggi patrizi e plebei, e ideologica, tra autori conservatori e progressisti. Ma anche in questo caso, è quanto mai opportuno evitare schematizzazioni. Ad esempio, è noto che l'insistenza del romanzo francese della Restaurazione sul tema dell'impotenza fisica è emblematica della stagnazione dell'aristocrazia nel mondo postrivoluzionario³⁰. I diversi testi possono essere letti in una prospettiva socioculturale nella quale la disfunzione sessuale (mai rappresentata, al massimo suggerita) rimanda a un'incapacità di agire e di situarsi in un'economia basata ormai sulla finanza e sugli affari. Ora, le posizioni politiche degli autori divergono: Latouche è repubblicano, Stendhal bonapartista ed entrambi considerano con evidente diffidenza il salotto monarchico della duchessa de Duras, influente sotto la Restaurazione. Ma quest'ultima presenta a sua volta una formazione illuministica, oltre a una spiccata sensibilità per la tematica dell'esclusione³¹.

La satira dell'Ancien Régime affiora nell'*Olivier* di Latouche, e quella della

²⁸ Sull'interconnessione dei fattori psicosessuali e sociali della vergogna si veda V. de Gaulejac, *Les sources de la honte* [1996], Seuil, Paris 2015, pp. 183-185 e *passim*.

²⁹ Ad esempio, I. Rosi (*Il gioco del doppio senso nei romanzi di Madame de Duras*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», XL, 2, 1987, pp. 139-159) interpreta tutti e tre i romanzi nella prospettiva dell'impotenza, che a rigore segnerebbe solo *Olivier ou le secret*, mentre X. Bourdenet, nel suo studio su *Sentiment, histoire et socialité chez Mme de Duras* (*Ourika, Édouard*), in *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, eds. C. Mariette-Clot, D. Zanone, Champion, Paris 2012, pp. 297-311, analizza i primi due in chiave sociocritica.

³⁰ Rimando ai due studi principali sull'argomento: M. Waller, *The Male Malady. Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993; Y. Citton, *Impuissances: défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Aubier, Paris 1994.

³¹ «Je ne sais faire que cela», scrive in proposito a Chateaubriand il 15 luglio 1822 (cit. in Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., p. 313).

Restaurazione, con maggiori sfumature, in *Armance* di Stendhal. Al confronto, l'*Olivier* di Claire de Duras, ambientato in un tardo Ancien Régime di estrema vaghezza, appare estraneo alla precisione realistica e sbilanciato sull'introspezione psicologica. Nella fattispecie, la lettura politica è quindi non impossibile, ma totalmente traslata. In compenso, l'evocazione della Rivoluzione francese e del Terrore assume una notevole consistenza in *Ourika*. Naufragate rapidamente le iniziali speranze di palingenesi, la Rivoluzione costituisce per l'eroina un motivo supplementare di vergogna, perché la sanguinosa rivolta nera di Santo Domingo (1791) non fa che accentuare l'interiorizzazione dei pregiudizi razziali: «jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins»³².

In una prospettiva diversa, *Le Lépreux* di Xavier de Maistre può essere letto in relazione al trauma rivoluzionario esperito dall'aristocrazia. L'interlocutore del lebbroso, militare sabaudo in guerra contro la repubblica francese, mostra infatti un'empatia che tende all'identificazione e lo espone di fatto al contagio del morbo³³. Ma è in Barbey, cantore della controrivoluzione nel contesto storico del Secondo Impero, che si può rinvenire un punto di vista più schiettamente monarchico. La stessa opzione nostalgica del romanzo storico scottiano-balzachiano può confermare l'ideologia del testo. E la scena di denudamento di Aimée, così ricca di implicazioni come si è accennato, non si sottrae a una lettura politica: il corpo oggettivato ed esposto impietosamente allo sguardo dei rivoluzionari non è solo femminile, ma aristocratico. La situazione può evocare il tracollo della nobiltà, suggerito anche dalla visione grottesca della Restaurazione che prevale nel romanzo e dalla denuncia dell'ingratitude dei Borboni verso gli Chouans. Risulta comunque chiaro che la rappresentazione della crisi dell'aristocrazia non è appannaggio degli avversari, ma può manifestarsi dall'interno, negli stessi sostenitori.

Al confronto, la tesi progressista di Sophie Gay appare inequivocabile. La vicenda di Anatole mostra un evidente retaggio illuministico. Il protagonista, con l'aiuto dell'amata, finisce col superare la vergogna timorosa che lo attanaglia. La frivola e cinica *bonne compagnie* della Francia assolutista non è più in grado di dettare legge e di escludere i devianti. Questa denuncia è ripresa e approfondita da Claire de Duras nel suo romanzo più sociale, *Édouard*, anch'esso ambientato prima del 1789. La ragione per la quale Édouard e Natalie, pur amandosi, non possono sposarsi è unicamente il divario di ceto: lui è borghe-

³² Ivi, p. 77.

³³ Al termine del racconto, l'ufficiale vuole stringere la mano al lebbroso e gli propone uno scambio epistolare. Il lebbroso rifiuta quella che teme sia un'amicizia illusoria. Ricordo che il racconto si basa su fatti realmente accaduti in epoca rivoluzionaria.

se, lei nobile. In un episodio eloquente, Édouard assiste a un ballo esclusivo nella tribuna riservata ai borghesi, separati dal bel mondo da una ringhiera, e si nasconde dietro una tenda per non farsi vedere. I suoi vicini gli paiono così volgari da suscitare in lui una vergogna di classe. Poco dopo, Édouard viene ammesso tra i nobili e può danzare con Natalie, ma anche questa esperienza si traduce in un profondo e umiliante disagio. La situazione è ulteriormente aggravata dal senso di colpa per il tradimento della propria classe di origine. Saltando la barriera sociale, Édouard sente di rinnegare le proprie radici, rappresentate potentemente dall'istanza paterna:

Qu'il est indigne à moi de désavouer ainsi au fond de mon âme le rang où je suis placé, et que je tiens de mon père!
 [...] ce nom de mon père dont j'ai la lâcheté de rougir!
 [...] C'est ainsi que tout me blessait [...], tout portait un germe de souffrance pour mon âme, et d'humiliation pour mon orgueil³⁴.

Questa vergogna raddoppiata e simmetrica, verso il proprio ceto e verso quello più alto dell'amata è, come vedremo, l'aspetto più moderno e innovativo del romanzo. Altrimenti, conformemente alla morale dell'Ancien Régime che permea la vicenda, la vergogna si pone classicamente in termini di disonore³⁵. Édouard non osa sfidare il pregiudizio sociale, audacia alla quale la sua compagna si dice disposta, ed è questa debolezza del protagonista a determinare, in definitiva, l'esito catastrofico della vicenda. La denuncia dei pregiudizi di casta si accompagna quindi a un motivo più nascosto, di fatto una situazione di crisi della mascolinità.

La dimensione politica interviene anche nella concezione pessimistica che abbiamo visto all'opera nell'androgino di Latouche. L'autore opta per il romanzo storico contemporaneo, ambientando *Fragoletta* a Napoli e a Parigi nel fatidico 1799, dunque nel quadro del duplice fallimento della Repubblica partenopea e della Rivoluzione francese alle soglie del Consolato. La creatura mitica incarnata da Camille, per metà aristocratica e per metà popolana, diventa così l'allegoria della palingenesi rivoluzionaria sconfitta. L'androgino, da creatura potenziata e immagine di pienezza (*l'utrumque* di Ovidio), si trasforma nel suo contrario, in un *neutrum* che risulta dalla doppia negazione

³⁴ Ivi, pp. 139-142. Sul concetto di umiliazione, nei suoi aspetti giuridici, storico-politici e letterari, si veda *L'humiliation. Droit, récits et représentations (XII^e-XXI^e siècles)*, eds. L. Faggion, Ch. Regina, A. Roger, Classiques Garnier, Paris 2019.

³⁵ «Point de bonheur avec la honte [...] Le déshonneur! C'est comme l'impossible», Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., p. 159; si vedano anche le pp. 155, 171 e 178.

del maschile e del femminile³⁶. L'ermafrodito diventa un eunuco. Nel testo, l'insegna napoletana di una "fabbrica di castrati", cioè di un luogo dove si eviravano i ragazzi destinati al canto, è assunta esplicitamente come simbolo della restaurazione borbonica³⁷. L'insegna era stata cancellata nella breve stagione della Repubblica partenopea, ispirata alla Rivoluzione francese. Anche in *Sarrasine* di Balzac, il fenomeno oscurantista degli evirati cantori italiani si contrappone al razionalismo progressista dei Lumi, ma la morale è diversa o almeno ambigua, visto che la castrazione di Zambinella ha il suo rovescio positivo in un eccezionale talento canoro e perfino in una notevole prosperità finanziaria, che giunge intatta fino alla Restaurazione³⁸. La creatura umiliata ha qui una sua rivincita non solo artistica, ma economica.

Infine, un'interessante variazione sulla vergogna sociopolitica è offerta da George Sand nella seconda versione di *Lélia* (1839). Il romanzo suggerisce la freddezza sessuale dell'eroina, dovuta a un profondo disagio nel rapporto con il genere maschile e a un radicale rifiuto della subalternità femminile. In questo senso, *Lélia* costituisce uno sviluppo in direzione profemminista della narrativa francese dell'impotenza. Le donne sandiane non sembrano vergognarsi delle loro audacie: *Lélia*, altera e orgogliosa, è immune dalla vergogna, o meglio, la previene rinunciando all'atto sessuale³⁹; la sorella Pulchérie, sensuale cortigiana, la ignora: «braver la honte, c'est ma vertu; c'est ma force, comme la vôtre est de l'éviter». Come in *René*, ma in una prospettiva anticlericale ben diversa, è l'istanza religiosa a tentare di imporla. Sarà infatti l'Inquisizione a infliggere a *Lélia*, divenuta badessa progressista, «l'humiliation et la honte», deponendola dalla sua carica e relegandola in un convento sperduto⁴⁰. *Lélia*, scoraggiata, accetta filosoficamente queste ritorsioni e si lascia morire, senza cedere al ricatto del pentimento.

Ma un'altra forma di vergogna si manifesta nel romanzo. In un insolito monologo, Pulchérie, coricata accanto a un amante occasionale, medita sulla propria condizione e la confronta con le fatiche del lavoratore oppresso, che incita mentalmente alla ribellione sociale:

³⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, v. 379 (mito di Ermafrodito e Salmace).

³⁷ «*Qui si castrano i puti miravigliosamente* [sic]. [...] La restauration [...] est peinte dans cette enseigne», Latouche, *Fragoletta* cit., p. 311.

³⁸ Cfr. la lettura di M. Serres, *L'hermaphrodite* [1987], in Balzac, *Sarrasine* cit., pp. 67-183, che si contrappone a quella, celebre, di R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.

³⁹ Sulla vergogna "preventiva", non lontana dalla *mauvaise honte*, si veda S. Jossa, *Vergogna*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Utet, Torino 2007, *sub voce*.

⁴⁰ Sand, *Lélia*, éd. P. Reboul, Gallimard, Paris 2004, pp. 152 e 534.

Abaissons les rideaux entre le jour et notre joie honteuse! [...] Soleil, ne pénètre pas dans cette chambre, n'éclaire pas ce front flétri par la débauche [...]! Et toi, vassal, victime, porteur de haillons; toi esclave, toi travailleur, [...] regarde-nous bien tous les deux. [...] écrase ces êtres parasites, qui mangent ton pain et te volent jusqu'à ta place au soleil!⁴¹

L'intero scenario della vergogna è evocato: la clandestinità, la penombra e la minaccia della luce solare (quasi un richiamo, questo, alla Fedra raciniana)⁴²; e soprattutto, lo sguardo altrui che circoscrive, reifica e condanna il soggetto. La doppia vergogna è qui morale e politica, ma la riprovazione della prostituzione, e soprattutto dell'edonismo frivolo e fine a se stesso, è eclissata da ragioni ideologiche: ci si vergogna principalmente dei propri privilegi sociali.

Così, il campionario romantico francese può mostrare un'evoluzione da una concezione aristocratica dell'onta e del disonore, e da una concezione moralistica del pudore e del ritegno, a una dimensione pienamente sociale e duplice della vergogna, che coinvolge simultaneamente i dominanti e i dominati, come attesta almeno il caso di Édouard. Vergogna di appartenere ai dominati per nascita, ma anche di aver tradito questa origine accedendo al mondo dei dominanti. In questo senso, risulta palese e notevole l'anticipazione della «honte d'avoir honte» di Camus e della rielaborazione contemporanea, non più nell'ambito della trasposizione narrativa ma in quello della scrittura di sé, e segnatamente dell'*autosociobiographie*⁴³. Parallelamente, gli accenni alle condizioni invivibili delle diversità di genere gettano le basi di un lungo e sofferto processo di emancipazione. La vergogna di sé ne è la tappa obbligata, e insieme la sfida al proprio superamento.

⁴¹ Ivi, pp. 504-505.

⁴² J. Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 155 e IV, 6, vv. 1241-1242.

⁴³ Cfr. Gaulejac, *Les sources de la honte* cit., pp. 170-174, per quanto concerne il romanzo autobiografico di A. Camus, *Le premier homme*, Gallimard, Paris 1994. Per l'*autosociobiographie*, cfr. A. Ernaux, *La honte*, Gallimard, Paris 1997 e *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in *Lire, écrire la honte*, éd. B. Chaouat, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2007, pp. 307-319; P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, Paris 2004; D. Eribon, *Retour à Reims*, Fayard, Paris 2009.