

Francesca Checchia

IL PIACERE DELLA PAROLA NEI DIALOGHI DI
CRÉBILLON FILS

Scritti rispettivamente nel 1737 e 1740, pubblicati solo nel 1755 e 1763, *La Nuit et le moment* e *Le Hasard du coin du feu* risultano, a una considerazione complessiva, animati dallo stesso intento: quello di trasmettere attraverso i dialoghi che due coppie intessono fra loro il piacere provato nell'uso della parola. Si riconosce in quest'ultima un carattere edonistico che giustifica l'esistenza dei dialoghi stessi, il cui contenuto tematico è l'occasione di una ricerca espressiva con la quale Crébillon impone la propria autorità di scrittore, al di là di ogni preoccupazione critica o didascalica. Il preziosismo dell'aristocrazia della Reggenza, la sua fragilità e staticità intellettuali sono la fonte di tale edonismo¹: il mondo dei due dialoghi rispecchia la crisi profonda in cui è immersa l'aristocrazia libertina contemporanea a Crébillon, una crisi che la colpisce dall'esterno – contrapponendola ad una borghesia per la quale «le bonheur» è dovere, stimolo e fine ultimo di ogni agire umano, e il cui potere politico, economico e intellettuale è sempre più solido – e dall'interno, per l'effettiva inoperosità fisica e mentale in cui essa è relegata. Tale mondo privo di una vera identità, trova nelle avventure galanti una sorta di impegno intellettuale e si divide fra passività e illusoria volontà di essere attivi²; la parola diventa allora l'unica forma di movimento, di attivi-

¹ È molto utile, a questo proposito, l'analisi di B. FORT (*Le langage de l'ambiguité dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Ed. Klincksieck, Paris 1978) in cui si osserva: «Or, si Crébillon privilegie dans ses romans l'époque de la Régence et des premières années du règne de Louis XV, c'est, comme le prouve son oeuvre entière qui tire de ce fait une remarquable cohérence, que la transformation des moeurs qui s'opère à cette époque où s'effondrent les valeurs traditionnelles maintenues sévèrement pendant le long règne de Louis XV fascine un moraliste dont les convictions sont par nature portées au relativisme et au scepticisme, et un psychologue dont la curiosité s'exerce en faveur des dilemmes moraux, des clairs-obscur de la conscience et des moeurs». (p. 10).

² «Le but sera désormais de vivre vite, de condenser dans un instant une énergie incapable d'animer toute une vie, cette énergie des "passions actives" qui seules

tà, di piacere, confondendosi e identificandosi con «le bonheur».

Le due coppie dei dialoghi rivelano immediatamente il proprio carattere libertino³ attraverso una serie di «tattiche» che lo stesso Crébillon codificherà nel suo romanzo più conosciuto: *Les Egarements du coeur et de l'esprit*⁴. Nella *Nuit* Clitandre si prodiga affinché Cidalise ceda alle sue lusinghe; essa aveva comunque tutto preordinato perché questo avvenisse: l'invito nella propria casa in campagna, la scelta degli ospiti, la sistemazione di Clitandre nella stanza di fronte alla propria, sono manovre collegate fra loro che rivelano al lettore, ma innanzitutto allo stesso Clitandre, le intenzioni di Cidalise. Nella società in cui vivono i protagonisti, l'apparire è precedente all'essere⁵: Cidalise deve salvare innanzitutto la forma e manifestarsi in un primo tempo stupita, seccata e dubbiosa dell'atteggiamento del suo ospite; solo quando le *bienséances* saranno state rispettate, almeno esteriormente, essa si dimostrerà accondiscendente e soddisfatta di aver ispirato e manovrato un così forte desiderio di conquista. Nel secondo dialogo, *Le Hasard*, la scena si svolge nel *boudoir* di Célie: anche qui le *bienséances* non ammettono che Célie e le Duc confessino immediatamente il reciproco desiderio; solo quando entrambi saranno padroni della situazione, sapendone prevedere e prevenire

mènent au bonheur. L'amour crébillonien sauve la conscience du vide, et répond à l'idée que le dix-huitième siècle se fait de la vie intérieure et du temps, qu'il se représente comme alternativement vides et pleins». L. VERSINI, *Lasclous et la tradition*, Ed. Klincksieck, Paris 1968, p. 436.

³ È interessante notare come E. STURM (*Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Ed. Nizet, Paris 1970) prenda Crébillon come guida per esplorare il mondo, la dottrina dei libertini e la loro evoluzione lungo il secolo, passando da una soddisfazione dei sensi come conquista di libertà, come desiderio di emancipazione, riscontrabile nel Sylphe, in Clitandre o Le Duc dei dialoghi e, in generale, nei libertini *éclairés* della Reggenza, a una volontà crudele di dominazione presente in Laclous o in Sade.

⁴ «Le roman galant dispose de tout un répertoire de situations en nombre desquelles on pourrait citer d'innombrables scènes libres dont le théâtre est un carrosse ou un fiacre; (...) les invitations mystérieuses transmises par quelque entremetteuse, qui conduit le galant auprès d'une belle inconnue, dans un secret exilè de l'amour (...). On use souvent les erreurs sur les portes et de la substitution d'un galant à l'autre». L. VERSINI, *op. cit.*, p. 55. *Les Egarements* è del 1738, periodo intermedio alla composizione dei dialoghi, quasi a voler spiegare e assicurare quanto è contenuto nei dialoghi stessi.

⁵ Gli insegnamenti di tale dottrina costituiscono appunto la spina dorsale dell'opera più significativa di Crébillon: *Les Egarements du coeur et de l'esprit*, dove leggiamo, dalle parole di Versac: «Vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet». E poco dopo: «Il vaut mieux donner mauvaise opinion de son esprit, que de montrer tout ce qu'on en a». *Les Egarements*, Ed. Gallimard, Paris 1977, p. 245.

gli effetti, potranno dedicarsi alle proprie passioni. Il desiderio di conquista dei personaggi di Crébillon è vincolato alla necessità di mantenere integra l'immagine imposta a ciascuno nel mondo: mascherarsi, ostentare un falso pudore e una falsa virtù sono comportamenti non solo accettati, ma addirittura necessari per raggiungere il proprio scopo senza compromettersi apertamente. Finzione e garbo diventano sinonimi all'interno di un codice prestabilito in cui gli interessi personali dei protagonisti si nascondono dietro comportamenti falsamente innocenti dettati da contingenze che appaiono casuali e inevitabili solo in superficie. I protagonisti si «sfigurano»⁶ a seconda del carattere che le situazioni manifestano di volta in volta, si privano di una forma definita, bilanciando il comportamento maschile con quello femminile. Essi partono tuttavia da un desiderio comune realizzato attraverso una serie di atteggiamenti speculari: il desiderio dell'altro, che è però solo la manifestazione esteriore di un secondo e più profondo desiderio, quello di imporre l'autorità della propria voce e di superare il contrasto iniziale imposto dal codice del mondo in cui essi vivono tramite il codice stesso, che viene così «ingannato» e dominato dai locutori: è il linguaggio libertino della finzione e del non-coinvolgimento emotivo che ritarda, ma non elimina, anzi assicura ed esalta, il piacere dell'atto finale. Crébillon traduce tale realtà attraverso una serie di «tattiche» linguistiche e stilistiche che rivelano l'abilità e il gusto dello stesso Crébillon per la parola, dove questa è intesa come momento di festa, di compimento.

Il contrasto e la specularità dei personaggi, il desiderio celato e il desiderio evidente, sono resi nel testo innanzitutto attraverso una simmetria e un equilibrio fra la posizione e il valore semantico dei termini:

La première chose à laquelle la *politesse* et même son *intérêt* lui paraissent le condamner, c'est de prendre sur lui tous les *torts*: et il s'y *résigne* sans peine: il rapproche de Célie avec *soumission*: elle s'*éloigne* de lui sans le regarder; il tente une seconde fois la même chose et ce n'est pas avec plus de succès: il veut l'arrêter; pour lors Célie, en s'*échappant*, l'appelle *monstre*; c'est, comme chacun sait, l'*injure consacrée* dans les querelles de *ce genre-là*. Quand il voit qu'elle persiste dans sa *rébellion*, persuadé que l'*air soumis* qu'il a pris n'est propre qu'à l'y *confirmer*, il la *saisit*, l'*entraîne* sur sa chaise longue; et là, ne ménageant plus rien, en revient à l'entreprise qui lui a si bien réussi au coin du feu: qu'il ne la tente que parce qu'il a *ouï dire* qu'en général les femmes, en *se plaignant* de ces coups d'*autorité*, y *cèdent* toujours⁷.

⁶ Cfr. G. NICOLETTI, *Introduzione allo studio del romanzo francese nel settecento*, Adriatica editrice, Bari 1969.

⁷ CRÉBILLON FILS, *Dialogues*, Ed. Desjonquères, Paris 1983, *Le Hasard du coin du feu*, p. 237. Tutte le citazioni da *Le Hasard* e da *La Nuit et le moment* rinviano a quest'edizione. Il corsivo è nostro.

Ogni atteggiamento del Duca ne richiede e ne determina un altro di Célie: i termini negativi riferiti alla figura maschile (*prendre tous les torts, résigne, soumission*) si accostano nel testo e si alternano con *l'éloigner, s'échappant, monstre, rébellion* che indicano l'atteggiamento positivo e attivo di Célie; si giunge poi, attraverso una successione decrescente, ad un momento di stasi, di non-variazione semantica espressa da *confirmer* che evolve progressivamente a favore del Duca (*saisit, entraîne, autorité*) contrapponendosi all'insieme dei significati negativi che illustrano il comportamento di Célie (*plaignant, cèdent*). La trasformazione del personaggio maschile è legata a quella del personaggio femminile grazie ad una opposizione simmetrica. L'atteggiamento del Duca è speculare e complementare a quello di Célie; sommandosi, entrambi si compensano e si esauriscono nell'atto finale con un perfetto equilibrio fra *politesse* e *intérêt*.

Anche la tensione iniziale della *Nuit* si risolverà in un accordo fra Clitandre e Cidalise non appena questi saranno certi di aver salvaguardato la propria reputazione senza dover tuttavia rinunciare a nulla di ciò che si erano prefissi. Attraverso comportamenti distinti richiesti dalle *bienséances*, essi vogliono provare che il loro abbandono alla passione è dettato dall'inevitabilità delle circostanze:

«Ce fut d'abord *malgré moi*, et par la fantaisie de quelques femmes qui alors donnaient le ton, que je devins à la mode. La réputation que mes premières affaires me firent m'en attira *nécessairement* d'autres, et *sans avoir formé le projet* d'avoir toutes les femmes, bientôt il n'y en eut point à Paris de celles que leurs vices, encore plus que leur agrément, mettent sur le trottoir, qui ne se crussent *obligées* de m'avoir, et qu'à mon tour je ne me crusse *obligé* de prendre»⁸.

Ma è ancora attraverso l'accostamento di due termini semanticamente opposti che Crébillon rende la simmetria dei personaggi:

(nouveau transport de Clitandre: Cidalise *s'en fâche* d'abord, et finit par le *partager*): «Je suis donc bien insupportable!»⁹.

dove *se fâcher* non fa che annunciare e segnalare l'azione del *partager*: il desiderio si manifesta tramite immagini di obbligo e di rifiuto; esiste un'identità espressa attraverso l'opposizione per cui dal conflitto iniziale i personaggi raggiungono, grazie a una sorta di tacita e opportunistica complicità verbale, la simbiosi finale. I locutori sono complementari e essenziali l'uno all'altro; essi possono esprimere e imporre la propria presenza solo in virtù di un contrasto, che è

⁸ *La Nuit et le moment*, p. 94. Il corsivo è nostro.

⁹ *Idem*, p. 95. Il corsivo è nostro.

necessario alla realizzazione del desiderio iniziale – presente anche se mascherato – e al riconoscimento reciproco dei locutori. Tale contrasto, si diceva, non comporta una soluzione egemonica fra i contendenti, bensì una specularità; quest'ultima è resa più evidente da un ulteriore elemento formale: la conformazione stessa della *Nuit* e dello *Hasard*, la loro presentazione in forma dialogata. Dialogando, i quattro protagonisti si impongono alternativamente sui rispettivi compagni senza che mai nessuno abbia la meglio sull'altro, per il carattere di scambio e di immediatezza proprio del dialogare stesso; si parla a turno, reciprocamente, ma sempre in due: mai il primo senza il secondo e viceversa. La quantità di parole pronunciate dai singoli locutori e le proporzioni rispetto al compagno determinano il ruolo che essi hanno nella vicenda. L'equilibrio iniziale esistente fra le battute della *Nuit* rispecchia la volontà dei personaggi di non compromettersi; durante lo svolgimento del dialogo, poi, Clitandre occuperà uno spazio verbale sempre maggiore, assumendo così un ruolo attivo, ma non per questo assoluto, nel gioco della parti. Cidalise è più misurata nei suoi interventi, che si risolvono in frequenti frasi interrogative e esclamative con le quali essa dirige le repliche di Clitandre. Il personaggio femminile appare in una posizione più riservata di ascolto, ma non per questo meno attiva. L'equilibrio verbale torna alla fine, quando il piacere è stato raggiunto e i due locutori hanno stabilito l'unità dei reciproci desideri. La proporzione nelle battute del secondo dialogo, dal momento in cui Célie e Le Duc rimangono soli, non è quasi mai interrotta. Numerose invece le didascalie, quasi l'autore volesse arbitrare e confermare una parità verbale, indice di un'identica volontà di conquista.

Il dialogo è una dimostrazione, al livello più superficiale del testo, del carattere di originalità che Crébillon attribuisce al parlare, azione provvista di una tensione propria che si estende al di là dei concetti espressi. Versac, il teorico della conversazione degli *Egarements*, afferma:

«L'essentiel dans le monde n'est pas d'attendre pour parler que l'imagination fournisse des idées. Pour briller toujours, on n'a qu'à le vouloir. L'arrangement, ou plutôt l'abus des mots, tient lieu de pensées»¹⁰.

Il valore della parola non deve essere cercato nel senso che essa racchiude e di cui talvolta appare addirittura priva, ma nell'uso che i locutori ne fanno, nel carattere voluttuoso e provocante che essa assume ad ogni istante, nel piacere che suscita: un piacere presente,

¹⁰ *Les Egarements*, p. 251.

attuale, e sempre dominabile. Interessa così non tanto cosa viene detto, ma come e perché viene detto: l'economia della parola più che il suo contenuto.

«Souvenez-vous donc que la modestie anéantit les grâces et les talents; qu'en songeant à ce que l'on a à dire, on perd le temps de parler, et que, pour persuader, il faut étourdir»¹¹.

Osservare in che misura le due coppie dei dialoghi riescono a godere della parola farà individuare il peso che lo stesso Crébillon, in quanto scrittore, attribuisce ad essa e chiarirà il rapporto che egli stabilisce con la realtà rappresentata.

Il mondo reale subisce, all'interno dei due dialoghi, una profonda riduzione: esso si limita fisicamente alla camera di Cidalise e al *boudoir* di Célie; il numero dei suoi abitanti è assai ristretto ed esclusivo; all'interno di tale mondo, i protagonisti riportano, ugualmente ridotti, i valori sui quali si basa tutto il pensiero settecentesco: *le bonheur*, causa e effetto dell'agire umano, frutto di una piena coscienza di sé e del rapporto con gli altri, dovere di ogni uomo, diventa per le due coppie libertine di Crébillon *plaisir*, piacere individuale, immediato e presente, realizzabile attraverso la conquista amorosa¹²:

«Juissons tranquillement du bonheur de nous aimer, et que ce soit la seule chose qui nous occupe!»¹³.

Lo stesso pensiero filosofico, la «*philosophie moderne*» di Cidalise, subisce allora una limitazione e viene confusa col libertinaggio galante, come avviene nell'episodio di Clitandre e Julie, in cui *la physique* viene volutamente confusa con *le physique*, e l'amore della verità oggettiva nella prima è sostituito dalla verità soggettiva del piacere nel secondo:

«Elle était stupéfaite: jamais je n'ai vu de *philosophe* plus humilié (...). Pour n'être pas troublé dans l'importante leçon que j'avais à lui donner, j'allais fermer la porte, et je revins avec *ardeur* lui prouver la fausseté de son opinion»¹⁴.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Osserva G. NICOLETTI: «se godere della donna è godere della vita, e se questo godimento pieno è impossibile, l'amore come commozione felice permane solo se è puramente sensuale, se il godimento è svuotato da ogni totalità e serietà». (G. NICOLETTI, *op. cit.*, p. 15). L. VERSINI distingue un Crébillon «leggero» che crede al *bonheur* raggiunto attraverso il piacere, e un Crébillon «serio» delle *Lettres de la Marquise* che rinuncia, pur con malinconia, a vedere l'amore come strada del *bonheur* (L. VERSINI, *op. cit.*, p. 111).

¹³ *La Nuit*, p. 96.

¹⁴ *Idem*, pp. 102-103. Il corsivo è nostro.

La *philosophie moderne* si presenta come una sequenza di formule comuni, di frasi quasi automatiche che assumono all'interno della stanza una funzione ben precisa e immediata:

«Avant, par exemple, que nous sussions raisonner si bien, nous faisons sûrement tout ce que nous faisons aujourd'hui; mais nous le faisons, entraînés par le torrent, sans *connaissance de cause* et avec cette timidité que donnent les préjugés»¹⁵.

La funzione è quella di favorire *les plaisirs*:

«On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre? On se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris»¹⁶.

Anche la coscienza di sé (*la connaissance de cause*) assume un valore individuale e ristretto: i dialoghi non si sviluppano in profondità ma in estensione; Cidalise e Clitandre, Célie e Le Duc non parlano di chi essi sono, ma di chi hanno o hanno avuto: *l'essere* è subordinato all'*avere*. Per le due coppie crébillonesche coscienza di sé significa insomma coscienza del proprio desiderio che è desiderio di valere e imporsi sull'altro, di essere desiderati dall'altro, è il desiderio riflesso di sé stessi, in una narcisistica volontà di affermazione:

«On sait aujourd'hui que le goût seul existe; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus *polie* de se demander réciproquement ce dont on a besoin»¹⁷.

È un circolo «vizioso» in cui ogni azione, ogni pensiero e ogni parola pronunciata conduce all'autogratificazione¹⁸. Cidalise, Célie, Clitandre e Le Duc, grazie al loro ingegno, risultano tutti ugualmente vincitori per aver raggiunto il piacere senza esserne compromessi; tuttavia, il compiacimento per la loro ingegnosità e raffinatezza trattiene e lega sempre di più i quattro eroi allo spazio ristretto della stanza, tanto da renderli prigionieri di sé stessi. Gli eroi del microcosmo crébillonesco sono maestri d'astuzia, ma essa nasce da un opportunismo minuto dietro il quale mal si cela una grave monotonia intellettuale.

Nel clima di pigrizia e di ristrettezza del luogo d'azione e del fine

¹⁵ *Idem*, p. 24. Il corsivo è nostro.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 25. Il corsivo è nostro.

¹⁸ Tale forma di autoaffermazione ricercata dai protagonisti dei romanzi di Crébillon, giungerà alla sua manifestazione estrema nell'opera di Sade, dove «l'altro» perde totalmente il ruolo attivo, dove scompare l'interscambio e la specularità, soprattutto verbale, presente in Crébillon.

delle azioni stesse, ciò che più temono i protagonisti dei due dialoghi sono infatti la noia e «le désœuvrement», ammissione della staticità e dell'impossibilità di impegnare attivamente le proprie forze intellettive. Un simile timore non è provocato da un'insoddisfazione cosciente, quindi da una volontà di radicale trasformazione, ma da un'effettiva inerzia e incapacità di uscire dalla realtà limitata della stanza:

«On est dans le monde, on s'y ennuie, on voit des femmes qui, de leur côté, ne s'y amusent guère;»¹⁹

La volontà di scuotere questa realtà è apparente, e si cercherà allora un elemento interno capace di offrire l'illusione del movimento garantendo l'immobilità contestuale. Tale elemento è *la parola* nella quale i protagonisti vedono un mezzo attivo e sufficiente per il raggiungimento del piacere pur rimanendo nell'immobilità del proprio microcosmo: è nella conversazione, non nel campo pratico che Clitandre, Le Duc e le due dame, trovano la propria forza²⁰. La parola supplisce alla mancanza di occupazione, è essa stessa occupazione, azione. Grazie alla sua abbondanza, essa crea *le hasard* o più precisamente *le hasard de la conversation*, e fornisce i mezzi stessi per imporre su di esso la propria volontà. Le due coppie costruiscono a propria misura ciò che esse vogliono demolire, attuando così, in questo processo di conquista, l'illusione di movimento necessario perché esse si sentano attive nella garanzia di una effettiva immobilità fisica. È una giostra fra la ricerca verbale dell'imprevisto e lo sforzo per superarlo, dove il caso è inverosimilmente invenzione umana, un dio creato al quale l'eroe di Crébillon finge di credere: «Ce que je croyais une pure rencontre était une affaire arrangée»²¹. Ogni azione è subordinata all'atto della parola. Anche il fine ultimo, *le plaisir*, provato nella realizzazione di un desiderio amoroso, si trasforma nel *parlare* di ciò che provoca piacere:

«Le premier usage qu'il fit de la liberté qu'on nous laissait d'être un peu plus à nous-mêmes, fut de me parler de son amour»²²

¹⁹ *La Nuit*, p. 93.

²⁰ Analoga affermazione può essere fatta per i protagonisti del *Sopha*, del 1742, dove il luogo d'azione «è costituito dal dialogo, dall'amena conversazione che i personaggi intessono nei pressi del divano, dell'alcova, nel salotto. L'evento quindi si svuota di contenuto, perde vigore, anzi viene messo in discussione». B. PIERESCA, *Les Lettres de la Marquise di Crébillon fils*, Libreria Universitaria Ed., Venezia 1973.

²¹ *Le Hasard*, p. 187.

²² *Idem*, p. 188. Il corsivo è nostro.

e far ammettere all'avversario il suo amore:

«Vous ne voulez pas me *dire* que vous m'aimez, que vous m'aimerez toujours?»²³.

Parlare dell'amore è il primo atto richiesto e offerto, precedente e determinante dell'amore stesso; perfino il desiderio è esigenza di parola:

«Je l'avoue, il m'en *parla* moins bien, à tous égards, que je ne l'aurais *désiré* et que je m'étais *attendue*»²⁴

dove il cattivo parlare desta sospetto e sfiducia; sopprimere un desiderio equivale invece a tacere:

«Je crus devoir me *taire* et sur mes désirs et sur ses infidélités»²⁵.

Tutta l'operosità degli eroi dei due dialoghi consiste nello sforzo costante e quasi ossessivo, e nel piacere che ne deriva, di *dire* e *far dire*, per giungere poi, ma solo in un secondo tempo e come conseguenza, al *fare* e al *far fare*. Le numerose avventure galanti raccontate dai personaggi assumono un significato assai rilevante all'interno dell'azione presente. Esse hanno innanzitutto la funzione di anticipare o spiegare quanto chi narra vorrebbe far accadere o ha appena fatto succedere:

«Comme elle ne me répondit point, je crus devoir interpréter son silence en ma faveur, et j'agis en conséquence (...). Elle me dit d'abord que j'étais un insolent, je le savais bien, qu'elle crierait, mais elle ne cria pas;»²⁶.

La simmetria fra Clitandre-Luscinde e Clitandre-Cidalise è evidente:

Ici il perd assez indécemment le respect. Elle se défend avec fureur, et lui échappe. Cidalise (avec une colère froide): «Je vois, Monsieur, que quoique vous viviez avec moi depuis longtemps, vous ne m'en connaissez pas davantage. Je n'emploierai point contre vous des cris, qui ne feraient que rendre ma sottise publique;»²⁷.

Attraverso l'avventura di Luscinde, Clitandre spiega, in un momento successivo della sua narrazione, il significato e il valore delle parole rivolte direttamente a Cidalise:

²³ *Idem*, p. 240. Il corsivo è nostro.

²⁴ *Idem*, p.188. Il corsivo è nostro.

²⁵ *La Nuit*, p. 29. Il corsivo è nostro.

²⁶ *Idem*, p. 112.

²⁷ *Idem*, p. 67.

«Comme il fallait cependant dire quelque chose à Luscinde, je convins avec elle qu'à la vérité, elle pouvait me trouver un peu libre, mais que l'amour, le désir (*excuses éternelles de toutes les impertinences* qui se sont faites, se font et se feront) devaient me justifier à ses yeux»²⁸.

La frase indicentale di Clitandre è destinata a Cidalise e per questo si collega in maniera implicita alle dichiarazioni che Clitandre fa direttamente a quest'ultima:

«Eh bien, Madame, continuez donc de me haïr: vous me verrez, toujours constant et soumis, préférer toutes les rigueurs, dont vous m'accablez, aux faveurs que je pourrais attendre d'une autre. Mon amour vous déplaît, je consens à ne vous en jamais parler, pourvu que vous me permettiez de vous le témoigner sans cesse»²⁹.

I racconti che i locutori fanno delle loro precedenti avventure fa sì che il fatto concreto, il piacere fisico, si realizzi oltre che nel parlare del piacere stesso, anche nel racconto di un piacere passato e viene evocato di continuo per giungere all'atto amoroso finale, che è solo la manifestazione conclusiva di un crescendo verbale sviluppatosi lungo tutto il dialogo. Il piacere non risiede tanto nell'atto vissuto o da vivere, quanto nel racconto di tale fatto e, più in generale, nella manifestazione verbale, che dovrà essere intesa, nel suo insieme, come *metafora dell'atto erotico*.

La frequenza dei verbi indicanti l'azione del parlare, quali *dire, annocencer, expliquer, avouer, parler* assumono la precisa funzione di assicurare alla retorica stessa il ruolo di grande protagonista dei dialoghi³⁰. Célie, Cidalise e i due personaggi maschili non solo intendono provare l'efficacia della parola se usata coscienziosamente nell'attuazione dei fini prefissi, di una parola che Foucault definisce «bavarde, incessante, diffuse»³¹, ma anche la sua funzione di motore primo, e unico, del piacere, vissuto solo in quanto «nominato». La sovrabbondanza di litoti, l'uso frequente di interrogative, negative o ipotetiche³² rendono il periodo sinuoso, introducendo l'ambiguità,

²⁸ *Idem*, p. 112. Il corsivo è nostro.

²⁹ *Idem*, p. 70.

³⁰ Bernadette FORT (*op. cit.* pp. 153-161) parla di «caractère métalinguistique que tend à prendre tout acte de parole ou d'écriture chez Crébillon»: il senso delle parole non è dato da ciò che esse comunicano, ma dalle motivazioni e dal fine che portano alla comunicazione stessa.

³¹ M. FOUCAULT, *Un si cruel savoir*, «Critique», juillet 1962, p. 599. «Cette parole bavarde, incessante, diffuse, a toujours une visée économique: un certain effet sur la valeur des choses et des gens. Elle prend donc ses risques: elle attaque ou protège; elle s'expose toujours».

³² Per un'analisi del linguaggio nel Settecento con particolari riferimenti a Crébillon si vedano le pagine che L. VERSINI ha dedicato a questo argomento (L. VERSINI, *op. cit.*, pp. 345-368) e l'opera già citata di Bruna PIERESCA.

l'imprecisione, il movimento che inebriano, stordiscono e eccitano chi parla e chi ascolta. Si dubita o si nega più volte per giungere ad un'ammissione con un ritmo quasi infinito di continuità, di ripresa, per dare ampiezza ad una frase concettualmente limitata che nasce da una realtà più simile a un labirinto che all'infinito:

«Ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de moins curieux dans votre histoire»³³.

Ogni certezza, ogni affermazione porta sempre con sé la sorpresa:

«Votre surprise, Madame, a de quoi m'étonner, je vous croyais accoutumée à me voir vous faire ma cour, et je ne comprends pas ce que vous trouvez de si extraordinaire dans la visite que je vous fais»³⁴.

Lo stupore genera stupore e crea simultaneamente l'imprevisto; stimolando nuove chiarificazioni, l'incomprensione provoca inoltre lo scontro fra le posizioni dei locutori, all'inizio apparentemente opposte, che vengono però ribaltate attraverso una serie di seducenti astuzie linguistiche e attraverso l'ambiguità dei significati³⁵:

«Je ne vous *cacherais* rien»

«Ouvrez un peu plus ce rideau, je ne *vois* pas»³⁶.

Nelle parole di Clitandre *catcher* si riferisce all'azione del raccontare e assume il significato di *non dire*. La richiesta di Cidalise lega *voir a catcher*, che prende il significato parallelo di *non vedere o non far vedere* collegandosi alla situazione contingente di un uomo e di una donna in una stanza da letto in abiti da notte, nella semioscurità, attratti l'uno dall'altro. Le due frasi possono apparire slegate e irrilevanti, ma per il significato plurimo³⁷ che acquistano alcuni suoi termini grazie alla loro apposizione, esse introducono la metafora erotica e insinuano un primo ambiguo e reciproco approccio fra i parlanti aprendo le porte a ciò che Cidalise definisce *le hasard de la conversation*. O ancora, l'eccesso di valore a cui sono spinti questi stessi termini provoca un senso di ebbrezza³⁸ e la vertigine che ne

³³ *Les Hasard*, p. 197.

³⁴ *La Nuit*, p. 11.

³⁵ Cfr. H. COULET: *Préface a La Nuit et le moment e Le Hasard du coin du feu*. La prosa di Crébillon è, secondo Coulet, fra le più difficili, per cui l'intento generale o la frase particolare non possono essere capiti pienamente alla prima lettura.

³⁶ *La Nuit*, p. 28. Il corsivo è nostro.

³⁷ L. VERSINI afferma: «les limites du vocabulaire condamnet les auteurs à l'ambivalence, voire à la contradiction». (L. VERSINI, *op. cit.*, p. 461). Crébillon volge tuttavia a proprio vantaggio tali limitazioni.

³⁸ È «l'abus des mots» a cui faceva cenno Versac negli *Egarements*.

deriva supplisce alla chiusura e all'immobilità fisica della stanza in cui nasce il dialogo:

«Je m'aperçois trop tard, Madame, qu'emporté par mon *ardeur*, me flattant à tort que vous ne le désapprouviez pas, je me suis exposé à vous déplaire. La *douleur*, que vous cause mon *audace*, m'apprend que je suis le *dernier* des hommes à qui vous voudriez accorder les faveurs que je viens de vous *ravir*, et je ne comprends pas en effet comment j'ai pu m'*aveugler* sur cela si longtemps»³⁹.

Audace e *ardeur* opposti a *douleur* e a *dernier*; *vous ravir* contrapposto a *m'aveugler* indicano un carattere di eccezionalità nella condizione dei due locutori e la ricerca dell'amplificazione massima di un termine, che corrisponde al più alto grado di eccitazione raggiungibile dai parlanti (*ardeur* come deformazione di *passion*, *douleur* di *peine*, *audace* di *courage*, *ravir* di *avoir*, *aveugler* di *ne pas s'apercevoir*, mentre *dernier* racchiude già in sé il significato di punto estremo, potremmo dire di orgasmo⁴⁰).

Si crea così il contrasto fra l'ingegnosità dialettica dei locutori, l'effetto di iperbole delle loro parole e la ristrettezza del luogo in cui esso si sviluppa. Parlare è il mezzo essenziale «pour faire durer le plaisir»; è la manifestazione della loro ricerca del piacere – che è piacere in sé – intesa come ricerca di movimento all'interno di un'immobilità. Il valore metaforico della parola è reso ancora più esplicito dalle abbondanti didascalie e dagli interventi d'autore, elementi testuali che, inserendosi fra le battute dei personaggi evidenziano il contrasto fra il senso apparente e il senso reale delle battute stesse:

Clitandre: «(...) Accordez du moins quelque chose à mes désirs?»

Cidalise: «Vous ne sauriez sûrement pas les contenir, et je n'aurai peut-être pas la force de les arrêter (Ici il lui demande quelque chose, mais presque rien). Grand Dieu!... me tiendrez-vous parole et respecterez-vous mes craintes?»

Clitandre: «Oui, puisque enfin je ne puis les bannir de votre esprit.»

Ici elle consent à ce qu'il lui a demandé, et comme elle l'a prévu, et espéré peut-être, il lui manque de parole. Le lecteur croira facilement qu'elle s'en fâche.

Cidalise (avec assez de majesté, pour l'instant): «Ah! Monsieur, vous savez nos conventions?»⁴¹.

L'atteggiamento di Clitandre, il non-rispetto delle «convenzioni» viene richiesto dalla stessa Cidalise con due frasi che esprimono negazione e dubbio e il contrasto di termini positivi come *accorder*, *sa-*

³⁹ *La Nuit*, p. 72. Il corsivo è nostro.

⁴⁰ Cfr. B. PIERESCA, *op. cit.*, p. 280, in cui si afferma che «è quasi d'obbligo (...) trovare tutto *extraordinaire*».

⁴¹ *La Nuit*, pp. 77-78.

voir, force, respecter, annullati dai negativi *contenir, arrêter, bannir, craintes*. Ancora una volta le caratteristiche formali svolgono una funzione attiva nella vicenda dimostrando il loro ruolo prioritario rispetto al significato superficiale delle singole parole. Tale ruolo è confermato e amplificato proprio dall'interruzione dell'autore che rivela così il suo atteggiamento ironico: sottolineando, ribadendo o esagerando le parole dei locutori e negandole al contempo con la narrazione dei fatti, egli mette in luce le dissonanze fra le loro intenzioni reali – la *galanterie* – e quelle apparenti – il rispetto delle convenzioni – smaschera le prime e degrada le seconde⁴².

L'azione verbale diventa astrazione, una sorta di rebus in cui si cerca di scoprire il senso che le parole racchiudono nell'ambito in cui sono pronunciate e nascondono all'esterno, in cui si nega per affermare, si pongono ostacoli per rendere più eccitante e divertente la soluzione. Questa, tuttavia, non si ottiene attraverso un compromesso: il dialogare delle due coppie non è la ricerca di un maturo e comune progredire, ma un duello verbale, lo sforzo del locutore per riconoscere nel compagno il riflesso o il negativo di se stesso, in un'alternanza reciproca. Dialogare non significa trovare una soluzione intermedia fra due voci – quella di Célie e Cidalise contrapposta a quella del Duc e di Clitandre – quanto trovare un punto in cui queste si rivelano essere una voce unica: la voce della finzione e del desiderio che il codice delle *bienséances* non permette in un primo tempo di liberare, di cui tuttavia i locutori sono conproprietari. Il riferimento all'isola dell'Amore citata nel sottotitolo della *Nuit: Les Matinées de Cythère*, al cui tempio si recano in pellegrinaggio gli amanti, è del resto un chiaro avvertimento del carattere galante e non fortuito dell'avventura di Cidalise e Clitandre: dal momento in cui essi si incontrano, «partono» dialogando per un pellegrinaggio, per una *quête* verbale del piacere che si esaurirà positivamente solo attraverso una serie di prove, di allontanamenti, di lotte e riconciliazioni sempre verbali che «uniranno» comunque i due locutori⁴³. La

⁴² Secondo Pierre de GAULMAYN (*Essai sur l'écriture des Egarements*, in: *Les paradoxes du romancier: les Egarements de Crébillon*, Université de Lyon Centre d'étude du dix-huitième siècle, Coll. Hypothèses. Presses Universitaire de Grenoble 1975, pp. 3-16), lo stesso Crébillon sarebbe caduto nella trappola della propria scrittura analitica: «La physionomie générale échappe, tous ces traits de situations mentales sont plutôt enfilés les uns derrière les autres, déroulés à plat».

⁴³ La mitica isola di Citera, il primo porto a cui approdò Venere nata dalla spuma del mare, appare di frequente fra il XVII secolo e i primi decenni del XVIII in numerose opere teatrali, letterarie e pittoriche, fra le quali le più conosciute sono senz'altro i tre dipinti di Watteau: *L'Isle de Cithère*; *Le Pèlerinage à l'isle de Cithère* e *L'Embarquement pour Cythère*. Sono interessanti a tale proposito il saggio di G. MACCHIA, *La vocazione teatrale di Watteau*, saggio introduttivo all'opera di Watteau

contesa iniziale è necessaria per giungere alla sintonia finale in una progressione che è piacere in sé, in una ricerca di unione che è scioglimento del rebus, riconoscimento di uno stesso desiderio allo scopo di dar movimento ad un mondo che fisicamente, concettualmente e infine nei suoi rapporti con l'esterno, è privo di vita. Nello svolgimento dei dialoghi, la lingua assume una linearità sempre maggiore, parallela all'appiarsi dei rapporti fra i protagonisti e al delinearsi di quell'espressione comune ricercata fin da principio e simboleggiata nella *liaison* amorosa finale. Il piacere, che non consiste nel raggiungere quanto nel cercare una sintonia verbale fra i locutori, si interrompe nel momento stesso in cui questa sarà trovata. Individuata e realizzata un'unica voce, cade la possibilità di usare ancora la parola, intesa come momento di tensione, di eccitamento, e i quattro protagonisti dei due dialoghi si separano in *silenzio*:

Elle ne lui répond qu'en lui prouvant qu'elle l'aime. Ils *se séparent* ⁴⁴.

Le Duc donne à Célie une conviction complète qu'il ne la trompe point (...). Célie y montre encore des doutes; le Duc les lève. L'heure de *se séparer* arrive: il quitte Célie ⁴⁵.

Il dialogo è sostituito da rapide didascalie che mettono in risalto l'assenza dell'operazione verbale. Ci troviamo già nel momento successivo alla parola e al piacere, che ormai sono stati appagati. L'azione galante diventa atto di parola: i due termini si identificano nel testo e proprio nella consapevolezza di tale identità risiede la forza di Crébillon. Egli ha usato il racconto per provare e assicurare l'autonomia della ricerca espressiva al di là del contenuto, che ne diventa il mezzo di attuazione. La coscienza dello scrittore, che vede un momento di piacere originale nell'uso della parola, si incontra in un primo tempo con l'edonismo verbale dei locutori; ma proprio in tale coincidenza superficiale va ricercata la dignità, l'impegno e anche il diletto di Crébillon in quanto scrittore: egli si impone sul mondo dei due dialoghi con la presentazione stessa di tale mondo; ne rivela la povertà e la banalità riproducendone stilisticamente l'autocompiacimento, il suo fragile equilibrio, le sue contraddizioni e, soprattutto, il suo bisogno di godere della parola. Il gusto e l'attenzione per quest'ultima pervade e contiene la realtà evocata nei dialoghi e, contendola, la supera.

nei Classici dell'arte Rizzoli, Milano 1968 e AA.VV., *Watteau* (1684-1721) Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1984.

⁴⁴ *La Nuit*, p. 139. Il corsivo è nostro.

⁴⁵ *Le Hasard*, p. 262. Il corsivo è nostro.