

UNITRE PINEROLO A.A. 2017-2018

Vincenzo Baraldi

L'AMORE: FOLGORAZIONI, PASSIONI, TORMENTI E PARADOSSI

LEZIONE 3

3.1 Il modello libertino e il modello romantico

Nell'Europa dei secoli XVII e XVIII si andò affermando una corrente di liberi pensatori, che volevano affrancarsi dai dogmi religiosi e adottarono convinzioni e comportamenti contrari alla morale corrente. Esprimevano infatti sfiducia in ogni presunta rivelazione divina e riponevano invece ogni loro certezza nell'adozione del metodo sperimentale, non solo nel campo delle scienze naturali ma anche in quello della filosofia e della morale. Questi atteggiamenti, inizialmente ristretti ad una fascia circoscritta della società (poiché oltre che aristocratici del pensiero, i protagonisti lo erano anche quanto all'estrazione sociale) conquistarono uno spazio crescente nei ceti colti del tempo. In seguito, con l'esaurirsi delle spinte repressive della Controriforma e l'evolversi della situazione politico-culturale, il pensiero dei "*libertini*" (come venivano chiamati dai loro avversari in termini dispregiativi) finì per ridurre il proprio slancio e per trasmettere molte delle proprie istanze ai pensatori Illuministi (pensiamo ad esempio al materialismo filosofico, alla critica sociale, religiosa, politica).

Il "*libertinismo*" continuò a sopravvivere come termine, per riferirsi ad un preciso comportamento sociale e sessuale giudicato troppo disinvolto dagli avversari, finendo quindi per confondersi con il termine "*libertinaggio*", cioè l'ostentazione provocatoria di uno stile di vita dissoluto e licenzioso (in un'accezione negativa che è definitivamente invalsa nel linguaggio comune, fino ai nostri giorni).

Le posizioni estreme dell'illuminismo materialista e ateo, trasfigurate in un radicale libertinismo che rifiutava ogni propensione umanistica e ogni tensione etica, trovarono espressione nei romanzi del marchese de Sade ("*Le 120 giornate di Sodoma*"; "*Justine*"; "*La filosofia nel boudoir*") con una ben nota componente di crudeltà e di violenza.

"*La storia della mia vita*", scritta in francese da Giacomo Casanova, dal canto suo offre il modello di una narrazione libertina in cui l'esaltazione delle avventure galanti si trasforma in mirabolante leggenda, sullo sfondo della società settecentesca.

Noi ci soffermeremo invece su “*Le relazioni pericolose*”, pubblicato in Francia, pochi anni prima della grande rivoluzione, nel 1782, da un autore che non era uno scrittore di professione, ma un militare in carriera: **Choderlos de Laclos** (1).

Al modello libertino dell’amore dobbiamo però accostare, per contrasto, il modello romantico, che inizia ad affermarsi negli ultimi decenni del Settecento e predomina nella letteratura del secolo XIX; qui, in varie forme (dalla sublimazione poetica e lirica all’intreccio romanzesco, dalle complicazioni tragiche agli effetti comico-grotteschi), se ne svolge una approfondita esplorazione.

Possiamo, in linea generale e preliminare, assumere la definizione di amore romantico formulata dalla studiosa Simona Micali (2), che parla in proposito di “*un misto di passione erotica e di affetto sentimentale*”; di un “*legame totale ed esclusivo, per definizione eterno (anche se spesso smentito dall’esperienza)*”; della vicenda di “*due anime e due corpi che si incontrano e si riconoscono destinati a quell’esperienza*”. Il dispiegarsi della storia amorosa, nella sua eccezionalità, urta contro le barriere sociali, culturali, economiche che si frappongono all’unione dei protagonisti e non può concludersi che con un finale tragico.

Da battistrada per tutte le narrazioni di questo tipo, fa il romanzo di **Goethe**, del 1774, intitolato *I dolori del giovane Werther* (3). Qui si racconta l’amore impossibile del protagonista per **Carlotta**, trattenuta dal corrispondergli per l’impegno già assunto con il fidanzato e poi suo sposo, Albert.

La passione divampa nel cuore e nell’anima di **Werther**, alimentata dalla contemplazione della bellezza di lei, dallo spettacolo del paesaggio e della natura, dalla lettura di testi poetici come *I canti di Ossian*. Werther è in preda ad una forza travolgente e imperiosa, che trova espressione negli entusiasmi e nelle effusioni sentimentali, negli abbattimenti e nelle lacrime, finché, nell’impossibilità di compromessi con un’esistenza mediocre, egli giunge all’esito infausto del suicidio. Sulla vicenda aleggia la possibilità alternativa, ma impraticabile, dell’adulterio, da intendere come congiunzione di anime predestinate; ma tale aspirazione alla fusione totale ed eterna resta estranea a qualsiasi concreta realizzazione e perciò Werther è condotto al suo tragico gesto. Tra l’altro, il successo del romanzo tra i lettori più giovani fu tale che in Germania si verificarono, per imitazione, alcuni casi di “suicidio alla Werther”.

Come sappiamo, il binomio amore-morte ricompare in molti altri testi letterari degli anni successivi, proprio per sottolineare, con enfasi romantica, il carattere assoluto del legame fra gli amanti, pronti a battersi per un progetto di felicità a due e a scontrarsi con gli ostacoli rappresentati dalle norme e dai valori prevalenti. In questo clima culturale anche le storie famose di amanti del passato (da quella di Saffo e Faone a quella di Antonio e Cleopatra, da quella di Tristano e Isotta a

quella di Giulietta e Romeo) vengono riprese spesso e volentieri, “romanticizzandole” per così dire, secondo la sensibilità della nuova epoca.

Attraverso questo modo di considerare e valorizzare la passione fino all'estremo, si fa tra l'altro strada un elemento positivo: la possibilità che la donna si affermi come soggetto alla pari rispetto al personaggio maschile. Ma c'è di più. Infatti si diffonde anche una variante in cui l'eroina si rivela come “*femme fatale*”; attraverso l'immagine della bellezza suprema che causa suprema sventura, la figura femminile può allora prendere il sopravvento, trasformandosi da angelo in vampiro, come risulterà più evidente in vari testi del tardo Ottocento e, nel caso italiano, nella caratterizzazione della *nemica* nel “*Trionfo della morte*” di G. D'Annunzio (4).

3.2 Choderlos de Laclos e il “pericolo ridicolissimo dell'innamoramento”.

Il libro “*Le relazioni pericolose*” ebbe, al suo apparire, un grande successo; fu subito stampata la seconda edizione, alla quale ne seguirono altre cinquanta fino al 1815; subentrò poi un periodo di silenzio, fino alla sua riscoperta, grazie agli appunti di lettura trovati tra le carte di Baudelaire dopo la sua morte e pubblicati perciò solo agli inizi del Novecento.

Si tratta di un romanzo epistolare a più voci che narra, attraverso 175 lettere di diversi personaggi, delle vicende che si svolgono nell'arco temporale di cinque mesi. Al centro si trovano due personaggi: **la marchesa di Merteuil**, onorata e rispettabilissima vedova, ma in realtà sfrenata e abilissima libertina, e il suo corrispondente, **il visconte di Valmont**, suo ex-amante e ancora fidatissimo amico, che è un cultore dell'arte della seduzione.

La marchesa è intenzionata a vendicarsi di un uomo che l'ha lasciata per un'altra e ora sta per sposarsi con una quindicenne, appena uscita dal collegio religioso in cui è stata educata; il nome della ragazza è **Cecile**. Per raggiungere il suo scopo, la Merteuil spinge Valmont a dare prova della propria abilità seducendo l'innocente. Il visconte è già, nel frattempo, impegnato nella conquista di un'austera, ma ingenua giovane sposa, **Mme de Tourvel**, alla quale la marchesa offre la propria interessata amicizia, per incoraggiarla all'avventura. Nell'attesa delle nozze, Cecile, pur nella sua timidezza, si innamora del giovane poeta e musicista, **Danceny**; per distoglierla dall'incontrarlo ulteriormente, sua madre decide di allontanarla da Parigi e di portarla in campagna, presso una cara amica. Proprio qui si presenta Valmont e, grazie ad alcuni stratagemmi, riesce a sedurre sia Cecile sia la Tourvel. La prima, dopo aver accolto Valmont nel proprio letto, resta presto incinta e viene da

lui spinta ad abortire. Si scatena una competizione vera e propria, fatta di manovre galanti, tra i due libertini; infatti la Merteuil, a sua volta, finisce per fare di Danceny il proprio amante. Tuttavia madame de Tourvel, dopo essere caduta tra le braccia di Valmont ed essersi appassionatamente innamorata di lui, viene colta dai rimorsi, finchè, dopo aver respinto con un'ultima lettera il visconte, tronca definitivamente il rapporto e si ritira in convento. Intanto anche l'originario legame di complicità tra i due libertini si va deteriorando; la Merteuil rivela a Danceny ciò che è avvenuto tra Cecile e Valmont; i due uomini si battono in duello e Valmont muore. A sua volta la marchesa si ammala di vaiolo e ne resta sfigurata; per di più, a causa di un processo, perde le sue sostanze e quindi lascia la Francia. Anche Cecile, alla fine, si ritira in un monastero.

Laclos porta il romanzo epistolare settecentesco al più alto grado di espressività. La struttura a più voci consente di rappresentare la realtà sotto diversi punti di vista, di cui sono portatori gli scriventi.

Per questo aspetto si potrebbe sostenere che il romanzo condivide implicitamente la critica di Voltaire ai sistemi e alle rappresentazioni della realtà basate su una pretesa di verità assoluta. Tuttavia nel libro si assiste alla crisi della "ragione" di tipo voltairiano, fiduciosa nella capacità di instaurare la tolleranza ed il rispetto reciproco: infatti l'intelligenza cinica di Valmont e della Merteuil è al servizio solamente della loro sete di dominio, della volontà di governare, come in una partita a scacchi e a proprio totale piacimento, i sentimenti degli altri, ridotti a meri corpi da possedere.

Nelle lettere è frequente il ricorso a una terminologia di tipo militare, si parla di "*attacchi*", "*conquiste*", "*strategie*" e "*tattiche*"; mossi dall'orgoglio di rendere il possesso dell'altro/a indipendente da ogni complicazione sentimentale, i due protagonisti mirano ad essere gli arbitri assoluti delle vicende.

Tuttavia i presunti burattinai, alla fine, sono sconfitti dalla realtà; anche la loro indifferenza sentimentale è stata scalfita e intaccata. Infatti la Merteuil è caduta in preda alla gelosia nei confronti di Mme de Tourvel; nella lettera 134 denuncia lucidamente a Valmont che il legame che lo unisce alla "*delicata e sentimentale*" signora de Tourvel è ormai "*amore, amore di quello schietto*" e non nasconde il proprio astio (5). Valmont, dal canto suo, dopo aver sorpreso la marchesa in un colloquio intimo e inatteso con Danceny, le mostra (lettera 151) tutto il proprio risentimento, tanto che la sua complice gli rinfaccia di averle scritto come un "*marito autentico*". Il visconte, inoltre, dopo aver conquistato la de Tourvel, per la prima volta si trova a constatare che "*l'ebrezza fu superiore al piacere*" e non intenderebbe giungere a una rottura. Il rifiuto di ogni coinvolgimento affettivo, in definitiva, si è rivelato impossibile. Il finale potrebbe essere

considerato perfino moralistico, perché i due “cattivi” soccombono; ma il loro cinico gioco ha travolto le esistenze di tutti gli altri: nulla è più al suo posto, nei rapporti tra gli esseri umani non si intravede alcuna finalità, nessun possibile ordine positivo si annuncia all’orizzonte.

Nel giudicare i due personaggi principali, gli studiosi perlopiù concordano nel rilevare che la figura più potente e riuscita è quella della marchesa. Infatti Valmont, pur mettendo in campo una cinica consapevolezza delle debolezze ed ipocrisie altrui, resta pur sempre un abilissimo esecutore e può, in fondo, rientrare nel modello del Don Giovanni, in linea con la cultura del tempo, disposta ad accettare che un uomo fosse innamorato soprattutto della propria abilità nelle conquiste galanti.

Madame de Merteuil è un personaggio più forte, per l’imperiosità e la coerenza estrema con cui manovra le persone circostanti al fine di realizzare i propri disegni. Sia che venga considerata come l’incarnazione del male, sia che venga intesa come una vittima che però, attraverso il suo immorale libertinaggio, aspira a acquisire una forma di superiorità rispetto all’altro sesso, è lei che si impone alla fantasia del lettore. Nella lettera 81, indirizzata a Valmont (6), la donna illustra la propria carriera di libertina e rivendica tutta l’intelligenza, la dissimulazione, la freddezza e la razionalità che ha dovuto dispiegare nel perseguire il piacere erotico, nascondendo i suoi impulsi sotto le apparenze della correttezza e delle buone maniere, per non incappare nella dura condanna della società. In questo senso il suo personaggio è più complesso di quello di Valmont.

Come sempre tuttavia un testo, quando possiede una propria grandezza e un proprio spessore, si presta a varie chiavi di lettura. Tra le tante, possiamo accennare, un po’ spericolatamente, almeno a tre.

Anzitutto, a dispetto dello scandalo e delle vicende giudiziarie a cui la pubblicazione andò incontro, è possibile formulare un’interpretazione in termini ideologici e leggere l’opera come uno scritto altamente morale, presentato da un autore che, con un atteggiamento estremamente serio (perfino *ultragiansenista?*), compie la ricognizione di un mondo umano del tutto inaridito per l’assenza di qualunque intervento da parte della Grazia soprannaturale. In quest’ottica, l’assenza di critiche da parte dell’autore nei confronti delle azioni dei protagonisti deve essere considerata come rispetto delle regole stesse del genere epistolare, seguite con impeccabile coerenza.

In secondo luogo, si può invece cogliere nel romanzo principalmente il quadro di una società aristocratica in via di disgregazione: essa attraverso la vanità, la corruzione e la ricerca del piacere, contribuisce con le sue stesse mani a preparare, involontariamente, la fiammata rivoluzionaria dell’89, che la spazzerà via.

Infine, ricordando che l'autore non era uno scrittore di professione e che nelle sue prime deludenti prove letterarie si era avventurato in campo teatrale, si possono evidenziare nel testo tutti quegli elementi (concentrazione su pochi personaggi, sostanziale unità di luogo, ingranaggi delle vicende che scattano perfettamente nell'arco di cinque mesi) che permettono di privilegiarne la dimensione drammatica, destinata a precipitare nella cupa catastrofe finale; saremmo quindi di fronte ad una sostanziale tragedia rivestita dei panni di un romanzo epistolare.

In tutte e tre le proposte interpretative mi sembra sia contenuta una parte di verità ma è probabile che agiscano su di me anche delle reminiscenze, non ben riorganizzate, di lontane letture giovanili (in particolare dei testi di Lucien Goldmann)(7).

3.3 Seduzione ,colpa, riscatto nel *Faust* di Goethe

C'è un passaggio, nella prima parte del *Faust* di Goethe, in cui il protagonista, dopo aver stipulato il patto con il demonio, viene incoraggiato da **Mefistofele** a comportarsi come i seduttori descritti nei romanzi francesi e quindi a considerare la ragazza che gli interessa –cioè **Margherita**- alla stregua di un giocattolo o di una bambola priva di qualsiasi umanità. Del resto, aggiunge il diavolo, **Faust** parla ormai come un francese...

Con questa osservazione siamo introdotti in un'opera grandiosa e monumentale, in cui si intrecciano due temi fondamentali: da un canto la storia del sapiente che, sperimentata la vanità della scienza troppo astratta, si rivolge al demonio e alla magia per conoscere le forze vive della natura e per riuscire ad oltrepassare ogni limite al sapere; dall'altro la tragica storia dell'amore tra Faust e Margherita, in cui i due protagonisti si macchiano di terribili colpe (8). Fermiamoci su questo secondo aspetto.

Faust, ringiovanito di ben trent'anni tramite l'intervento della magia, punta a sedurre Margherita, una fanciulla semplice e pura, che lo ha incontrato per strada e ha respinto le sue avances. In due riprese, con l'aiuto di Mefistofele, le fa trovare in camera un cofanetto pieno di gioielli. Viene quindi organizzato un incontro in cui l'abile seduttore la corteggia, affascinandola con atteggiamenti di apparente tenerezza. Faust si rende conto del male che potrebbe fare ad una creatura innocente, ma viene spinto da Mefistofele ad approfittare dell'occasione: ormai la ragazza si strugge d'amore per lui. Infatti Margherita è pronta a cedere e accetta di trascorrere insieme una notte d'amore. Per non essere scoperta dalla madre, le somministra un potente sonnifero avuto da Faust, ma il farmaco si rivelerà un veleno che Mefistofele ha procurato e la madre morirà.

Valentino, fratello di Margherita, affronta Faust per ucciderlo, ma viene gravemente ferito in duello

e muore. Nel frattempo Margherita è rimasta incinta e cade in preda ai rimorsi e ad un delirio allucinante. Ormai sola, poiché Faust è partito per sottrarsi all'accusa di omicidio, la ragazza dà alla luce un figlio che poi uccide annegandolo; viene perciò imprigionata e condannata a morte per infanticidio. Faust a questo punto tenta di salvarla, organizzandone la fuga con l'aiuto di Mefistofele. Margherita però rifiuta di fuggire e si abbandona alla misericordia di Dio che, per mezzo di una voce celeste, annuncia la sua salvezza; la donna infatti ha agito sempre per amore ed è stata trascinata alla rovina dalla sua stessa dedizione.

Nel tratteggiare il personaggio di Margherita, Goethe tenne presenti le proprie personali esperienze d'amore, nelle loro componenti piacevoli e dolorose, ma soprattutto il dibattito e le vivaci impressioni suscitate nell'opinione pubblica colta dall'esecuzione capitale per infanticidio (a Francoforte, il 14 gennaio 1772) di una povera ragazza del popolo sedotta e abbandonata. Nell'elaborazione letteraria tuttavia egli andò ben oltre la dimensione autobiografica o il resoconto di attualità, per dare vita ad una figura di assoluto rilievo. Spontaneità, naturalezza, ingenuità sono i tratti con cui la ragazza viene inizialmente presentata; la sua gentilezza, la sua laboriosità, il suo ideale di intimità e di fedeltà sono bene espressi nel canto della ballata del re di Tule.

La tragedia da lei vissuta fa in seguito perno sul distacco da un armonico tutto originario, per individuarsi nella propria unicità. L'incontro con Faust infatti la distoglie dal "*stato di perfetta quiete*" e la sua scoperta dell'eros "*implica la rottura della pacifica identità tra io e natura*" (9).

Già la profanazione della stanza di Margherita, ad opera di Faust e Mefistofele, che vi si sono introdotti in assenza di lei per depositarvi il cofanetto di gioielli, propone il tema di fondo: il contrasto tra un luogo protetto, ordinato e innocente, e il desiderio di Faust, per il quale nessun confine può essere rispettato né considerato sacro. Lo sviluppo della passione servirà poi a mettere allo scoperto i valori della tradizione e a mostrarne l'inarrestabile caducità; la ristretta dimensione domestica dell'esistenza, vissuta come un santuario, deve lasciar posto all'allargamento dell'esperienza ma anche al disordine connesso con il cambiamento (10).

Margherita, via via che percorre il proprio tragitto, fa i conti con la felicità, il timore, l'abbandono, il rimorso e la sofferenza, finché, toccato il fondo, ne ha la mente sconvolta e perde qualsiasi equilibrio interiore. Goethe però le concede, in questo crescendo di follia, uno spiraglio di consapevolezza del male compiuto: alla fine lei constata che il suo ex-amante le fa "*orrore*" e quindi respinge la possibilità di evadere dal carcere con il suo aiuto; per lei si apre la possibilità della grazia e della redenzione.

Nella vicenda Goethe ha intenzionalmente introdotto un riferimento storico-sociale: il vecchio mondo medioevale tedesco, con le sue apparenze idilliache e i suoi rigidi codici moralistici, con la sopraffazione dei nobili cavalieri nei confronti delle giovani donne del popolo, deve essere necessariamente spazzato via, per lasciare posto all'età moderna, con i suoi principi di libertà ma anche con tutte le sue contraddizioni.

3.4 Una sublime forza che sovrasta: tentativi di tracciare una fenomenologia dell'amore romantico

Riprendiamo il discorso sul modello dell'amore romantico: non sono mancati, nel tempo, vari sforzi da parte degli studiosi di precisarne le note caratteristiche e distintive. Uno psicologo americano Nathaniel Branden (11) lo ha definito come <<*un appassionato legame spirituale-emotivo-sessuale tra un uomo e una donna che riflette un'alta stima reciproca*>>.

Dal canto suo, il critico letterario Antonio Prete (12) ha passato al pettine fitto numerosi testi letterari tra Settecento e Ottocento, con una attenzione scrupolosa per i romanzi, evidenziandone alcuni tratti comuni, non partendo da uno schema filosofico o psicologico pre-costituito, ma mostrando invece come vari elementi convergano e permettano di delineare un tipo particolare di rappresentazione, con tutti gli effetti che ne conseguono.

L'esperienza amorosa innanzitutto porta i due soggetti a passare dall'indifferenza ad un senso di pienezza estatica; tra i vari possibili candidati uno viene selezionato tramite un orientamento esclusivo. La seduzione diventa quindi operante nei termini di esclusività e totalità a due, andando ben oltre la semplice infatuazione: il soggetto si scopre diverso da prima e inserisce la propria esistenza in una nuova dimensione attiva e progettuale. Si possono considerare a titolo esemplificativo alcune opere letterarie da "*Giulia o la nuova Eloisa*" di Rousseau a "*I dolori del giovane Werther*"; da "*Le ultime lettere di Iacopo Ortis*" di Foscolo fino a "*Le affinità elettive*" di Goethe e all'"*Eugenio Onegin*" di Puskin.

Sempre troviamo che l'innamoramento scatta attraverso la magia degli sguardi: l'evento può articolarsi in più fasi -attraverso la crescente ammirazione per l'altro; l'attesa, l'incertezza, la speranza, l'attribuzione alla persona amata di tutte le più alte doti possibili -o, al contrario, innescarsi tramite un colpo di fulmine, come nell'amore a prima vista.

L'interesse e il coinvolgimento sono sempre prodotti dalla vista dell'altro; quando si giunge all'incrocio degli sguardi, allora si compie quel contatto capace di dare inizio ad una vicenda. La

scena spesso è accompagnata dal ritratto dei due protagonisti, soprattutto da quello della donna. Ricordiamo la raffigurazione di **Carlotta**, colta da **Werther** nel momento in cui è circondata dai suoi fratellini, o la rappresentazione fisica, non scevra di sensualità, di **Teresa** operata da **Jacopo Ortis**.

Nel primo caso Goethe scrive:

<<...mi si presentò lo spettacolo più affascinante che abbia mai visto. Nel vestibolo si accalcavano sei bambini tra gli undici e i due anni attorno a una fanciulla dal bel personale, di media statura, con indosso un semplice abito bianco con dei fiocchi rosso pallido alle braccia e al petto. Teneva in mano un pane nero e a ognuno dei piccoli tagliava un pezzo proporzionato all'età e all'appetito, porgendolo a ognuno con grande gioia...tutta la mia anima era fissata sulla sua persona, sul tono, sui modi, e feci appena in tempo a riprendermi dallo stupore che lei scappò in camera a prendere i guanti e il ventaglio>> (13).

Nel secondo caso Foscolo tratteggia la bellezza muliebre di Teresa, intenta a suonare l'arpa, sottolineandone l'aura di seduzione:

<<Io mi fermava, lì lì, senza batter palpebra, con gli occhi, le orecchie, e i sensi tutti intenti...Balzando d'un salto, ho trovato Teresa nel suo gabinetto su quella sedia stessa ove io la vidi il primo giorno, quand'ella dipingeva il proprio ritratto. Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto era armonia: ed io sentiva una nuova delizia nel contemplarla>> (14).

Goethe, per indicare la predisposizione all'attrazione reciproca, all'incontro ed all'intesa tra gli innamorati, usò l'espressione "*affinità elettiva*", riprendendola dalla chimica. Come gli elementi della natura manifestano la tendenza a combinarsi tra di loro, così due esseri umani, in precedenza estranei, entrando in contatto si riconoscono e tendono, per libera scelta, a comporsi in una nuova unità. Ci fermeremo tra poco sul suo celebre romanzo del 1809, che è appunto intitolato così. (15)

In un suo intervento del 1822 Stendhal, invece parlò di "*crystallizzazione*" per sottolineare l'aspetto proiettivo che porta l'innamorato/a a valorizzare nell'altro/a il meglio delle qualità-fisiche, morali, estetiche- concepibili. L'autore infatti, visitando delle miniere saline presso Salisburgo aveva osservato che, se si lascia per qualche mese un ramo, spoglio delle foglie, nelle cave di sale, quando

lo si riprende “*la cristallizzazione del sale ha ricoperto i rametti bruni con diamanti così numerosi e fulgidi, che ormai solo qua e là si riesce più a vedere com’era prima*”. Lo stesso processo si verifica, secondo lui, con l’insorgere della passione amorosa: la cristallizzazione in questo caso riguarda l’immagine della persona amata, di cui si è portati ad esagerare sia la bellezza che i meriti (16).

Inoltre la potenza del sentimento viene spesso espressa dai letterati mediante lo spettacolo della natura, colta nei suoi momenti di rigoglio vitale o di minaccia e sconvolgimento degli elementi o, ancora, di limpida calma rasserenante: tutti fattori che ben si prestano a diventare equivalenti dello stato d’animo dei personaggi. Le citazioni qui sarebbero innumerevoli (17).

Altri elementi altrettanto canonici che rientrano nella rappresentazione complessiva dell’esperienza romantica dell’amore sono il bacio e l’estasi, ma anche il silenzio e le lacrime.

Infine la realtà dell’incontro a due viene vissuta come una comunità di destino realizzata “*tra pari, tra due individui affini e complementari, dotati entrambi di uguali diritti-sentimentali, se non legali*”(18).

La coppia degli amanti tuttavia si scontra inevitabilmente con gli ostacoli che si frappongono alla passione, uscendone per lo più perdente; la stessa sconfitta diventa allora un modo per ribadire il carattere eccezionale e sublime della propria scelta. Se l’urto con la realtà e con le convenzioni provoca la morte di uno o di entrambi, l’assolutezza della passione viene sancita definitivamente; tra l’altro, nella prospettiva del racconto, tanto un compimento negativo e tragico quanto il più scontato lieto fine (del tipo “*e vissero felici e contenti*”) si equivalgono: dopo l’innamoramento, le peripezie, la passione e gli ostacoli, la vicenda si scioglie; la narrazione ha termine e dell’amore non si parla più.

Passando dalla letteratura più elevata ai testi di intrattenimento e di più largo consumo, osserviamo che la rappresentazione di cui parliamo ha mantenuto molto a lungo il proprio impianto di fondo, seppur con qualche variante accessoria: ricordiamo il successo delle romanze e delle opere liriche nell’Ottocento italiano; pensiamo al progressivo affermarsi del romanzo come genere letterario e poi alla diffusione di un vero e proprio sottogenere, il *rosa*; per arrivare fino a testi di larghissimo seguito come “*Via col vento*” e, in seguito, “*Love story*”, trasferiti entrambi in forma cinematografica e diventati veri e propri best sellers.

NOTE LEZIONE 3

1. P.A.F Choderlos de Laclos, *“Le relazioni pericolose”*, trad. it. 2007, Feltrinelli, Milano 2016.
2. S. Micali, lemma *“Amore”* nel *“Dizionario di temi letterari”*, Garzanti e poi UTET, Milano
3. J. W. Goethe, *“I dolori del giovane Werther”*, trad. it. 1983, Garzanti, Milano 1986.
4. G. d’Annunzio, *“Trionfo della Morte”*, Treves, Milano 1894, disponibile in varie edizioni economiche, oltrechè nei *“Meridiani”* Mondadori.
5. P.A.F. Choderlos de Laclos, op. cit., pp 307-310.
6. P.A.F. Choderlos de Laclos, op. cit., pp 180-189.
7. Una sintetica rassegna delle interpretazioni è presente nell’*“Introduzione”* al romanzo di Laclos, scritta per l’edizione economica Garzanti, da parte di A. Beretta Anguissola.
8. J. W. Goethe, *“Faust”*, trad. it. F. Fortini, Mondadori, Milano 1970.
9. Cfr *“L’età di Goethe”*, in M. Freschi (a cura di) *“Storia della civiltà letteraria tedesca”*, vol I, UTET, Torino 1998, pp. 359-436.
10. R. Bodei, *“La stanza di Gretchen: sviluppo e confini dell’individualità in Goethe”*, contenuto in: *“Scoposizioni. Forme dell’individuo moderno”*, Il Mulino, Bologna 2016 pp241-302.
11. Cfr S. Micali, *“L’innamoramento”*, Laterza, Roma-Bari 2001, pag 20.
12. A. Prete, *“La passione d’amore e la scrittura romantica”*, contenuto in : S. Vegetti Finzi (a cura di), *“Storia delle passioni”*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 181-211.
13. J.W. Goethe, *“I dolori del giovane Werther”*, cit pp 18-19.
14. U. Foscolo, *“Ultime lettere di Jacopo Ortis. Poesie”*, Mursia, milano 1981, p 34.
15. J. W. Goethe, *“Le affinità elettive”*, trad. it. Einaudi, Torino 1996.
16. A. Prete, op cit.
17. A. Prete, op cit.
18. S. Micali, *“L’innamoramento”*, cit. p 24.