

Pierre Choderlos de Laclos
LE RELAZIONI
PERICOLOSE

traduzione di Bérénice Capatti

N U O V A T R A D U Z I O N E

Pierre Choderlos de Laclos

LE RELAZIONI PERICOLOSE

Introduzione di Giovanni Macchia

Traduzione di Bérénice Capatti

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-09906-6

Titolo originale dell'opera:
Les Liaisons dangereuses

Prima edizione Grandi classici BUR: gennaio 2018

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli www.bur.eu Facebook: /RizzoliLibri

Converrebbe osservare come un libro diviene nella memoria. Quale un frutto al sole, c'è il caso che di quel libro non resti nulla, appena una cosa leggera che, gettata nell'aria, scompare. O restano brandelli, frammenti di pensieri. O, come di un carissimo morto di cui altro non ci rimane se non pensarlo, se ne prepara entro di noi la trasformazione, e da tanti fatti e vicende nasce una linea, una voluta, un riccio: un gioco astratto.

Il libro di Laclos fu letto da noi per la prima volta molti anni fa. Attendemmo che esso fosse morto abbastanza, che le nostre impressioni si fossero cristallizzate, per sottoporlo a una nuova lettura. I piani furono sconvolti, ma lentamente questo libro rioccupò nella memoria il posto che vi aveva lasciato. Nessun capriccio, né ombre né colori sgargianti, ma la meraviglia di un disegno geometrico che riempiva lo spazio con ritmo ostinato; o le linee di un'architettura un po' pesante, e il luccichio delle maglie di un'armatura; o un ferratissimo congegno di orologeria. Risvegliava l'idea di un mondo dove non si respirasse a pieni polmoni, ma ognuno avesse la sua razione d'aria da consumare, un mondo fatto di metallo e di pietra, un mondo dove il vegetale è assente.

Viaggiando a ritroso, si possono abbandonare queste impressioni un po' secche e avvicinarsi alla riva, dov'è la biografia. Incantevole era pensare che questo libro l'avesse scritto un ufficiale di artiglieria. Nel senso che anche da questo lato le cose procedevano in modo logico e naturale, le disposizioni accettate e sfruttate con grande coerenza, mentre per esempio il fatto che l'ufficiale di marina

Meryon abbia speso la vita a ritrarre non gabbiani ma paesaggi di pietra parigini, visto così da lontano, pare già il destino di un dannato. Non disturba sentire circolare tra queste pagine, accanto a quello di Racine, il nome di Vauban, l'immortale nemico,* o che Laclos si sia rotto la testa stroncando il sistema difensivo di Vauban, o che in quella testa si sia preparata la critica alla fortificazione bastionata per affermare i principi della fortificazione perpendicolare.

Uno legge il romanzo e pensa a Laclos, a quei disegni di arsenali e di bastioni; sono i suoi draghi e le sue chimere – dice; o gli pare di vedere riprodotte su uno schermo alcune forme viventi in un'avventura e il loro rigido schema: l'enunciato grafico di un intreccio di forze.

Per via di approssimazioni, si vuol spiegare, dunque, il carattere economico di un'opera come *Les Liaisons dangereuses*. È un libro senza mistero, tutto in primo piano. Non ha rientranze o escrescenze. La curiosità del lettore, il fiato sospeso per l'imprevisto sono sensazioni evidentemente disprezzate. Una luce eguale, un po' verdina, un'aria satura e pesante sono ferme sulle pagine. I personaggi principali, coloro che muovono la macchina lucidissima, parlano due lingue: il lettore è informato benissimo quale delle due sia quella schietta, sincera. È messo a parte del gioco. Nessun colpo di scena gli svelerà che Valmont o Madame de Merteuil è un demone. Quei personaggi manifestano i loro propositi con un'accuratezza petulante e, trattandosi di persone che fanno satanicamente professione di furbizia, finanche ingenua, parlano di sé e degli altri, misurando le proprie forze su quelle degli altri, e poiché il loro agire è in rapporto con l'altrui agire, con la realtà morale che li circonda, non soltanto autoritratti dipingono (e uno almeno, quello di Madame de Merteuil, ha una larghezza imponente), ma in una pagina ritratti di personaggi che camminano nell'altra. L'azione è sospesa e procede a ritmo intermittente, con movimenti narrativi e riposi critici come quando, dopo che Cécile Volanges ci è passata diverse volte davanti, con i suoi *bonnets* e i suoi *pompons*, con i suoi vestiti color celeste, con la sua aria slavata di fanciulla che va a nozze, di un candore animale, Madame de Merteuil la ferma un momento e la contempla: quella ragazza – scrive Valmont – «sans esprit et sans finesse,

* «C'est Racine aidé par Vauban» ha detto J. Giraudoux, *Sur Les Liaisons dangereuses*, prefazione all'ed. «Stendhal et compagnie» (Paris 1932) del romanzo. Il saggio fu anche stampato nella «Nouvelle Revue Française», dicembre 1932.

[...] a pourtant *une certaine fausseté naturelle*, si l'on peut parler ainsi, qui quelquefois m'étonne moi-même, et qui réussira d'autant mieux, que sa figure offre l'image de la candeur et de l'ingénuité». Qui il critico non ha nulla da dire, perché Laclos parla per lui; il fatto è che la rappresentazione *pura* non soddisfa Laclos, le immagini in movimento lo annoiano, l'automatismo della fantasia umilia l'uomo di scienza che è in lui. Non rinuncia nei momenti più acuti all'esercizio di disseccare un'immagine umana in una formula, e ancora per Cécile Volanges trova una volta, con una specie di gelido sorriso, la definizione insostituibile di «une machine à plaisir».

Tutto in questo libro è carico e teso. Si potrebbe parlare di scommessa, che sarebbe la seguente, come forse s'è capito. Scrivere un romanzo dove la «fantasia» avesse così poca parte da rendere ogni cosa prevedibile, com'è prevedibile il tracciato di una linea retta o quello di un arco che comincia a chiudersi in un cerchio. Il fatto che ogni lettore si domandi se Madame de Tourvel cadrà o resisterà fino all'ultimo non sposta per nulla il piano della vicenda: la risoluzione di quel dramma non è affidata al caso, ma all'umana decisione. E ci riferiamo alla parte viva dell'opera. Il finale, con le sue luci incandescenti e i suoi fumi barocchi, in quanto mostra evidente il segno di una liberazione posticcia, non appartiene all'opera. Un romanzo di Prévost è costruito su un successivo allentarsi della tensione individuale: un allentarsi determinato dal soffio delle passioni e da un'idea romanzesca del fato. Tra i vuoti scavati da una volontà in disfacimento, come quella del cavaliere des Grieux, la «fantasia» cresce, e li invade, nasce il possibile e i fatti spadroneggiano, perché il caso spadroneggia come uno spadaccino irritato, che ammazza quelli che vuole. Si pensi se quel carnaio, quella folla variopinta di signori e di straccioni che, come in una stampa di Callot, popola i romanzi di avventura (o, diremmo meglio, le memorie d'avventura, tipo Courtilz de Sandras e Hamilton) poteva soddisfare l'impeccabile Laclos.

Nel disprezzo della fantasia come arbitraria creazione di fatti sollecitati da un'inerzia dell'intelligenza e da un abbandono un po' vile alle disposizioni incontrollate della memoria, nel decidersi, non per l'arabesco, ma per la geometria incorruttibile, c'è un'idea ben chiara del romanzo. Come nei romanzi pastorali, il Céladon-Valmont dura fatica e tempo per conquistare la sua Tourvel, ma

ognuno scopre l'assurdo dell'accostamento. La ragione di quel durare è un'altra, come sa chi ha letto il romanzo. Ed è inutile notare la differenza che corre tra la dinamica di Valmont, interna, buia, direi, e imprigionata da leggi fisse, e la dinamica geografica, per esempio, delle *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*. Più che differenza, v'è un'ostilità che, pur silenziosa, non può non venir notata. Esisteva una letteratura che, come quella dei racconti avventurosi, si tingeva di una finzione autobiografica per avvalorare con la storia la fantasia (si consideri la nascita del racconto d'avventura dalle memorie, il pastiche di Courtilz de Sandras). Esistevano dei libri che erano dei compromessi tra la psicologia e l'avventura, come la *Manon*, o, in minor grado, la *Marianne*, o tra la moralità e l'avventura, come i racconti di Voltaire. Sulla strada di Crébillon fils, Laclos scrive un romanzo senza servirsi di elementi «romanzeschi». Questi elementi non mancano in *Clarissa* e nella *Nouvelle Héloïse*, dove, almeno nel primo libro, la vicenda snervante accadeva in ambienti di colore oscuro e preparava situazioni di un raccapricciante umore. Parrebbe invece che la forza di Laclos stia nel rendere tutto bianco e spiegato come un'architettura neoclassica, nel ridurre le proporzioni, abbattere i prolungamenti, riempire i vuoti; non raggiunge mai un'ariosità e una schiettezza di invenzione, come non la raggiunge chi lavora un po' sul lavoro altrui, e qualcosa denuncia un restauro (non si allude alle scene che ricordano *Clarissa*, ma a una specie di incubi formali) o un proposito troppo aperto o un artificio delicato.

Questo amore del puro stile, dunque, era reso possibile da una sua posizione quasi di neoclassico, di chi si esercita su una materia già creata e che conviene limare così da rendere l'arte fin troppo evidente. Ma vi è ancora uno stilismo dell'intelletto. Laclos non affronta una realtà accaduta, ma una realtà che si crea e che può e non può essere. In questo senso: che la realtà viene preparata giorno per giorno, in una serie di intenzioni, di attacchi, di disfatte e di vittorie, dagli eroi del romanzo che possono, veri «attori», fermarsi e abbassare le tende a loro piacere. Di quel dramma essi sono insieme i creatori e gli attori. Un Valmont un po' nauseato un giorno del suo gioco, un po' più romantico, insomma, o una Madame de Merteuil un po' meno accanita nella sua missione luttuosa, basterebbe a mandare all'aria la baracca. Al posto di quegli eroi si ponga l'auto-re. Si pensi alla sua libertà nel dar vita a un mondo non legato al

meccanismo del sentimento, nel dar vita a una «finzione», quale è quella voluta dalla coppia famosa, alla sua libertà ad avvalorarla fino a renderla reale, nel lavorare sulla finzione come su di un oggetto su cui l'artista si ferma con astuzia, con sollecitudine, con amore.

Nello spazio lasciato all'attore perché *voglia* costruire il suo dramma si esercita l'intellettualismo di Laclos, il suo inesausto dono di ipotesi e di offese. Egli si aggira intorno a una materia da teatro tragico come un impassibile signore vestito di nero. Si compiace nel non concepire che atti volontari. Insiste nel far entrare un mondo teorico della pura volontà, dei principi e delle regole in condizioni estetiche, in misura, in eleganza. Quando Valmont parla del caso pare un aristocratico che teme a ogni momento di venir contaminato dalle mani sudice di un villano: «La seule chose qui m'effraie est le temps qui va me prendre cette aventure, car je n'ose rien donner au hasard». E quando parla della *raison*, della strategia, della tattica, e mette in mostra la sua farmacopea brillantissima da uomo di mondo e da militare, quel suo gustare il proprio libero genio non ha limiti e diventa insopportabile.

Nella scelta del genere, Laclos segue la moda del tempo, da Richardson a Rousseau, e non inventa nulla. Anche qui le sue capacità creative si affermano in uno splendore formale. Portare un meccanismo a uno stato perfetto di funzionalità. In Richardson la lettera era il mezzo per soddisfare la confessione e insieme il piacere del racconto in prima persona: come un Defoe che cambia lato secondo la posizione dei personaggi, ma sconvolto da interessi vari e da un fascio di assidue proposte che vogliono ritardare l'azione. Le lettere di Clarissa a Miss Howe sono sfoghi dell'animo, quasi pezzi di giornali intimi ecc. Molte lettere di Lovelace a Bedford sono pezzi di racconto, in cui s'intrecciano dichiarazioni e progetti. In Rousseau la lettera serve all'espressione lirica dei sentimenti, al declamato, a esercitare virtù oratorie, siano anche descrittive (alcune meravigliose montagne, la passeggiata di Julie e Saint-Preux sul lago di Ginevra, la natura che prepara la solitudine del personaggio). È un misticismo passionale che non può esprimersi se non nella prima persona e che deve essere contemporaneo all'azione, e ha i suoi eccessi e le sue curve, che determinano la durata del romanzo.

Laclos vede le cose con più rigore. Sfronda l'insieme folto del romanzo di Richardson, riduce al minimo quell'esagerato dispen-

dio di forze, getta ghiaccio sul fuoco degli eroi di Rousseau,* e da un compromesso tra il memorialismo, la confessione e il racconto induce il romanzo epistolare a una forma autonoma, «inventando» il suo ritmo, come un musicista inventa ogni volta il ritmo di un rondò o di un adagio.

Si trattava di dar vita a un serratissimo gioco delle parti, a una rappresentazione che, svolgendosi in primo piano tra personaggi apparenti, desse modo di ricostruire i gesti stabili e assoluti dell'umanità che, immobile e taciturna, vive al di là del fondale. Questo volere a ogni costo dalla platea, dove si guarda il palcoscenico illuminato e le sedie dorate, prenderci per mano e condurci tra le corde polverose, gli infissi, le macchine che sono tra le quinte, è un divertimento a cui non rinuncia lo spirito «socievole» d'ogni buon francese, si chiami La Rochefoucauld o Pascal, e il rivoluzionario Laclos resta nella tradizione. Una delle più belle trovate di Giraudoux fu di vedere nel romanzo per lettere settecentesco l'unico genere tragico che convenisse a un popolo le cui forme liriche, come in ogni *civilisation de finesse*, erano diventate troppo porose per contenere una poesia in evaporazione. «Une lettre, si nette, si sèche soit-elle, garde son origine, qui est celle de l'aveu, de l'improvisation, de la confidence, c'est-à-dire du lyrisme ou du poème. L'emploi de la première personne, la délimitation du champ humain, l'apostrophe directe, la relégation au second plan et au décor de toutes les particularités d'une époque, ou d'un groupe d'êtres qu'on n'en devine que mieux, les formules mêmes qui environnent la lettre de guirlandes littéraires et conventionnelles, confèrent à toute correspondance l'aspect orné, révélateur et inéluctable de l'épopée tragique.» E noi pen-

* Anche il personaggio più appassionato, quello della presidentessa Tourvel, ha tutt'altra ascendenza. Non so se qualche studioso di Laclos si sia accorto che la lettera famosa nella quale la presidentessa svela di essere stata ingannata procede da una lettera della *Nouvelle Héloïse*. Ma si veda subito il distacco tra una lettera e l'altra.

L'«amant de Julie» scrive a Madame d'Orbe: «Enfin le voile est déchiré; cette illusion s'est évanouie; cet espoir si doux s'est éteint: il ne me reste pour aliment d'une flamme éternelle qu'un souvenir amer et délicieux qui soutient ma vie et nourrit mes tourments du vain sentiment d'un bonheur qui n'est plus.»

La presidentessa a Madame de Rosemonde: «Le voile est déchiré. Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur. La funeste vérité m'éclaire et ne me laisse voir qu'une mort assurée et prochaine, dont la route m'est tracée entre la honte et le remords».

siamo a Racine. Nelle scene più riposate e lavorate del teatro di Racine, uno stacco è posto tra i discorsi dei due personaggi. Uno stacco quasi temporale, meditativo. «Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifices...», «Madame, je sais trop à quels excès de rage...» In Racine si parla uno per volta. Ognuno ha diritto a esprimersi: c'è una disposizione nelle parti voluta da leggi di armonia e di contrappunto (mentre in Shakespeare ciò non avviene che raramente: non c'è l'agio e il riposo per il declamato di conversazione).

Si può benissimo parlare della classica teatralità di questa tecnica di Lacos, se si tiene presente l'immobilità razziocinante di alcune figure, la calma meditativa, il dialogo armato, lento e denso, che ha superato l'improvvisazione, con brevissimi riposi. All'evidenza splendida degli eroi principali fan corona i personaggi secondari, che hanno una funzione corale: la voce acida di Madame de Volanges, quella grave di Madame de Rosemonde («vieux pastel», diceva Baudelaire).

Ma Lacos richiede ancora dell'altro, qualcosa di più che il teatro. L'incontro con il suo genere è perfetto e non esistono succedanei. Quel genere soddisfa la necessità di variare incessantemente la posizione e il volto degli attori: una Madame de Merteuil, per esempio, muta maschera a seconda degli ambienti che frequenta, a seconda che parli con Madame de Volanges, con Valmont o con Danceny. Come un pittore che ha disposto in posizione frontale una quantità di ritratti ma che non vuole rinunciare al piacere di farceli vedere anche di profilo, quando l'insieme diventa sufficientemente losco ed enigmatico. Ecco che l'azione si svolge come dentro una serie di specchi, che ritraggono l'immagine alterata, quella «socievole», del protagonista di contro a quella assoluta, irriducibile. L'autore, si è detto, non ama i colpi di scena, e perciò porta a costruire e a seguire il doppio fronte del suo dramma, quella sua terribile, perfida lentezza. Tutta l'azione è intrecciata con un gusto evidente per i contrasti: il bianco di Cécile e i colori ardenti di Madame de Merteuil, l'astuta animalità di Valmont e il sentimento arpeggiato del *sentimentaire* Danceny, e anche la disposizione delle lettere è sapientissima per *choquer* il lettore, tanto viva che è come una forma di ammaestramento: si veda l'inizio, la lettera piena di *rubans* (un corredo da sposa apre un romanzo di tal genere), e la lettera che segue con quell'invito ripetuto: «Revenez, mon cher Vicomte, revenez»; e poi, una dichiarazione quasi lugubre: «Vous servirez l'amour