



Citation: L. Brignoli (2020) Riscrittura e maschere dell'io: *Le Mauvais genre* di Laurent De Graeve. *Aisthesis* 13(1): 115-125. doi: 10.13128/Aisthesis-11596

Copyright: © 2020 L. Brignoli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Riscrittura e maschere dell'io: *Le Mauvais genre* di Laurent De Graeve

LAURA BRIGNOLI

Università IULM Milano

Abstract. This article aims to investigate the reasons that push an author to rewrite a great classic, if the motivation of marketing is not pertinent. In the rewriting practice there are works that arise from deeper expressive needs and it would be completely wrong to explain them through purely opportunistic reasons; in fact, it is possible that the author uses the mask of the well-known character to express, by rethinking it, some complex, unexpressed, uncomfortable or difficult aspects of himself or society. We will try to show the plausibility of this hypothesis through the analysis of one of the most successful rewritings of the *Liaisons Dangereuses* by Laclos, *Le Mauvais genre* by Laurent de Graeve, trying at the same time to highlight one of the implications related to the connection between fiction and truth.

Keywords. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Laurent de Graeve, *Le Mauvais genre*, Yourcenar, *Feux*, rewriting, fiction and truth.

1. PREMESSA E OBIETTIVI

L'«ipertestualità mimetica», espressione usata da Genette per definire la ripresa di personaggi o di situazioni narrative in nuove diegesi, è una pratica molto antica che è stata ripresa in modo massiccio in epoca postmoderna e che l'epoca attuale, da alcuni chiamata ipermoderna¹, non sembra voler abbandonare. Anzi negli ultimi trent'anni essa è divenuta dilagante al punto che, più recentemente, sono state le stesse case editrici a incoraggiare la riscrittura. Marcos y Marcos, Minimum Fax, Gruppo editoriale L'Espresso, Marsilio sono alcuni degli esempi italiani che propongono collane o sollecitano direttamente autori noti a riscrivere grandi classici ottenendo esiti assai diversi, che possono intrattenere legami molto variabili con l'ipotesto².

¹ Si veda Raffaele Donnarumma (2011), e il successivo dibattito che il tentativo di definizione ha aperto. In particolare, si veda Remo Ceserani (2012).

² La terminologia è di Gérard Genette (1982) e, nonostante i numerosi tentativi di revisione, resta ancora la più utilizzata.

La finalità di una casa editrice è facilmente intuibile: il ritrovamento di un personaggio già noto in una nuova avventura diegetica è uno dei più indiscussi procedimenti di seduzione del lettore. Nel complesso meccanismo del marketing editoriale, questa strategia è indubbiamente proficua.

Ma se si esamina il fenomeno dal punto di vista della sua genesi viene da chiedersi che bisogno abbia uno scrittore di riprendere visibilmente l'opera di altri per esprimersi. Dal Romanticismo in poi, la valorizzazione dell'originalità nella percezione e nella comunicazione della realtà si è accompagnata spesso alla novità formale e contenutistica. A metà del Novecento, questo tipo di esigenza è diventata la norma, basta pensare ai *Nouveaux Romanciers*. Eppure, soprattutto verso la fine del secolo, sono andati aumentando gli autori che scelgono di infondere nuova vita ai classici. Le ragioni alla base di questa scelta naturalmente possono essere diversissime, ma non si creda che la volontà di sfruttare la popolarità di un personaggio sia quella predominante. Certo questa è una possibilità, ma riguarda prevalentemente la paraletteratura³.

Ciò detto, va comunque riconosciuto che anche in ambito riscritturale vi sono opere che nascono da necessità espressive più profonde e che sarebbe del tutto errato ricondurre a ragioni meramente opportunistiche; è infatti ipotizzabile che l'autore usi la maschera del personaggio noto per esprimere, ripensandolo, aspetti di sé o della società complessi, inespressi, talvolta scomodi o difficili da dire. Questo articolo è finalizzato a dimostrare la plausibilità di questa ipotesi attraverso l'analisi di un testo particolarmente significativo, che ci consentirà anche di mettere in luce uno dei risvolti legati all'articolazione fra *fiction* e verità⁴.

³ Sia detto per inciso, essa resta comunque un ambito di indagine non trascurabile, nella misura in cui non solo attraverso il suo studio è possibile mettere in luce alcune leggi che governano il mercato editoriale, ma anche perché l'attuale mescolanza fra cultura "alta" e "bassa" ne rende più spinosa la distinzione.

⁴ La questione è stata oggetto di diverse riflessioni, a partire da John Searle (1979), Gérard Genette (1991) e

Nel vastissimo panorama della transfinzionalità, *Le Mauvais genre* (2000) dello scrittore belga Laurent de Graeve, continuazione delle *Liaisons dangereuses* di Laclos, si segnala come «l'un des textes les plus originaux de la nombreuse postérité de Laclos» (Seth [2008]: 177). Ma non è questo il solo motivo per cui l'abbiamo scelto per dimostrare la nostra ipotesi. Esso è infatti un esempio eccellente, di rara ricchezza e complessità feconda, del concetto stesso di riscrittura, nel senso in cui essa viene intesa più oltre. Se ne affronterà l'analisi, attraverso l'ottica della ricezione⁵, di una tematica precisa, che risulta essenziale sia nell'ipotesi che nell'ipertesto: il rapporto con la realtà e la questione dell'autenticità; essi ci forniranno la giusta angolazione per motivare la scelta riscritturale operata da De Graeve.

2. LA QUESTIONE DELLA RISCrittURA

Prima di addentrarci nell'analisi del testo, è opportuno riprendere per sommi capi la problematica della riscrittura, all'interno della quale si situa il percorso critico principale. Dopo Gérard Genette, Richard Saint-Gelais è il critico che ne ha descritto meglio il funzionamento, operando dapprima una distinzione fra l'ipertestualità genettiana, che stabilisce una relazione di similarità fra testi, e la transfinzionalità, che consiste piuttosto in «une relation de migration de données diégétiques» (Saint-Gelais [2011]: 10-11): «On a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte» (Saint-Gelais [2011]: 19-20). Generalmente, sono i personaggi che, migrando da un testo all'altro, stabiliscono il legame, come accade per esempio con *Madame Bovary*, *Sherlock Holmes*, *Hamlet*, *Robinson Cru-*

Marie-Laure Ryan (1991), che hanno alimentato il dibattito fra "integrazionisti" e "segregazionisti", per giungere fino alle riflessioni di Cécile De Bary (2013), e Françoise Lavocat (2016). Affrontata dall'angolazione della riscrittura, la questione assume contorni ancora più complessi.

⁵ Questa prospettiva è un di fatto un superamento della questione ipertestuale impostata da Genette dalla angolazione della produzione (Wagner 2002).

soe, o, per avvicinarci al nostro argomento, con Madame de Merteuil.

Non si sottolinea mai abbastanza che ogni riscrittura è prima di tutto una lettura, e dunque, in certi casi più che in altri, una interpretazione del testo. I modi in cui essa si esprime sono diversi, e si parlerà di espansione, versione, o crossover riguardo ai meccanismi trasformativi principali, suddivisibili a loro volta in espansioni prolettiche, analettiche, parallattiche chiamate più comunemente *sequel*, *prequel*, *paraquel* (Meneghelli [2018]), in versioni controfattuali, variazioni del punto di vista o del genere adottato etc. In tutti questi casi, l'ipertesto sfrutta i silenzi dell'ipotesto. Esiste un non detto che non si limita a ignorare le ridondanze che il lettore può facilmente dedurre leggendo: certe lacune possono sembrare reticenze, o dipendere dalla focalizzazione scelta. Dunque, ogni tipo di variazione introdotta, che sia il punto di vista, la localizzazione della storia, il genere adottato o altro, consente di riempire i silenzi del testo (creandone di nuovi, inevitabilmente)⁶.

Come afferma Saint-Gelais, la *transfictionnalité* richiede «une batterie d'approches variées qui [...] s'intéressent [...] à ce qu'une transfiction *fait* à la fiction à laquelle elle s'articule. Un *faire* divers et paradoxal, car la transfictionnalité ne consiste jamais à intervenir sur le texte initial, bien évidemment inchangé, mais sur sa diégèse, c'est-à-dire au bout du compte sur la reconstitution que les lecteurs en font, ou consentent à effectuer sur la base d'une continuation, d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive» (Saint-Gelais [2011]: 70).

Saint-Gelais annovera un amplissimo ventaglio di ipertesti, categorizzandoli in modo efficace, ma senza introdurre distinzioni sulla base del legame più o meno serrato con l'ipotesto; né i critici che prima o dopo di lui se ne sono occupati si soffermano sulla questione, che tuttavia non smette di essere cruciale: quale deve essere

il legame fra ipotesto e ipertesto per poter legittimamente parlare di riscrittura? Per rispondere, e al contempo avvicinarci al focus di questo studio, si consideri l'esempio delle *Liaisons dangereuses*: si tratta certamente di uno dei romanzi più riscritti della letteratura francese, se si eccettuano i *feuilletons* ottocenteschi come *I tre Moschettieri* e *Il Conte di Monte-Cristo*. Dalla metà dell'800 a oggi, pur escludendo gli adattamenti teatrali e cinematografici, se ne contano almeno una ventina di versioni, non solo francesi⁷. Varrebbe la pena chiedersi se davvero siano tutte riscritture. Sotto questa etichetta infatti si raggruppano le opere più diverse, che possono avere un rapporto anche molto lasco con l'ipotesto. Bastano davvero due libertini, una giovane ingenua e una innamorata fedele per parlare di riscrittura del romanzo di Laclos? Così viene annoverato⁸ per esempio il romanzo di Marc Lambron, *La Nuit des masques* (Flammarion, 1990), ambientato in una Parigi novecentesca, in cui si muovono tre personaggi che ricordano molto lontanamente i loro eponimi. Lui, seduttore seriale, si innamora di un'attrice che gli darà del filo da torcere, sotto lo sguardo dapprima divertito poi decisamente geloso dell'amica che vorrebbe tirare le fila dell'intreccio. Al di là di questo schema, di cui si è voluto cogliere proprio i soli elementi che riconducono a Laclos, nulla in questo romanzo rimanda alle *Liaisons dangereuses*.

⁷ Citiamo qui solo le riscritture novecentesche: Lucas de Peslouan, *Les vrais mémoires de Cécile de Volanges*, 1927; Robert Margerit, *Les amants*, 1957; Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, 1969; Hella Haase, *Een gevaarlijke verhouding. (Une Liaison dangereuse. Lettres de la Haye)*, 1976; Heiner Muller, *Quartett*, 1981; Christiane Baroche, *L'hiver de beauté*, 1987; Marc Lambron, *La nuit des masques*, 1990; Georges-Noël Jeandrieu, *Les successions amoureuses*, 1990; Pascal Quignard, *La fin des liaisons*, in *La haine de la musique*, 1996; Laurent de Graeve, *Le Mauvais Genre*, 2000; Sarah K., *Connexions dangereuses*, 2002; Roger Kumble, *Cruel Intentions I*, 1999, II 2000 (film); Scott Ziehl, *Cruel intentions III*, 2004 (film); Camille de Peretti, *Nous sommes cruels*, 2006.

⁸ Da Herman (2003) e, prima di lui, da M. Delon, che a dire il vero usa un'espressione più cauta: «témoignent à leur manière de la vogue actuelle des *Liaisons*» (Delon [1986]: 109; enfasi nostra).

⁶ Per una trattazione più ampia e riferimenti bibliografici più esaustivi, ci permettiamo di rinviare a Brignoli (2019).

Né i nomi dei personaggi, né l'ambientazione storica, né il contesto sociale, e tutto sommato neppure il carattere dei personaggi il cui linguaggio resta distante dalle raffinatezze verbali di Laclos: decisamente più debole la libertina, che arriva a prostrarsi davanti al novello Valmont per tornare a farsi amare, meno libertino lui, quasi contraria alla fragile Tourvel l'attrice che ne dovrebbe riprendere il ruolo. L'unico riferimento a Laclos si trova in quarta di copertina ma, alla lettura del romanzo, la frase che dichiara questa «comédie sensuelle, placée sous le signe de Lubitsch et de Laclos» trova pochi riscontri all'interno del testo. Si tratta allora di una riscrittura? In ambito letterario non esistono risposte semplici a domande complesse. Considerando il termine in senso ristretto si potrebbe essere inclini a dire di no: a ben guardare, se si riducono le storie ai loro elementi essenziali, i meccanismi archetipici che le fondano non sono più di una dozzina. E allora tutto si ridurrebbe a essere riscrittura. In un certo senso, nel senso più lato del termine, tutto lo è.

Pur consapevole del fatto che questa affermazione potrebbe aprire un dibattito, e che per questo non sia priva di avventatezza, preferiamo usare il termine in un senso più ristretto, consentendoci di parlare di riscrittura quando la conoscenza dell'ipotesto è indispensabile per capire l'ipertesto, quando i riferimenti al primo non si limitano a rendere il secondo più interessante, ma finiscono per modificare la stessa ricezione del testo più antico.

3. ANALISI DEL TESTO

Secondo le categorie individuate da Saint-Gelais, *Le Mauvais genre* di De Graeve rappresenta una *variatio* della vicenda espressa nelle *Liaisons dangereuses* attraverso la sua continuazione: il suo avvio cronologico, infatti, si innesta su una delle ultime lettere delle *Liaisons*, quella del 7 dicembre che racconta della morte di Valmont (CLXIII), e prosegue fino al 13 gennaio, cioè poco oltre la data dell'ultima lettera laclosiana (26 dicembre).

Essa si configura come la confessione sotto forma di diario di una Madame de Merteuil che ha appena saputo della morte di Valmont. Conosciamo tutti una delle lettere finali delle *Liaisons laclosiane* (CLXIII): in una mattina invernale, Valmont si lascia uccidere da Danceny, il pallido amante di Cécile. Sacrificare l'amore per la Présidente de Tourvel alla sua fama di libertino aveva svuotato di senso la sua vita. Da lì l'esito suicidario di un duello che avrebbe potuto finire altrimenti.

Apparentemente arida, dura e gelida come il paesaggio innevato che osserva dalla finestra, la novella Mme de Merteuil, incapace di piangere la morte del suo amante-sodale, guarda indietro e rivive alcune scene cruciali del romanzo di Laclos: è così che cala la maschera e racconta, talvolta direttamente, talaltra per via metaforica, il percorso che l'ha condotta al libertinaggio. Nel corso della lettura, si scopre così una bimba male amata, un rapporto incestuoso col padre, un matrimonio di convenienza concluso con un "aiutino" per l'eliminazione del marito, insieme a quella volontà ferrea e a quella determinazione di cui già Laclos aveva descritto l'origine nella famosa lettera LXXXI. Un abisso di immoralità scavato in un pozzo di dolore.

Rilevare il dolore all'origine del percorso potrebbe preludere a un tentativo se non di discolorare Madame de Merteuil, quanto meno di smusarne la mostruosità. Ma il finale indica altro: in un'ultima lettera che costituisce il seguito della diegesi, la Merteuil propone a Cécile di fuggire con lei in Olanda, per condividere una vita di coppia più autentica. Un finale del genere è tale da rendere quanto meno non pertinente la questione dell'assoluzione.

De Graeve espande qui una serie di indizi che Laclos aveva inserito nel suo romanzo, lasciando intravedere un possibile quanto fugace rapporto saffico fra la Merteuil e Cécile⁹. I legami fra ipotesto e ipertesto sono serratissimi: la scelta di questo esempio, non certo fra le riprese più palesi, intende mostrare a quale livello di minuzia si sia spinta la lettura e la riscrittura di De Graeve. Riscrittura

⁹ Si vedano le lettere XX, XXXVIII, XXXIX, LV, LVII.

che di fatto non si limita a espandere il testo, ma arriva a conferirgli anche delle intenzioni che non aveva, abbondando in un senso più congeniale a De Graeve di quanto non fosse a Laclos.

Non è necessario soffermarsi a lungo sugli elementi che De Graeve ha mantenuto né sui cambiamenti che ha introdotto, perché il già citato studio di Catriona Seth è piuttosto esaustivo su questo aspetto¹⁰. Solo per doverosa chiarezza riprendiamo qui alcuni punti già toccati da lei. Il testo di De Graeve insiste sulla perversione dei comportamenti, annerendo alcuni tratti taciuti nelle *Liaisons dangereuses*: l'atteggiamento di profonda ostilità di Mme de Volanges verso Valmont scaturirebbe, secondo la lettura moderna, da una passata relazione fra i due da cui sarebbe nata Cécile – ed è questo il secondo incesto nel romanzo, dopo quello subito dalla Merteuil bambina.

La morte di Mme de Tourvel è drammatica al limite dell'insopportabile nel *Mauvais genre*, poiché nel fazzoletto che Cécile le tende per asciugarsi le lacrime, ella riconosce il monogramma di Valmont, e da quello capisce tutto, compreso il fatto di essere stata uno strumento nelle mani della marchesa.

I cambiamenti più importanti riguardano peraltro proprio il ruolo della marchesa, anch'essa personaggio ben più perverso del suo originale: si è già detto che nella lettura di De Graeve lei ha ucciso il marito con l'aiuto del farmacista. Il processo intentato dalla famiglia di lui avrebbe dunque anche questo risvolto, ben altrimenti serio per la marchesa. Il giudice chiamato a dirimere la questione è proprio il marito di Madame de Tourvel: ecco perché lei chiede a Valmont una lettera di "capitolazione" scritta da quest'ultima, da utilizzare, in caso di andamento negativo del processo, contro il Presidente: «faire miauler Madame, c'était en quelque sorte pouvoir faire chanter Monsieur» (De Graeve [2000]: 76). Come si vede, l'eliminazione di alcuni personaggi – come Prévau – non

implica affatto l'allentamento delle maglie della trama: anzi l'aggiunta di questi dettagli scabrosi contribuisce a rafforzarne l'impianto logico.

Nella riscrittura, la marchesa è infatti ancora più abile nel tirare le fila della vicenda: anche i presunti errori che lei avrebbe commesso, come scrivere quelle lettere che poi Danceny avrebbe diffuso a suo danno, risultano in effetti frutto della sua volontà. Stanca del mondo, e soprattutto della maschera di morigeratezza che era costretta a portare, decide come svelare il suo volto, scegliendo persino di farsi credere affetta dalla malattia delle alcove e dei rapporti torbidi, «des chambres noires et des copulations anonymes» (De Graeve [2000]: 153). Va detto che il personaggio della Marchesa non è ripreso a grandi linee. Al contrario è carico di tutta la complessità che le ha conferito Laclos, a cui si aggiungono nuovi elementi.

De Graeve conosce alla perfezione l'ipotesto e se ne distanzia con uno scopo: le sue infedeltà non sono gratuite. Forse le più importanti riguardano la sessualità e la lingua: tutti i personaggi (anche i più secondari, come il Président de Tourvel) hanno una sessualità aperta, che non preclude esperienze con il loro stesso sesso. Apertura che si manifesta anche sotto il profilo linguistico: distanziandosi dalla lingua raffinata della società libertina del XVIII secolo, in cui le varianti sono dovute unicamente all'esistenza di pensieri più o meno intelligenti nei personaggi, De Graeve usa un linguaggio nettamente più vario, non privo di anacronismi¹¹, nel quale la più grande raffinatezza verbale viene volentieri mischiata a espressioni familiari¹² e popolari, quando non francamente volgari¹³.

Questo stile che combina ricercatezza estrema e massima trivialità ben si adatta a espri-

¹⁰ A nostra conoscenza, a parte questo articolo e due pagine in Herman (2003: 133-134), non esistono altri studi scientifici sull'opera. A questo autore scomparso troppo presto Szczur (2018: 140-141) consacra una pagina.

¹¹ Si veda per esempio: «Madame de Tourvel piqua un fard» (De Graeve [2000]: 127): l'espressione non compare prima del XIX secolo.

¹² «Je ne couine pas» (De Graeve [2000]: 16), «ce demi-sourire hésite, crâne» (De Graeve [2000]: 18), «c'est à sa dentition que se fixe le prix de la carne» (De Graeve [2000]: 39).

¹³ «J'ai beau fouiller l'organe, titiller le muscle, triturer la viande» (De Graeve [2000]: 15) «Elle boit vite, cul sec, l'un après l'autre.» (De Graeve [2000]: 28).

mere l'immagine diffratta di Mme de Merteuil, contraria a quella di *femme du grand monde* che il testo di Laclos ha diffuso, e che persiste, nonostante la sua riconosciuta immoralità. Fin dall'inizio l'immagine di Merteuil si sdoppia: è il vetro della finestra che lei si ostina a fissare dopo aver appreso la morte di Valmont, irrigidita nella sua incapacità di lasciar uscire un dolore che tenta di negare, a offrirle un doppio di sé, un doppio torbido, appannato dal suo stesso respiro. Questa rappresentazione fissata in una materia immobile e gelida si fa metafora del suo io sociale, che poco a poco si distacca da sé, consentendole di osservarsi dall'esterno, parlando di sé alla terza persona: dopo aver assistito senza far nulla all'autodafé dei due sodomiti, nella carrozza insieme a Mme de Volanges visibilmente gratificata dallo spettacolo, si giudica «lâche comme les autres, je m'étais tue comme tout le monde. Je suppose que Madame de Merteuil ne pouvait que se taire en regardant négligemment ses ongles» (De Graeve [2000]: 31).

Le difformità rispetto al testo originale, per quanto importantissime al punto di snaturare il personaggio della Merteuil laclosiana, sono tuttavia bilanciate dalla presenza dell'ipotesto tale da non consentirci la comprensione dell'ipertesto senza un'adeguata conoscenza dell'opera settecentesca. Per questa ragione si può considerare *Le Mauvais genre* una vera riscrittura, nel senso ristretto definito sopra. Ma le infedeltà ci sono: Catriona Seth, da settecentista, afferma chiaramente che «la réécriture de De Graeve n'est guère fidèle au texte de Laclos» (Seth [2008]: 176).

Fermo restando che sono proprio le infedeltà a costituire l'originalità di ogni riscrittura, esse diventano interessanti nella misura in cui, come in questo caso, si riconosce un'analogia fedeltà al testo.

Ma allora giunge inevitabile la domanda: perché riscrivere un classico? Cosa spinge un autore a impossessarsi di personaggi canonici per trasmettere contenuti altri? E, nella fattispecie, cosa ha spinto De Graeve ad appropriarsi del personaggio di Laclos?

La risposta come sempre va cercata nelle pieghe del testo, e in questo caso viene suggerita dai

riferimenti intertestuali. Ve n'è uno che predomina nettamente su tutti gli altri, la sua presenza è più sottile, più sotterranea e insieme più fondamentale: alla lettura, un ritmo particolare¹⁴, quello che potremmo chiamare il "timbro di voce del testo" richiama alla mente *Feux, Fuochi*, di M. Yourcenar. L'analisi più attenta, effettuata a livello linguistico, retorico e tematico, rivela una filiazione voluta, di cui diamo di seguito alcuni esempi.

A livello linguistico, vi si ritrovano massime, frasi brevi (soggetto verbo complemento), costrutti paratattici, un certo numero di *tourneures* come «à force de... je finirai bien», o l'anteposizione della causa alla spiegazione di un comportamento: «parce qu'il l'avait vue frissonner, il se décida d'attaquer» (De Graeve [2000]: 99), già tipici dell'opera yourcenariana.

A livello retorico, litoti, reticenze, oppure – vero marchio dello stile di Yourcenar – la similitudine la cui funzione comparativa, affidata a due verbi diversi, si accompagna a una volontà di trasformare un comportamento individuale in una legge assoluta: «Madame de Tourvel pleure en silence, sans pouvoir s'arrêter, comme on se vide de son sang»¹⁵ (De Graeve [2000]: 69).

A livello tematico, la trasformazione del teatro in aula di tribunale: ne è vittima Madame de Merteuil quel 16 dicembre in cui si presenta alla Comédie Italienne e viene sommersa dal biasimo della società. In De Graeve la libertina, ben consapevole della «curée» a cui sarebbe stata sottoposta, vi si rende «comme on se présente au tribunal» (De Graeve [2000]: 151). Allo stesso modo, in *Feux*, è Clitemnestra, l'eroina del teatro classico, a

¹⁴ Sulla questione del ritmo, è utile consultare il numero speciale della rivista "Semen" (2003), *Le rythme de la prose*, e Rodriguez (2015).

¹⁵ Naturalmente, ciò è dato dall'uso di «on» nel secondo termine di paragone, soggetto che ha la funzione di definire l'azione come appartenente all'intera umanità. Cfr. per esempio, in *Feux*: «ces joueurs misant à chaque coup leur maximum de vie tombèrent comme on se suicide» (Yourcenar [1982]: 1001); «Penthésilée tomba comme on cède» (Yourcenar [1982]: 1004); «je suis près du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelquefois près d'un cœur.» (Yourcenar [1982]: 1122).

comparire davanti al pubblico come in un'aula di tribunale¹⁶.

A tutto questo vanno aggiunte le citazioni deviate; si consideri il seguente pensiero di *Feux*:

Solitude... Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... je mourrai comme ils meurent. (Yourcenar [1982]: 1083)

cui fa eco De Graeve:

Hors la loi: vous ne vivez pas comme ils vivent, vous n'aimez pas comme ils aiment, vous ne dansez pas comme ils dansent et il est plus que probable que vous ne mourrez pas comme ils mourront. (De Graeve [2000]: 170)

O ancora, sempre nel *Mauvais genre*:

C'était au temps où la Terre était plate; à cette époque, jurait-il, les dieux n'étaient pas morts. (De Graeve [2000]: 88 e passim)

Solo un lettore bene informato conosce *Les Dieux ne sont pas morts*, una raccolta che Yourcenar aveva pubblicato in gioventù pentendosi poi per quei poemi giudicati da lei stessa «du démarquage d'écolier» (Yourcenar [1980]: 52). Per quanto ingenui, scolastici, non di rado pretenziosi, in essi vi si scoprono già i temi che ritroveremo in *Feux*, ed è certamente questa la ragione che ne giustifica la citazione da parte di De Graeve. Ma cos'ha di particolare *Feux* che possa averlo interessato? È probabile che siano due sue caratteristiche: la prima è che si tratta di un'opera autobiografica ben più di quanto non lo sia la trilogia del *Labyrinthe du monde* - la critica è infatti unanime nel riconoscerla come l'opera in cui Marguerite Yourcenar ha riversato il suo io più intimo; l'altra è che questa espressione del sé autoriale e dei suoi sentimenti è mediata: invece di rivelare la sua storia d'amore infelice, l'autrice sceglie di raccon-

tarsi indirettamente, alternando pensieri tratti da un diario a nove leggende mitiche¹⁷. Yourcenar la definisce, nella prefazione, un «bal masqué», rivelando in ultima battuta ciò che nell'opera ha affidato allo stile «prezioso», a ciò che lei chiama «espressionismo barocco» che è ciò «neuf fois sur dix que le poète a cédé en effet au désir d'étonner, de plaire, ou de déplaire à tout prix» (Yourcenar [1982]: 1079). «Ce qu'on peut dire de pis de ces audaces verbales est que celui qui s'y livre court perpétuellement le risque de l'abus et de l'excès, tout comme l'écrivain voué aux litotes classiques frôle sans cesse le danger de sèche élégance et d'hypocrisie» (Yourcenar [1982]: 1079).

In questo eccesso verbale si annida infatti la rivelazione della passione che l'ha ispirata e che ha riversato in modo così intenso in questo libro da desiderare, paradossalmente, «che non venga mai letto», come afferma il primo pensiero tratto dal diario.

In quest'opera Yourcenar esprime dunque in modo mediato, attraverso nove storie mitiche, e in modo eccessivo, sovrabbondante, la passione bruciante provata per un uomo e l'impossibilità di lui di corrispondervi nella reciprocità. Due modalità che la accomunano al *Mauvais genre*: anche nel romanzo di De Graeve, infatti, tutto è portato al parossismo¹⁸ e, come vedremo di seguito, mediato.

La scelta di questo intertesto da parte di De Graeve è infatti un chiaro indizio destinato a orientare l'interpretazione del *Mauvais genre* verso una forma di autobiografia trasversale: come Yourcenar in *Feux*, De Graeve suggerisce di aver messo molto di sé in quest'opera. Espressione mediata, mascherata. Ecco la parola chiave che

¹⁷ Per entrambi gli aspetti la critica è molto abbondante. Ci limiteremo a citare Brunel P. (1988); Farrel E. et Farrel F. (1988); Biondi C. (1990); Biondi C. (1997); Julien A.-Y. (2002); Brémond M., «Le mythe, paravent du moi?» et Fréris G., «*Feux* ou le quiproquo du moi», in Poignault et al. (2004).

¹⁸ Al punto per esempio che le litoti non hanno mai una funzione di attenuazione ma sono veicolo di ironia e di enfasi. Cfr.: «La sensation ne fut pas insupportable» (De Graeve [2000]: 77); «La marchandise ne sembla pas déplaire à nos pirates mondains» (De Graeve [2000]: 83).

¹⁶ Sulla riscrittura del mito di Clitemnestra in *Feux* la bibliografia è molto abbondante. Si vedano, fra gli altri: Biondi (1990 e 1997); Brignoli (2012), Poignault (1995); Farrel (1988); Caserta (1991); Restori (1988).

accomuna le opere in questione, compresa quella di Laclos: maschera, la maschera che Madame de Merteuil aveva addosso¹⁹ e che nell'ipertesto finalmente dismette designandola con chiarezza («jeter le masque», De Graeve [2000]: 179), la maschera dei miti che Yourcenar ha indossato per rivelare parti di sé, la maschera della riscrittura che De Graeve ha usato per esprimere la sua propria “mostruosità”. Non è certo un caso che egli dedichi la sua opera «Aux Monstres comme moi», scegliendo, con questo appellativo feroce, di identificarsi alla Marchesa²⁰, un personaggio che questa riscrittura rende ancora più complesso di quanto già non fosse nell'originale. Le “mauvais genre” del titolo ha peraltro un triplice riferimento: rinvia a un cattivo soggetto, o a un aspetto poco raccomandabile, ma anche a un genere sbagliato²¹.

4. CONCLUSIONE

È arrivato il momento di concludere richiamando quanto ci eravamo posti all'inizio: quale rapporto con la realtà può avere un romanzo che rinvia ad altre invenzioni romanzesche? E quanto l'ipertesto può influire sull'ipertesto in merito a questa problematica?

Prima di rispondere a questa domanda è opportuno ricordare che, sotto il profilo formale, *Les Liaisons dangereuses* rappresenta il punto di non ritorno di una moda, quella del romanzo epistolare, che aveva imperversato nel Settecento²². Era nata nel secolo precedente con le *Lettres portugaises* (1669) e si era diffusa rispondendo alla

richiesta di “autenticità” che da sempre impone l'avvicinarsi delle forme del romanzo. L'artificio del ritrovamento degli scambi epistolari fra i personaggi doveva rinserrare il legame con il reale, garantendo la veridicità di un'avventura il cui svolgimento si poteva dedurre e ricostruire attraverso la lettura delle lettere. Ma, con il suo capolavoro, Laclos indica che la lettera, per quanto autentica, può non essere espressione di sincerità, anzi, nel suo romanzo egli dimostra proprio che quella che fino ad allora era considerata una testimonianza autentica può trasformarsi invece in un mezzo di inganno, tanto più efficace quanto più preconcettualmente portatore di un valore contrario²³.

Questo paradosso viene ripreso negli avantesti che, sulla questione dell'autenticità, forniscono due risposte diametralmente opposte: l'«Avertissement de l'éditeur» colloca l'epistolario nel campo della finzione romanzesca e per provarlo cita l'inverosimiglianza dei costumi descritti (anche se l'evidente ironia delle argomentazioni finisce per avvalorare l'idea contraria); la «Préface du rédacteur» rivendica l'autenticità delle lettere ma non mancando di far leva sul pubblico che sarà «séduit par l'idée que tout ce qui est imprimé est le fruit d'un travail»²⁴.

Laclos dunque lascia volontariamente in sospeso la questione dell'autenticità, quasi a suggerirci che la verità del testo si situa a un altro level-

¹⁹ E che Danceny rende palese pubblicando le sue lettere: «J'ai cru de plus que c'était rendre service à la société que de démasquer une femme aussi réellement dangereuse que l'est Madame de Merteuil» (Laclos [2011]: CLXIX).

²⁰ E non solo: l'epigrafe della prima parte è una frase di Phèdre («Et moi, triste rebut de la nature entière, / Je me cachais au jour, je fuyais la lumière»), la protagonista dell'omonima tragedia raciniana che aveva dentro di sé la mostruosità della sua ascendenza.

²¹ La questione del *gender* è stata affrontata da Seth (2008).

²² Sul romanzo epistolare si veda Rousset (1964), Bray (1967), Versini (1979) e Calas (1996).

²³ «Exploitant les ressources de la forme épistolaire, Laclos risque d'en inverser la signification. Témoignage du vécu et de l'authentique, la lettre devient parfois dans *Les Liaisons dangereuses* son contraire, le signe de l'artificialité du langage. Plénitude de la parole, mime de la présence, elle devient la marque du silence et de l'absence. [...] Alors que le genre exprime un besoin de sincérité, de vérité, de spontanéité, un refus des masques sociaux et des conventions, il devient chez Laclos le mode d'une hypocrisie généralisée. Les libertins changent de style selon leurs correspondants, les vertueux eux-mêmes sont piégés par leurs contradictions. Le roman amène à suspecter chacun, à ne croire personne sur parole. L'authenticité n'est plus qu'une illusion où se prennent les naïfs, une arme supplémentaire entre les mains des roués.» (Delon [1986]: 50-51). A questo proposito si veda anche Versini (1988) e Nervi (2019).

²⁴ Si veda anche quanto afferma Migeot (2005).

lo²⁵: il suo romanzo, che mette in scena comportamenti non inauditi nella società del XVIII secolo, induce il lettore, a mezzo di un'opera di seduzione non meno efficace di quella intrapresa dai libertini su alcuni personaggi²⁶, a riflettere sulla complessa articolazione fra virtù e ipocrisia, fra moralità e apparenza.

Ed è esattamente a questa riflessione che rinvia anche il romanzo di De Graeve, con l'ausilio dei riferimenti intertestuali che invitano il lettore a ritrovare in filigrana una verità biografica. Ricorrendo alla riscrittura, tuttavia, De Graeve non rischia di compromettere il suo scopo? In effetti la pratica dell'ipertestualità, sfiorando costantemente l'esercizio accademico, a prima vista sembrerebbe allontanarsi dall'esperienza personale autentica, la quale richiede addirittura l'invenzione di un nuovo linguaggio²⁷. Così ritengono la maggior parte dei critici – a partire da Genette stesso – che affermano come l'ipertestualità esalti la finzionalità della vicenda raccontata: essa scaverebbe il fossato tra finzione e realtà.

E tuttavia, assumendo il punto di vista del lettore, la questione va rimodulata alla luce del fatto che la differenza tra mondo finzionale e mondo reale è di grado più che di natura (Pavel [1986]: 26-74). Approfondire questo risvolto significherebbe spingere la nostra riflessione oltre il limite di un solo articolo e ben oltre la questione della riscrittura. Ci limiteremo pertanto a focalizzarci

²⁵ A questo proposito, è utile rileggere quanto afferma Thomas Pavel nell'*Univers de la fiction*: «Le sens d'un texte peut se déployer à plusieurs niveaux; un mythe ou un roman allégorique composé seulement de propositions fausses peuvent dégager une vérité allégorique perceptible à un niveau autre que celui du sens littéral.» (Pavel [1986] : 34). Pavel riprende, approfondendole e risolvendone le contraddizioni, le posizioni teoriche di Kendall Walton. Si veda, in particolare, Walton (1978, 1978a, 1990 e 1991).

²⁶ Limpidamente analizzata da Minogue (1973).

²⁷ Ricordiamo quanto diceva in particolare Nathalie Sarraute, che ha usato parole vibranti, nei *Fruits d'or* (Sarraute [1996]: 601), per caldeggiare la necessità di un'espressione originale, totalmente nuova rispetto ai modelli anteriori. Si veda, a questo proposito, Pierrot (1990): 348-350.

su quest'ultima. Ora, sappiamo che il riscrittore è prima di tutto un lettore e che, nel suo caso, il meccanismo di implicazione nelle vicende dell'ipotesto può essere molto profondo: non sono rari gli autori che dichiarano come certi personaggi abbiano ormai scavalcato il confine che separa la realtà dalla finzione²⁸. L'operazione di appropriazione rescinde il legame fra un personaggio e il suo creatore: Merteuil smette di essere il prodotto dell'immaginazione di Laclos entrando in quella del lettore De Graeve, che lo "usa" non solo per esprimere la sua propria marginalità morale, ma anche con l'intento di spingerci a riflettere sull'autenticità della sua ispirazione artistica. La forza del romanzo di De Graeve risiede precisamente nella sua capacità di discostarsi dall'accademismo nell'atto stesso di dar voce alla sua eccentricità appoggiandosi su quella di un personaggio scandaloso. Laddove Laclos aveva sapientemente evitato di prendere posizione, giocando sulla referenzialità, De Graeve sembra invece suggerire che è nel cuore della finzione che si annida l'espressione più autentica: esiste forse personaggio migliore della Merteuil, proverbiale incarnazione della finzione, per esprimere questa verità? Verità allegorica, ben inteso, quella che rende poco pertinente la riflessione sulla verità ontologica dell'opera d'arte (Pavel [1986]: 23-74).

A questo aspetto, si aggiunge un vincolo legato alla ricezione che da qualche tempo è tenuto in maggior conto: è noto che la comunicazione della novità avviene con più grande incisività laddove questa si innesti nel già noto. La presenza dell'ipotesto svolgerebbe allora la funzione, non secondaria ai fini dell'efficacia comunicativa, di preparare il lettore a esprimere (nel esso sia anche un del riscrittore) o a cogliere (nel caso sia un mero lettore) un contenuto nuovo la cui accettazione talvolta può essere, come nel caso del *Mauvais genre*, moralmente impegnativo.

²⁸ È il caso di Amleto che, come ha dichiarato esplicitamente Ismail Kadaré, è "entrato nella vita nel senso proprio del termine", o di Zenone, il protagonista dell'*Oeuvre au noir*, che Marguerite Yourcenar avrebbe voluto al suo capezzale.

Da tutto ciò appare chiaro quindi che la finzione non è l'analogo – né il contrario – della realtà. È piuttosto «un'epifania della verità» (Nafisi [2003]: 18) e la sua funzione non è tanto quella di imitare il reale, quanto piuttosto di comunicarlo, di renderlo comprensibile, talvolta anche di dargli coerenza. O, nel caso di trasgressioni importanti, di legittimarlo, inserendolo in un'aristocrazia del sapere che lo renda tollerabile, per sé ancora prima che per gli altri.

BIBLIOGRAFIA

- Biondi, C., 1990: *Feux di Marguerite Yourcenar: un'autobiografia che indossa panni antichi*, in *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'occidente, Studi in memoria di Maria Bellinconi Scarpato*, Università di Parma, pp. 550-557.
- Biondi, C., 1997: *Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, La Goliardica Pisa.
- Bray, B., 1967 : *L'art de la lettre amoureuse des manuels aux romans (1550-1700)*, Mouton, La Haie-Paris.
- Brignoli, L., 2012: *Fonti antiche per estinguere i Fuochi*, in Brignoli, L., Giachero, L., Giorcelli Bersani, S., *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, Iacobelli, Roma, pp. 51-72.
- Brignoli, L., 2019: *Introduzione* in Id.(ed.), *Inter-Artes, Diegesi migranti*, Mimesis, Milano, pp. 9-41.
- Brunel, P., 1988: *Biographie, autobiographie dans Feux*, in M. Yourcenar, *Biographie, Autobiographie, Actes du Colloque de Valencia*, Université de Valencia, pp. 13-19.
- Calas, F., 1996: *Le Roman épistolaire*, Nathan, Paris.
- Caserta, E.M., 1991 : *Apprentissage du mythe: Clytemnestre ou le crime*, in *La scène mythique, Actes de la journée d'études consacrée au théâtre de M. Yourcenar*, "Bulletin SIEY" 9, pp. 112-116.
- Ceserani, R., 2012: *La maledizione degli "ismi"*, "Allegoria" 65-66 (1/2), pp. 191-213.
- Coudreuse, A., 2015: *La Conscience du présent. Représentations des Lumières dans la littérature contemporaine*, Classiques Garnier, Paris.
- De Bary, C. (ed.), 2013: *La fiction aujourd'hui, "Itinéraires"* 1. URL: <https://doi.org/10.4000/itineraires.765>.
- De Graeve, L., 2000: *Le Mauvais genre*, Éditions du Rocher, Paris.
- Delon, M., 1986: *P.A. Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, "Études littéraires", PUF, Paris.
- Delon, M., 2011: *Le XVIII^e siècle dans la fiction romanesque en France aujourd'hui*, in Lafarga, F., Llorca Tonda, Á., Sirvent, M., Ramos, Á. (eds.), *Le XVIII^e siècle aujourd'hui. Présences, lectures et réécritures*, Éditions Le Manuscrit, Paris, pp. 17-40.
- Donnarumma, R., 2011: *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, "Allegoria" 64 (2), pp. 15-50.
- Europe 2003: *Choderlos de Laclos*, n. 885-886, janvier-février.
- Farrel, E., Farrel, F., 1988: *L'encadrement de la biographie par l'autobiographie: les effets de la structure de Feux*, in M. Yourcenar, *Biographie, Autobiographie, Actes du Colloque de Valencia*, Université de Valencia, pp. 37-43.
- Genette, G., 1982: *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Genette, G., 1991: *Fiction et diction*, Seuil, Paris.
- Herman, J., 2003: *Un personnage en quête d'auteur. Sur quelques suites romanesques des Liaisons dangereuses*, "Europe" 885-886, pp. 128-147.
- Julien, A.-Y., 2002: *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, Paris.
- Laclos, P.C. de, 2011: *Les Liaisons dangereuses*, édition établie présentée et annotée par Seth C., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Lavocat, F., 2016: *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris.
- Meneghelli, D., 2018: *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano.
- Migeot, F., 2005 : *Rapport de places et imaginaires dans les lettres de Laclos et Mme Riccoboni*, "Semen" 20.

- Minogue, V., 1972: *Les Liaisons dangereuses: A Practical Lesson in the Art of Seduction*, "Modern Language Review" 67, pp. 775-786.
- Montalbetti C., 2001: *Fiction, réel, référence*, "Littérature" 123, pp. 44-55.
- Nafisi, A., 2007: *Leggere Lolita a Teheran*, trad. it. R. Serrai, Adelphi, Milano.
- Nervi, M., 2019: *Love and lies. The conflict of codes in Laclos' Liaisons dangereuses*, "Between" 9 (18).
- Pavel, Th., 1986: *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 2017.
- Pierrot, J., 1990: *Nathalie Sarraute*, Corti, Paris.
- Poignault, R. et al., 2004: *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours.
- Poignault, R., 1995: *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*. Bruxelles, coll. "Latomus", n.228.
- Restori, E., 1988 : *Feux ou la discipline de la passion*, in M. Yourcenar, *Biographie, Autobiographie, Actes du Colloque de Valencia*, Université de Valencia, pp. 45-50.
- Rodriguez, A., 2015: *Le rythme et la visée*, "Études de lettres" 1-2.
- Rousset, J., 1964 : *Forme et signification*, Corti, Paris.
- Ryan, M.-L., 1991: *Reconstructing the Textual Universe: The Principle of Minimal Departure*, in Id. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, pp. 48-60.
- Saint-Gelais, R., 2011: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris.
- Sarraute, N., 1996: *Les Fruits d'or*, in Id. *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2001.
- Searle, J., 1979: *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Semen (2003): *Le rythme de la prose*, numero speciale della rivista "Semen" 16.
- Seth, C., 2008: *Genre et gender: des Liaisons dangereuses (1782) au Mauvais genre (2000)*, in Guéret-Laferté, M., Mortier, D. (eds.), *D'un genre littéraire à l'autre*, Mont-Saint-Aignan Cedex, Publications des Universités de Rouen et du Havre, pp. 163-177.
- Szczur, P., 2018 : *Leurs corps se rencontrèrent. La scène d'intimité homosexuelle dans la littérature belge francophone*, "Textyle" 52.
- Versini, L., 1968 : *Laclos et la tradition, Essai sur les sources et la technique des Liaisons Dangereuses*, Klincksieck, Paris.
- Versini, L., 1979 : *Le roman épistolaire*, Paris, PUF.
- Wagner, F., 2002 : *Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)*, "Études littéraires" 34 (1-2), pp. 297-314.
- Walton, K., 1978, *How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 37 (1), pp. 11-23.
- Walton, K., 1978a: *Fearing Fictions*, "The Journal of Philosophy" 75 (1), pp. 5-27.
- Walton, K., 1990, *Mimesis as Make-Believe On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge MA, London.
- Walton, K., 1991, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 49 (2), pp. 161-166.
- Yourcenar, M., 1980: *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Le Centurion, Paris.
- Yourcenar, M., 1982: *Feux*, in Id. *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2014.