



HAL
open science

“Cet enfer qui, peut-être, un jour, aura son Dante”.
Balzac e la commedia della modernità

Andrea Del Lungo

► **To cite this version:**

Andrea Del Lungo. “Cet enfer qui, peut-être, un jour, aura son Dante”. Balzac e la commedia della modernità. *Critica del testo*, 2021, XXIV (3), pp.49-64. hal-03815710

HAL Id: hal-03815710

<https://hal.science/hal-03815710>

Submitted on 7 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet enfer qui, peut-être, un jour, aura son Dante.
Balzac e la commedia della modernità

Andrea Del Lungo

Abstract :

La critica ha spesso interpretato in modo trasparente il rapporto di filiazione che intercorre fra Dante e Balzac, ipotizzando anche l'esistenza di una forma di identificazione dell'autore della *Comédie humaine* con il suo illustro predecessore, di cui avrebbe attualizzato il modello cosmologico nella sua descrizione della modernità. Questo articolo propone di ripensare la relazione e di esporre qualche dubbio su tale interpretazione, a partire dalla scelta del titolo, in cui il riferimento alla *Commedia* dantesca è evidente, ma non viene mai esplicitato da Balzac ; e dall'analisi della novella *Les Proscrits*, in cui Balzac mette in scena il poeta fiorentino come protagonista della storia, che è possibile leggere come una parabola della condizione dell'autore moderno, alle prese con il materialismo di una società contemporanea che investe anche il suo lavoro creativo, e rende impossibile la scrittura di una « nouvelle Divine Comédie ».

L'inferno che evoca Balzac nella citazione utilizzata a mo' di titolo è, ovviamente, la città di Parigi, a lungo descritta, da un punto di vista sociologico e morale, all'inizio della *Fille aux yeux d'or*¹; e logicamente, il nuovo Dante incaricato di rappresentare l'inferno della moderna metropoli nascente, simbolo di una crisi di valori della società post-rivoluzionaria, altri non è che l'autore della *Comédie humaine*. La citazione balzachiana assomiglia così a una autoproclamazione attraverso la quale Balzac si erge a demiurgo di una cosmologia terrestre, speculare di quella celeste del poeta fiorentino; da qui nasce una tradizione critica che esprime la visione consensuale di una filiazione diretta fra i due scrittori, o che ipotizza addirittura un'identificazione, come sostengono Curtius e Nykrog².

L'obiettivo di questo breve studio è di ripensare la relazione e di far vacillare qualche certezza critica, a partire da elementi precisi: prima di tutto, la scelta del titolo, in cui l'allusione alla *Commedia* dantesca è trasparente, ma non viene mai esplicitata da Balzac, che in un unico passo della prefazione del *Livre mystique* fa riferimento all'opera di Dante con l'intento di mostrare il carattere problematico della sua riscrittura nella modernità. L'analisi della novella *Les Proscrits*, in cui Balzac mette in scena il poeta

¹ Balzac introduce con questa frase la terza sfera della sua classificazione della popolazione parigina, come vedremo più avanti. Tutte le citazioni fanno riferimento all'edizione de *La Comédie humaine* nella collana « La Bibliothèque de la Pléiade », Parigi, Gallimard, 1976-1980 (*La Fille aux yeux d'or*, vol. V, p. 1046).

² « Déjà vers 1830 Balzac tendait à s'identifier lui-même avec l'auteur de la *Divine Comédie* », (P. Nykrog, *La pensée de Balzac dans La Comédie humaine*, Copenhagen, Munksgaard, 1965, p. 31).

fiorentino come protagonista della storia e aggiunge un episodio immaginario alla *Commedia* dantesca servirà poi a esporre alcuni dubbi sulla ripresa del modello dantesco in Balzac e sull'identificazione fra i due scrittori: la novella può infatti essere letta come la parabola della condizione dell'autore moderno, alle prese con il materialismo di una società contemporanea che investe anche il suo lavoro creativo, e rende impossibile la scrittura di una « nouvelle Divine Comédie ».

Le ragioni di un titolo

Come sappiamo, l'idea del titolo *La Comédie humaine*, con evidente riferimento alla *Commedia* dantesca, è trovata in corso d'opera: dopo aver pensato a un primo titolo, *Études sociales*, che appare nella lettera a Madame Hanska dell'ottobre 1834 in cui viene per la prima volta concepito un piano globale dell'opera, è poi un'altra lettera del 1839 a menzionare per la prima volta *La Comédie humaine*³, in un'epoca in cui Balzac ha già scritto una buona parte dei testi destinati a confluire nell'insieme (il primo, *Les Chouans*, fu pubblicato nel 1829). Da quel momento l'autore non ha avuto più esitazioni, visto che solo tre anni dopo, nel 1842, inizia la pubblicazione presso l'editore Furne, in un formato monumentale (in-ottavo) e inusuale per il romanzo, dell'opera omnia: nella *Comédie humaine* (sottotitolata *Œuvres complètes de M. de Balzac*) vengono ridistribuiti secondo un piano in tre parti i testi già scritti, e progressivamente integrati quelli che sono redatti fino al 1848, in un insieme composto da 17 tomi. Inutile insistere qui sull'ambizione balzachiana di concepire, attraverso quest'opera-mondo, una rappresentazione totale dell'universo contemporaneo, in cui il riferimento del titolo a Dante – considerato evidente dalla critica – trova una sua ovvia pertinenza.

Ciò che, però, sorprende, e deve quindi essere oggetto di analisi, è il fatto che Balzac non dia mai alcuna spiegazione del titolo in questo senso. In effetti, l'edizione Furne comincia con un importantissimo *Avant-propos* firmato dall'autore, che svela la genesi, i principi di composizione e più globalmente l'intento dell'opera, a partire dalla scelta del titolo: « En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans, le titre de *la Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé »⁴. Il secondo paragrafo dell'*Avant-propos* definisce l'idea iniziale della *Comédie humaine* come un sogno, un progetto impossibile e infine una chimera che si libra in un cielo fantastico, prima di trasformarsi ineluttabilmente in realtà. E l'idea trova infine la sua formulazione sintetica: « Cette idée vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité »⁵. A partire da quest'affermazione, l'*Avant-propos* dipana un intertesto molto più scientifico che non letterario, citando i vari naturalisti, da Buffon a Geoffroy Saint-Hilaire, il cui pensiero ha permesso a Balzac di concepire l'unità di composizione e di giustificare il paragone fra società e natura: « La Société ne fait-elle

³ Roger Pierrot, ultimo editore della corrispondenza di Balzac, propone la data di fine aprile o inizio maggio 1839 per questa lettera di cui identifica anche il destinatario, l'editore Armand Dutacq (H. de Balzac, *Correspondance*, a cura di R. Pierrot, Parigi, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. II, p. 484).

⁴ H. de Balzac, *Avant-propos de La Comédie humaine*, cit., vol. I, p. 7.

⁵ *Ibid.*

pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? »⁶.

Alla base della *Comédie humaine* risiede dunque una volontà di classificazione degli individui in specie, parallela a quella stabilita all'epoca dalle scienze naturali, nell'ambito di una visione positivista. La spiegazione del titolo non rinvia, quindi, a Dante, e anzi ogni possibile slancio metafisico viene qui annichilito e appiattito sul più rigoroso razionalismo. Del resto, il nome del poeta fiorentino non è mai citato nell'*Avant-propos*, neppure alla fine quando ritorna la menzione del titolo:

L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N'est-ce que juste ? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera⁷.

Ciò che “autorizza” la scelta del titolo non è il riferimento a Dante come nume tutelare, ma piuttosto l'ambizione stessa dell'opera, in chiave storica e sociale. Soprattutto, in questo testo fondamentale che edifica una figura autoriale e la erge a demiurgo dei tempi moderni, Balzac non utilizza il procedimento di identificazione a Dante sottolineato dalla critica.

Del resto, anche il termine « commedia » pone problema. Attraverso questa definizione di genere, Balzac rinvia all'idea del « teatro del mondo », in cui il comico non è che maschera derisoria che ricopre il senso fondamentale tragico della rappresentazione, secondo i principi del realismo moderno definiti da Auerbach in *Mimesis*. Ma l'allusione a Dante è lungi dall'essere evidente, come sottolinea anche Vincent Bierce in conclusione della voce dedicata al poeta fiorentino nel recente *Dictionnaire Balzac*: « si la critique a toujours privilégié chez Dante la pensée du monde supérieur, métaphysique, divin, et chez Balzac la société terrestre mondaine en insistant sur l'adjectif humaine, c'est le mot même de comédie qui intrigue, car il semble renvoyer, plus qu'à Dante, d'abord à Molière ou même à Shakespeare, autres références essentielles pour Balzac »⁸.

Come giustificare dunque il fatto che, nella spiegazione del titolo, Balzac scelga di non dipanare il filo intertestuale fino alla sua origine dantesca ? Aggiungiamo un elemento contingente, prima di inoltrarci nelle possibili risposte: Balzac aveva una conoscenza tutto sommato poco approfondita di Dante, benché il poeta fosse stato rimesso in auge dai romantici, e la sua opera fosse accessibile all'epoca. Balzac avrebbe potuto consultare la traduzione di Artaud de Montor⁹, la cui lettura non è però attestata dalla corrispondenza o da altri scritti: la dispersione della biblioteca personale di Balzac, dopo la sua morte, lascia poche certezze. René Guise, nei suoi studi fondatori, ipotizza che Balzac avrebbe « une certaine connaissance des passages les plus célèbres de

⁶ *Ibid*, p. 8.

⁷ *Ibid*, p. 20.

⁸ V. Bierce, « Dante », voce del *Dictionnaire Balzac*, a cura di É. Bordas, P. Glaudes e N. Mozet, Parigi, Classiques Garnier, 2021, vol. I, p. 344.

⁹ Questa traduzione della *Commedia*, relativamente poco attendibile, fu pubblicata in tre tomi dal 1811 al 1813, e conobbe una seconda edizione dal 1828 al 1830.

Dante »¹⁰, ma che si sia probabilmente accontentato di leggere qualche pagina del corso di Villemain sulla letteratura del Medioevo, come dimostrato da alcuni passi dei *Proscriti* in cui se ne trova una traccia testuale. La conoscenza sarebbe quindi di seconda mano, il che non deve stupire nell'ambito del percorso di studi caotico dell'autore, segnato da un rapporto al sapere meno onnisciente che onnivoro: Balzac si nutre di elementi eterogenei, talvolta contraddittori (come l'opposizione fra misticismo e razionalismo), che vengono poi fusi in una rappresentazione sistematica solo in apparenza. Questo difetto di conoscenza spiega la quasi totale assenza, in Balzac, di riferimenti testuali precisi alla *Commedia* dantesca, ma non esclude la presenza di numerosi riferimenti al poeta, che diventa anche protagonista della novella *Les Proscrits*: non è certo la mancanza di documentazione a spiegare il silenzio balzachiano sull'origine del titolo. In realtà, una possibile risposta si trova in un'altra prefazione, quella del *Livre mystique*. Sotto questo titolo Balzac riunisce, nel 1835, tre testi: la novella *Les Proscrits*, del 1831, di cui ci occuperemo; e due romanzi, *Louis Lambert*, del 1832, e *Séraphîta*, la cui prima parte fu pubblicata nel 1834. L'insieme confluisce, poi, alla fine della sezione *Études philosophiques* nell'edizione Furne della *Comédie humaine*, in cui i testi mantengono lo stesso ordine. Nel *Livre mystique*, Balzac si pone l'obiettivo di descrivere la natura della fede e di definire le relazioni esistenti fra l'uomo, il mondo e Dio, alla luce della dottrina di Swedenborg, mistico svedese del Settecento, di cui riparleremo. In un passo della prefazione, Balzac insiste con grandiloquenza sull'importanza e sulla difficoltà della sua impresa, quella di « dare corpo » a tale dottrina complessa, per poterla divulgare o, più esattamente, metterla « à la portée de l'étourderie française qui veut deviner ce qu'elle ne sait pas, et savoir ce qu'elle ne peut pas deviner ». Ed è qui che troviamo la sola allusione che lega esplicitamente il titolo dell'opera balzachiana alla creazione dantesca: traducendo la dottrina di Swedenborg in letteratura, l'autore « avait pressenti là comme une nouvelle Divine Comédie »¹¹. La critica cita spesso la frase come prova di un'evidente filiazione, Balzac erigendosi qui a novello Dante dei tempi moderni. In realtà, la « nouvelle Divine Comédie » evocata in questo passo rinvia unicamente al *Livre mystique*, e non all'insieme della futura *Comédie humaine*; e soprattutto, il seguito della frase, molto meno citato, contiene un'affermazione estremamente significativa in quanto segna la sostanziale *differenza* che intercorre fra la figura autoriale e il suo nume tutelare:

Hélas ! le rythme voulait toute une vie, et sa vie a exigé d'autres travaux; le sceptre du rythme lui a donc échappé. La poésie sans la mesure est peut-être une impuissance ? peut-être n'a-t-il fait qu'indiquer le sujet à quelque grand poète, humble prosateur qu'il est ! Peut-être le Mysticisme y gagnera-t-il en se trouvant dans la langue si positive de notre pays, obligé de courir droit, comme un wagon sur le rail de son chemin de fer¹².

La differenza, che impedisce di fatto la realizzazione della « nouvelle Divine Comédie » nei tempi moderni, è molteplice. Essa riguarda prima di tutto il genere, nel passaggio dalla poesia alla prosa: lo « scettro del ritmo » sfugge all'autore, che non può allora fare

¹⁰ R. Guise, Introduzione a *Les Proscrits*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, p. 517. Nell'articolo intitolato *Balzac et Dante* (« L'Année balzacienne », 1963), lo stesso Guise conclude: « Balzac n'a toujours qu'une connaissance très fragmentaire et superficielle de *La Divine Comédie* » (p. 319).

¹¹ H. de Balzac, *Préface al Livre Mystique*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, p. 506.

¹² *Ibid.*

altro che « indicare l'argomento », tramite la sua umile prosa, a un qualche grande poeta (inutile aggiungere che Balzac non ne veda nessuno, nella sua epoca...). La seconda differenza riguarda la lingua, attraverso il dubbio espresso nell'ultima frase a proposito del « positivismo » insito nel francese, la cui sintassi corre dritta come un treno. Deve essere infine sottolineata un'ultima differenza, più implicita ma densa di significato, nella costruzione della figura autoriale: « l'umile prosatore » è tale perché ha dovuto nella vita consacrarsi ad altri « lavori » piuttosto che alla poesia, forse appunto per vivere, Balzac facendo allora un velato riferimento alla condizione dello scrittore all'epoca della « letteratura industriale », incompatibile con l'esercizio della poesia. Insomma, nell'unico passo della sua opera in cui Balzac rinvia esplicitamente al titolo dantesco, è per affermare che *La Comédie humaine* non può essere una « nouvelle Divine Comédie », se non riducendo quest'ultima definizione a una porzione congrua e tutto sommato marginale dell'insieme, quella del *Livre Mystique*.

Dante come personaggio della Comédie humaine

Resta il fatto che Balzac ha messo in scena il sommo poeta, ergendolo a protagonista della novella *Les Proscrits*. Trattandosi di un testo relativamente poco noto, mi permetto di procedere a un breve riassunto. L'azione si svolge a Parigi nel 1308: il sergente Tirechair abita sull'île de la Cité, a fianco di Notre-Dame, in compagnia della moglie che si occupa della biancheria della diocesi. La coppia ospita nella propria dimora dei forestieri di passaggio (ovviamente a pagamento: *l'argent* è un tema fondamentale anche nel Medioevo che immagina Balzac...); all'inizio della novella, le due camere sono occupate da un vecchio dall'aspetto infernale, e da un giovane dall'aria angelica, il cui reciproco rapporto rimane misterioso. Impaurito dalla fisionomia dell'anziano, e dalla stranezza dei comportamenti di entrambi i personaggi, il sergente li sospetta di stregoneria e decide di cacciarli; è però dissuaso da una donna che, fingendo di essere sarta, si è introdotta presso la coppia con l'intento di osservare il giovane, di cui pare perduto innamorate. Si tratta in realtà della contessa Mahaut che, svelando la sua identità, assicura a Tirechair che il misterioso anziano è un personaggio molto influente, ricevuto anche a corte. Senza transizione, si passa alla seconda scena della novella, in cui i due personaggi si imbarcano per recarsi al corso di Sigier, « le plus fameux docteur en Théologie mystique de l'Université de Paris »¹³. Questi accoglie con reverenza i due personaggi, in particolare il vecchio, e tiene una lezione sublime di fronte a una platea in estasi. Al termine, Sigier passeggia insieme a loro, continuando una discussione che acuisce la crisi mistica del giovane: convinto di essere un angelo bandito dal cielo, egli tenta di suicidarsi durante la notte, per poter ritornare nel regno divino, ma il chiodo a cui aveva appeso la corda non regge. Il vecchio lo soccorre e gli spiega i motivi per cui un credente non può disporre della propria vita, raccontandogli la storia di un'anima da lui incontrata nel cerchio superiore dell'inferno. Il filo conduttore della novella è costituito dall'enigma sull'identità di questo misterioso personaggio, attraverso la disseminazione di indizi che mettono il lettore sulla pista della rivelazione finale: si tratta proprio di Dante, la cui identità è svelata dall'arrivo di un gruppo di soldati che annuncia la vittoria dei Guelfi, incitando il poeta a tornare a

¹³ H. de Balzac, *Les Proscrits*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, pp. 536-537.

Firenze. La scena di agnizione è del resto doppia, perché si scopre anche che la contessa Mahaut altri non è che la madre del giovane, il cui rango nobiliare viene così riconosciuto.

Si può leggere la novella, un po' superficialmente, come un omaggio a Dante; o più profondamente come una riflessione sul tema dell'esilio e della pericolosa dissoluzione dell'identità che ne consegue, coronata qui dal lieto fine dell'agnizione. Mi concentrerei però sulla rappresentazione che viene data del poeta fiorentino, e su due elementi di « finzionalizzazione » abbastanza eclatanti. Il primo riguarda appunto il personaggio di Dante: la novella presenta alcune inesattezze referenziali, raffigurando il poeta come un vegliardo, mentre Dante aveva 43 anni nel 1308, e immaginando che sia stato ricevuto alla corte di Filippo il Bello, e che abbia addirittura discusso una tesi di Teologia mistica alla Sorbona ! Balzac lo rappresenta inoltre come un'anima di ritorno dagli inferi, segnata dal viaggio nell'aldilà, in particolare nella descrizione che ne dà l'impaurito sergente Tirechair:

Le seigneur couché au-dessus de nous est plus sûrement sorcier que chrétien. Foi de sergent ! j'ai le frisson quand ce vieux passe près de moi; la nuit, jamais il ne dort; si je m'éveille, sa voix retentit comme le bourdonnement des cloches, et je lui entends faire ses conjurations dans la langue de l'enfer (...). Sa peau brune a été cuite et hâlée par le feu de l'enfer¹⁴.

L'insistenza sul ritorno dagli inferi può avere un significato diegetico, in quanto esposizione di indizi che contribuiranno alla risoluzione dell'enigma dell'identità; ma più globalmente l'insieme dei passi descrittivi contribuisce a rafforzare l'apparenza soprannaturale del personaggio, che pare abitare in una sfera a sé. La rappresentazione che ne dà il narratore si focalizza in particolare sul potere dello sguardo:

Quoique ses yeux fussent assez profondément enfoncés sous les grands arceaux dessinés par ses sourcils, ils étaient comme ceux d'un milan enchâssés dans des paupières si larges et bordés d'un cercle noir si vivement marqué sur le haut de sa joue, que leurs globes semblaient être en saillie. Cet œil magique avait je ne sais quoi de despotique et de perçant qui saisissait l'âme par un regard pesant et plein de pensées, un regard brillant et lucide comme celui des serpents ou des oiseaux; mais qui stupéfiait, qui écrasait par la vélocité communication d'un immense malheur ou de quelque puissance surhumaine. Tout était en harmonie avec ce regard de plomb et de feu, fixe et mobile, sévère et calme¹⁵

L'occhio del poeta è al tempo stesso magico e animale, attraverso il paragone con l'uccello rapace (il *milan* è il nibbio) e con il serpente; occhio la cui acuità visiva conferisce al poeta poteri sovrumani, e la cui fissità, come svela un altro passo della novella, sembra indicare la presenza di un oggetto invisibile agli organi normali della vista. Lo sguardo e il viso, a lungo descritto, rendono il personaggio « gigantesco » e gli attribuiscono delle doti di veggenza. Troviamo qui il più evidente parallelismo con la concezione balzachiana dello scrittore, il cui genio si fonda sul dono della seconda

¹⁴ *Ibid.*, p. 529. In questo passo, come sottolinea René Guise in una nota dell'edizione della Pléiade, Balzac riprende in modo quasi letterale un aneddoto raccontato da Villemain nel suo *Cours de littérature française* pubblicato nel 1830, a riprova della conoscenza di seconda mano che aveva Balzac di Dante.

¹⁵ *Ibid.*, p. 532. Secondo Pierre-Georges Castex, la descrizione sarebbe stata ispirata dalla maschera funebre di Dante.

vista, e sulla capacità ad oltrepassare le apparenze materiali. La veggenza di Dante troverebbe dunque il suo *pendant* moderno nel carattere visionario dell'opera balzachiana, definito *in primis* da Baudelaire, che ha dato avvio a una tradizione critica opposta alla concezione del realismo (il *Balzac visionnaire* di Albert Béguin), ancora oggi vivace: in un saggio sui *Proscrits*, Maxime Prévost sottolinea che dal ritratto di Dante scaturisce « une ontologie implicite de l'activité littéraire: le poète (ou le romancier, c'est tout un) est un visionnaire. Un visionnaire dont les intuitions se révèlent fondamentalement justes »¹⁶.

Inutile addentrarci qui nella spinosa questione (peraltro senza risposta), del privilegio in Balzac dell'osservazione realista oppure dell'immaginazione visionaria, polarità da sempre opposte nella critica, ma forse meno contraddittorie di quanto finora pensato: poiché l'osservazione è tale se ha la capacità di oltrepassare le apparenze materiali, di vedere dietro le quinte del teatro del mondo (ciò che Balzac definisce *l'envers du décor*) grazie appunto al potere di seconda vista, che fonda una concezione del realismo come rappresentazione e non come copia. Tornando alla filiazione dantesca, un dubbio permane: Dante è qui modello per Balzac, o forse quest'ultimo (che poco conosceva la sua opera) attribuisce al poeta una concezione balzachiana del genio?

Un secondo elemento di finzionalizzazione ci porrà un identico quesito. Si tratta del passo centrale della novella, la lezione di teologia, che mette in scena anche in questo caso un personaggio reale: celui che Balzac chiama Sigier, ovvero Siger de Brabant (italianizzato in Sigieri da Brabante), filosofo fiammingo del Duecento (morto probabilmente nel 1281) della scuola averroista. Sebbene Sigier abbia effettivamente insegnato a Parigi, la visione del personaggio data da Balzac è completamente infedele. Ciò che permette in realtà all'autore di rappresentare Sigier insieme a Dante (in un'epoca in cui il filosofo era già morto) è proprio l'unico riferimento preciso alla Divina Commedia, di cui Balzac evidentemente conosceva questa terzina del decimo canto del Paradiso:

essa è la luce eterna di Sigieri
che, leggendo nel Vico de li Strami,
silogizzò invidiosi veri.

Balzac teatralizza la scena che si svolge nella « rue du Fouarre », traduzione del « Vico de li Strami », dato che *fouarre* è un arcaismo per indicare la paglia, su cui – immagina Balzac – gli studenti erano seduti per assistere alla lezione. Sigier riassume in una maestosa orazione « les théories qu'il avait données sur la résurrection, sur le ciel et l'enfer » (539); solo che la dottrina che espone è in realtà quella di Swedenborg, posteriore di quasi cinque secoli, e che, come sappiamo, ha ispirato il misticismo balzachiano. René Guise sottolinea che Balzac avrebbe approfittato dell'oblio in cui era caduto Sigier alla sua epoca per « attribuirgli le sue idee »¹⁷, o più precisamente quelle del mistico svedese. La principale è la teoria degli angeli, interpretata in senso unitario: l'uomo transita di sfera in sfera, dal mondo naturale a quello spirituale e infine a quello divino, attraverso delle metamorfosi del suo essere interiore, permettendo così

¹⁶ Maxime Prévost, *Écrire la voyance. Présence de Dante Alighieri dans Les Proscrits de Balzac*, « Études littéraires », 37 (2), 2006, p. 90.

¹⁷ In una nota dell'edizione citata della « Pléiade », p. 1462.

di collegare l'umano e il divino, la terra e il cielo, la materia e lo spirito¹⁸. La lezione di Sigier sviluppa questa concezione che implica la divisione delle « intelligenze » in grandi sfere – sterile, vegetale, animale, animata, spirituale e divina – che scandiscono la transizione ascensionale verso Dio: « Armé des démonstrations par lesquelles il expliquait le monde matériel, le docteur Sigier construisait un monde spirituel dont les sphères graduellement élevées nous séparaient de Dieu, comme la plante était éloignée de nous par une infinité de cercles à franchir »¹⁹. Invertendo poi il movimento ascensionale, Sigier finisce per mostrare a Dante, che assiste alla sua lezione, la struttura stessa della sua *Commedia*: « Le docteur expliquait ainsi logiquement l'enfer par d'autres cercles disposés en ordre inverse des sphères brillantes qui aspiraient à Dieu, où la souffrance et les ténèbres remplaçaient la lumière et l'esprit »²⁰.

Potremmo allora riassumere la situazione vertiginosa citando un passo tratto da un recente articolo di André Vanoncini, che sintetizzo a mia volta: un falso Sigier istruisce un falso Dante, precettore di un falso allievo (il giovane angelico) e narratore di un falso episodio del suo viaggio in compagnia di Virgilio (di cui tratteremo fra poco), il tutto al fine di far apparire Balzac come l'illustre continuatore del poeta fiorentino. La dimostrazione è giusta, ma sfocia sul procedimento di identificazione di Balzac a Dante che Vanoncini afferma in modo esplicito: « Balzac a pu trouver en Dante une véritable âme sœur, tant les créations des deux écrivains partagent plusieurs de leurs figures fondatrices, malgré leur appartenance à des époques fort distinctes »²¹.

Mi pare tuttavia evidente che in questo caso la filiazione proceda in ordine inverso, dato che il passato immaginario è visto alla luce del presente. Invece di ipotizzare un'influenza che farebbe di Dante il modello di Balzac, si dovrebbe piuttosto leggere una forma di comunione spirituale a ritroso: Dante, nella novella, *professa la religione di Balzac*, impregnata di misticismo di stampo swedenborghiano (anche se la visione di Balzac su questo punto è particolarmente ambivalente, in quanto il cattolicesimo costituisce per l'autore un principio d'ordine sociale, al pari della monarchia). In quest'insieme di contraddizioni, parecchi elementi della novella risultano quindi dissonanti rispetto alla filiazione evocata dalla critica.

Les Proscrits, una parabola della condizione autoriale

« Balzac se reconnaît dans le vieux Dante »²², afferma con certezza Pierre-Georges Castex a proposito dei *Proscrits*, stabilendo una teoria dell'identificazione alla quale si potrebbe opporre, come abbiamo appena visto, l'idea che Balzac raffiguri un Dante a sua immagine e somiglianza. Soprattutto, un altro passo della novella, che ho fin qui volontariamente taciuto, mostra che l'identificazione segue anche un'altra pista.

Si tratta della scena del tentato suicidio del giovane angelico (di cui conosciamo il nome, Godefroid, mentre quello di Dante viene taciuto fino alle ultime righe), che viene soccorso appunto dal poeta. Il dialogo seguente rivela la motivazione del gesto estremo di Godefroid: quella di ritornare a Dio attraverso la sola via concessa ai

¹⁸ Cf. la voce « *Le Livre mystique* » redatta da Vincent Bierce nel *Dictionnaire Balzac*, cit., vol. I, p. 739.

¹⁹ H. de Balzac, *Les Proscrits*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, p. 541.

²⁰ *Ibid.*, pp. 541-542.

²¹ A. Vanoncini, *Balzac penseur de Dante*, « L'Année balzacienne », 2017, p. 384.

²² P.-G. Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, Parigi, C.D.U., 1961, p. 30.

mortali. Dante riconosce, in questa figura di angelo caduto dal cielo, una rappresentazione del poeta, mettendo in parallelo la loro condizione di esilio: celeste per Godefroid, allontanato dal Paradiso, terrestre per Dante, bandito da Firenze. E la via del ritorno non può essere che dettata da Dio, come spiega il poeta a Godefroid, condannando il suo tentativo di togliersi la vita:

Enfant ! reprit tout à coup l'étranger d'une voix sévère, as-tu donc si tôt oublié les enseignements sacrés de notre bon maître le docteur Sigier ? Pour revenir, toi dans ta patrie céleste, et moi dans ma patrie terrestre, ne devons-nous pas obéir à la voix de Dieu ? Marchons résignés dans les rudes chemins où son doigt puissant a marqué notre route²³.

La dottrina esposta da Dante sul potere divino viene allora corroborata da un esempio, il cui obiettivo è di mostrare a Godefroid il destino riservato nell'aldilà a coloro che attentano alla propria esistenza (« Veux-tu que je te dise la destinée au-devant de laquelle tu marchais, pauvre ange d'amour ? Écoute ! »). Il poeta comincia col ricordare a Godefroid il suo viaggio da mortale agli inferi, protetto dal mantello di un « Immortale », ovvero Virgilio, che non viene nominato per mantenere l'enigma sull'identità di Dante stesso; e racconta poi l'incontro con un'anima nel « cerchio superiore dell'inferno », dalla quale si scorge già la luce del paradiso: « je voyais dans le lointain la clarté du Paradis qui brillait à une distance énorme, j'étais dans la nuit, mais sur les limites du jour »²⁴.

La condanna eterna di quest'anima, presentata come un'ombra, è appunto di dover restare su questo limite dell'inferno, pronta a spiccare il volo verso la luce della sfera celeste, senza però riuscire a staccare i piedi da terra, nel supplizio di una speranza infinitamente vana; condanna che il « maestro » – sempre Virgilio – sintetizza così rivolgendosi a Dante: « Dieu ne lui a point infligé de punition; mais aucune de ces âmes de qui tu as successivement contemplé les tortures, ne voudrait changer son supplice contre l'espérance sous laquelle cette âme succombe »²⁵. Attraverso questo racconto, Balzac aggiunge un episodio immaginario alla *Commedia* dantesca (in cui ovviamente non c'è traccia dell'incontro con quest'anima dannata), elemento interpretato dalla critica nel senso dell'identificazione, o perfino della glorificazione dello scrittore moderno, autorizzato a ritoccare e completare il testo fondatore. Ma l'incontro immaginato da Balzac permette di leggere anche un'altra identificazione possibile. L'anima, infatti, prende la parola per raccontare la storia del suo amore idilliaco, sulla terra, con Teresa Donati: « Notre vie fut une même vie: je pâlisais de sa pâleur, j'étais heureux de sa joie; ensemble, nous nous livrâmes au charme de penser, de sentir, et l'un par l'autre nous apprîmes l'amour. Nous fûmes mariés dans Crémone, jamais nous ne connûmes nos lèvres que parées des perles du sourire, nos yeux rayonnèrent toujours »²⁶. All'apice della felicità, Teresa muore improvvisamente, e il suo sposo sceglie di togliersi la vita per non lasciarla sola nel sepolcro, gesto che causa la loro separazione nell'aldilà: « Elle est là-haut, Térésa, moi, je suis ici. Je voulais ne pas la quitter, Dieu nous a séparés »²⁷. Il supplizio dell'anima dannata del suicida è, quindi, di

²³ H. de Balzac, *Les Proscrits*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, p. 549.

²⁴ *Ibid*, p. 551.

²⁵ *Ibid*, p. 553.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ *Ibid*, p. 554.

non poter varcare la soglia che la separa dal paradiso, dove si trova Teresa, pur scorgendolo ad ogni istante. Dante, a conclusione dell'episodio, ne dà un commento: il giorno in cui il dannato desidererà il paradiso « per Dio solamente », e non per la donna amata, sarà liberato dalla sua pena.

Un dettaglio della storia introduce però altre possibilità interpretative. Al momento della morte, Teresa svela il nome dello sposo, esalando l'ultimo respiro: « Honorino, je t'aime ! »²⁸. L'effetto è vertiginoso: Balzac immagina che Dante (o meglio il Dante che lui immagina come personaggio di una sua novella) racconti un episodio immaginario della *Divina Commedia* in cui egli incontra un personaggio immaginato da Balzac (o dal Dante che Balzac immagina), e che ha il nome di Balzac. René Guise, in una nota dell'edizione della *Pléiade*, ammette: « il est significatif que Balzac donne son propre prénom à ce personnage qui succombe sous une espérance sans cesse déçue »²⁹; ma il critico, come altri che si sono occupati della novella, non spiega i motivi della scelta onomastica, né identifica quale potrebbe essere questa speranza infinitamente delusa che accomuna il personaggio all'autore.

Mi lancio allora in un'interpretazione congetturale: la storia di Honorino, che ha nella diegesi valore di esempio per condannare il suicidio, potrebbe essere letta a livello metadiegetico come una parabola sulla condizione dell'autore, e in particolare dello scrittore moderno, oramai privo dei privilegi attribuiti ai suoi illustri predecessori. A Dante, il nume tutelare della poesia, Virgilio, permette di attraversare ogni spazio dell'aldilà, librandosi nei cieli come sprofondando agli inferi, prima di far ritorno nel mondo terrestre; mentre l'anima di Honorino-Honoré non può che restare in eterno sul limite degli inferi, condannata ad osservare, senza potervi accedere, il paradiso perduto in cui si trova l'oggetto del desiderio. Ipotesi come dicevo congetturale, ma che mi pare legittimata dalla definizione balzachiana della « nouvelle Divine Comédie » di cui la prefazione del *Livre mystique* aveva decretato l'impossibilità nei tempi moderni. Ricordiamo il passo già citato: l'autore che si accinge a scrivere la commedia della modernità è condannato a un « lavoro » nel quale perde « lo scettro del ritmo », così come il poeta baudelairiano perderà il segno del divino nel poema in prosa « Perte d'auréole » dello *Spleen de Paris*. Mutandosi in « umile prosatore », come scrive Balzac, lo scrittore moderno è così destinato a contemplare da lontano lo spazio di un ideale perduto – quello della poesia –, rimanendo confinato in quel bordo dell'inferno che diventa la sua *réalité*.

Ritorniamo così all'inizio della nostra riflessione: il moderno inferno è Parigi (per Balzac come per Baudelaire), spazio che esclude però l'esistenza del suo corrispettivo speculare celeste, e la cui materialità obbliga all'esercizio dell'umile prosa. Da questo punto di vista, l'inferno parigino « avrà il suo Dante » a condizione di immaginare il Dante della modernità come costretto a solcare quest'unico spazio, oramai irrimediabilmente scisso dall'ideale e scevro di ogni tensione metafisica. L'esempio è proprio quello delle pagine iniziali della *Fille aux yeux d'or*, in cui il narratore descrive lo spettacolo spaventoso della popolazione parigina dividendola in « sfere » di appartenenza. Non è mia intenzione sviluppare un'analisi di questo testo estremamente conosciuto, in cui l'autore inaugura una visione sociologica del reale, ma solamente notare che Balzac prende a modello la struttura della *Commedia* dantesca per negarne

²⁸ *Ibid*, p. 553.

²⁹ *Ibid*, p. 1469.

in realtà la pertinenza nella descrizione del mondo contemporaneo. L'universo parigino, dominato da valori bassamente materiali, è diviso in cinque sfere (o più precisamente sei, poiché la prima è doppia) che permettono di distinguere, partendo dal basso, gli operai, gli artigiani, i commercianti e gli impiegati (ovvero i *petits bourgeois* che diventano per la prima volta protagonisti della finzione romanzesca), i liberi professionisti, gli artisti, e per finire gli aristocratici. Ma il movimento ascensionale proprio alla verticalità della rappresentazione (che ricorda anche la teoria delle sfere di Swedenborg) non ha più nulla di metafisico, in quanto si fonda su criteri socio-economici, ed è motivato dall'interesse o dalla brama di potere. Del resto, il movimento di ascesa sociale è vano, dal momento che la sfera superiore, quella dell'aristocrazia, è presentata in tutta la sua vacuità, come un universo dominato dalla noia, dell'ozio, e perfino dall'impotenza (tratto caratteristico anche della sfera artistica)³⁰. Infine, il giudizio morale del narratore finisce per smontare la struttura verticale in un appiattimento generalizzato: ad ogni sfera dominano due passioni – *l'or et le plaisir* – che permettono di accomunare tutte le classi. Balzac si allontana in tal modo dal modello dantesco: nella *Commedia*, i vizi costituiscono appunto il criterio distributivo dei dannati nella verticalità dei cerchi dell'inferno, mentre in Balzac l'unica verticalità possibile è materialista, i vizi intervenendo come fattore di uniformizzazione.

Per questo l'universo della *Comédie humaine* sfugge a qualsiasi definizione manichea, suggerendo l'idea che il male sia ovunque, in assenza del suo polo opposto. Lo scrittore della commedia della modernità, confinato nel nuovo inferno della società borghese, descrive così la generalizzazione del male, che è anche causa della sua banalizzazione: i peccati capitali sono oramai fuori dalla portata del romanziere, costretto ad osservare un male mediocre, sminuito a squallide diatribe pecuniarie, sordide vicende di usura o misere ambizioni di provincia.

Non è un caso che Balzac, ponendosi controcorrente alle fascinazioni dei romantici per l'Inferno di Dante, considerasse il Paradiso un « poème bien supérieur à son Enfer »³¹: è precisamente ciò che non è più possibile scrivere nella modernità.

³⁰ Cito ancora A. Vanoncini: « Les terribles efforts consentis par les compétiteurs de toutes les classes pour franchir un degré sur l'échelle des promotions sociales ou culturelles sont tous sanctionnés par un constat de nullité à la fin du parcours existentiel » (*Balzac penseur de Dante*, cit., p. 393).

³¹ H. de Balzac, *Modeste Mignon*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. I, p. 436.