

# Strategie strappalacrime rubate dal *novel* borghese

di ELISABETTA FAVA

**L**e grandi penne entrate nel "canone" della letteratura maggiore sono davvero così distanti dalle forme letterarie "di consumo"? Se lo chiedeva Peter Brooks in uno studio del 1976, che si rivelò uno di quei rari saggi capaci di tracciare prospettive nuove e ampie visioni d'insieme. Non ci sarà forse qualcosa che unisce le une e le altre, e che continua a sfuggire all'evidenza perché chi si dedica ai nomi illustri tende a sottovalutare, o ignorare *tout court*, il panorama minore che sta loro intorno, destinato alla dimenticanza futura, ma attivo e pervasivo nell'immediato?

Da queste domande nasceva l'ampio, avvincente saggio che torna oggi nelle librerie per iniziativa del Saggiatore in un'edizione arricchita dalla bella prefazione di Mariolina Bertini, proponendo la traduzione di Daniela Fink uscita a Parma nel 1985 col titolo *L'immaginazione melodrammatica* (pp. 320, € 28,00). L'originale aveva un sottotitolo: *Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* che al lettore anglofono rendeva chiaro, fin da principio, come Brooks non intendesse parlare di opera lirica, ossia del "melodramma" come lo intende il lettore italiano, bensì di *mélodrame*, genere popolarissimo nella Parigi ottocentesca, che appartiene al teatro parlato.

## Da Balzac a James

La sua peculiarità era la costruzione di una vicenda piena di colpi di scena, di passioni estreme, come si potrebbe ritrovare

in una moderna telenovela; la musica, che faceva capolino occasionalmente sotto il parlato (questa sovrapposizione in italiano si indica come *melologo*), funzionava come amplificazione della *suspense*, ma non era l'elemento centrale. Senz'altro il melodramma italiano ottocentesco non fu estraneo né a meccanismi analoghi, né alla diretta influenza dei *mélodrames*, da Pixérécourt in poi; Emilio Sala ha documentato già anni fa nel *Valzer delle camelie* (Edt, 2008) un caso esemplare, ricostruendo l'ambiente e le frequentazioni parigine di Verdi prima e durante la stesura della *Traviata*. Ma ciò di cui Brooks vuole occuparsi è il fenomeno tutto parigino del *mélodrame*, parola che si sarebbe dovuta riportare com'è per non generare nel lettore italiano l'equivoco di scambiarlo per l'opera.

L'interesse di Peter Brooks nasceva da un percorso a ritroso, il cui punto di partenza (e anche l'obiettivo finale) era l'analisi della narrativa di autori come Balzac, Dickens, Hugo, Dostoevskij, Henry James. Brooks si era reso conto «di usare ripetutamente l'aggettivo *melodrammatico*» per definire «il tipo di drammatizzazione a cui ricorrevano, in particolare, la stravaganza e l'eccezionalità di certe rappresentazioni e l'intensità dei dilemmi morali che assillavano la sfera più intima della coscienza dei personaggi». Fu così che, con lo scopo di approfondire Balzac, si immerse nell'esplorazione di un sottobosco di drammoni strappalacrime, sfornati a dozzine e sorretti da meccanismi teatrali di ammirevole fattura, studiati apposta per commuovere e tenere col fiato in sospeso.

Lo stesso Brooks sa bene come

catturare il lettore, perché mentre gli impartisce lezioni di strategia drammatica si diverte a ripercorrere e sintetizzare una serie impressionante di *mélodrames*, mostrando come romanzieri, drammaturghi (e aggiungerei anche librettisti) facessero man bassa di spunti e situazioni ricavate da questo repertorio.

Un primo merito del saggio di Brooks consiste quindi nel gettar luce su un capitolo importante della produzione parigina, andando per la prima volta seriamente a fondo di una serie di elementi: finalità etiche, sfondi storici, modalità di rappresentazione. Ecco allora scambi di persona, identità dissimulate, violenze raccapriccianti, virtù eroiche, rivalità accese, processi movimentati da imprevisti e colpi di scena: tutto un repertorio apparentemente consueto, in realtà rivitalizzato ogni volta da invenzioni inattese. Si sperimentano anche casi paradossali: come protagonista troviamo un personaggio muto, oppure un animale (un vero animale ammaestrato, non un attore travestito), oppure una figura sovranaturale, persino un demone. Per di più le vicende si reggono anche sul gusto del *tableau*, quindi di accorte disposizioni dei personaggi che in scena creano veri quadri in movimento. Non è quindi solo il dialogo a sostenere l'azione; i personaggi muti per esempio esigevano il ricorso sistematico alla pantomima e a una serie di enfaticizzazioni gestuali, in cui Brooks vede anche un'allusione alle origini del linguaggio, tema molto attuale nel primo Ottocento. Le didascalie del *mélodrame* erano ampie e dettagliate, e non si limitavano a descrivere luoghi e movimenti, ma prescrivevano una

precisa gestualità.

Del resto, Balzac è sempre attentissimo a cogliere gesti e attitudini dei suoi personaggi, a "rappresentarceli"; della gestualità si occupa al punto da «inventarsi una pseudoteoria», la cosiddetta *Théorie de la demarche*, uno studio sperimentale sui movimenti corporei come specchio di reazioni occulte del pensiero, e dunque involontarie rivelazioni di pensieri sottaciuti.

L'importanza del *mélodrame* era già risultata evidente a Charles Nodier e a Théophile Gautier e, anzi, secondo Brooks fu proprio il *mélodrame* ad applicare per primo, con trent'anni d'anticipo, le teorie esposte da Hugo nella *Préface au Cromwell* (1827). L'obiettivo di Brooks è individuare i residui, anzi, i consapevoli riutilizzi dei meccanismi 'melodrammatici' all'interno di una narrativa che aspira a un rango più alto di scavo psicologico e sociale, ma che al tempo stesso è ben decisa a catturare il lettore e dunque non esita a far proprie le strategie di una produzione inferiore per qualità letteraria, ma abilissima nell'organizzazione della vicenda. La letteratura saprà introiettare ciò che nel *mélodrame* aveva bisogno di visualizzazione, di retorica del gesto e dell'immagine; ma per trasmettere messaggi più profondi ha comunque bisogno di inchiodare il suo lettore alla pagina, e dunque all'intrigo, ai segreti della coscienza, ai misteri inconfessati, ai doppi fondi dell'anima.

## Il contributo di Freud

Proprio da Balzac «osservatore e visionario» Henry James impara l'arte di raffigurare la realtà come enigma aperto, che poi via via saprà ripensare su un piano di ambiguità fantastica. In no-

me della capacità di polarizzare i contrasti, ridefinendo a un grado superiore di analisi sociale e psicologica i meccanismi ricavati dalle astute strategie del *mélodrame*. James antepone addirittura Balzac a Flaubert: Emma Bovary è indubbiamente «un temperamento romantico», ma non sono più affatto romantiche le sue avventure e si è perso il gioco emozionante della *suspense*. Lo stesso Peter Brooks argomenta le sue tesi come un consumato narratore: racconto e riflessione critica si intrecciano con passo incalzante, ripercorrendo anche il pensiero dei grandi scrittori francesi che già fiutarono il fenomeno 'melodrammatico' come serbatoio di soluzioni narrative da esplorare. La conclusione si affaccia sul primo Novecento, con Freud che trasforma in teoria l'esplorazione di quegli abissi dell'anima su cui il *mélodrame* si era retto, fornendo inesauribile materia ai maggiori romanzieri.



Daniel Lecourtois  
e Valentine Tessier  
in una scena  
di *Madame Bovary*  
film di Jean Renoir  
del 1934