
La politica come eccedenza: il circolo reale/realità nelle *Illusions perdues*

Stefania Mazzone

This essay takes into account the poetic peculiarity of Balzac's work from the political point of view. More in detail, this analysis offers a realistic and materialistic reading of the thickness in terms of immanence in relation to Balzac's world. Thanks to this evaluation, the essays attempts to interpret the meaning and the features of power. Notably, Balzac reflected historically on these issues by assessing the role played by the publishing industry at the time of the mass society appearance.

Keywords: *Balzac – Cultural Industry – Realist Literature – Post Revolutionary France – Political Symbolism*

1. Esistenza e reale: il piano politico dell'immanenza

A Victor Hugo, Voi che, per il privilegio accordato ai Raffaello e ai Pitt, eravate già un grande poeta nell'età in cui gli uomini sono ancora così piccoli, avete, come Chateaubriand, come tutti i veri talenti, combattuto contro gli invidiosi imboscati dietro alle colonne, o rintanati nei sotterranei del Giornale. Per questo desidero che il vostro nome vittorioso concorra alla vittoria di questa mia opera che vi dedico e che, secondo alcuni, sarebbe tanto un atto di coraggio quanto una storia assolutamente veritiera. I giornalisti non avrebbero avuto, come i marchesi, i finanzieri, i medici, i procuratori, la loro parte in Molière e nel suo Teatro? Perché mai allora 'La Comédie humaine', che "castigat ridendo mores", dovrebbe escludere un potere, dato che la Stampa parigina non ne esclude alcuno? Sono felice, signore, di potermi chiamare il vostro sincero ammiratore e amico, de Balzac¹.

Questa la dedica di Balzac a Victor Hugo, questa la dichiarazione a premessa dell'argomento di *Illusioni perdute*: la stampa, la politica, la Francia, non come realtà ma come reale, in una dimensione di scrittura esistenziale e performativa, mai descrittiva.

¹ Per il romanzo *Illusions Perdues* ho utilizzato H. de Balzac, *Illusions Perdues*, *préface* di G. Picon, *notice* di P. Berthier, Paris, Gallimard, 2005, e la traduzione italiana di M. Porcelli, *Illusioni Perdute*, Milano, Rizzoli, 2005, da cui sono tratte le citazioni. Qui si cita da p. 5.

Secondo la lezione di Adorno², tra i tratti di originalità dell'opera di Balzac troviamo senz'altro la straordinaria capacità di offrire un suggestivo quanto preciso affresco della nascita dell'industria culturale.

Ma, tanto più è forte la qualità dell'evocazione letteraria, quanto più è preziosa l'opera performativa e vitale della costruzione della coscienza sociale a partire da un'esistenza. Dunque, se l'interesse della critica si è concentrato intanto sulla Parigi di Balzac, sia quale luogo mitico delle illusioni che come luogo fisico delle delusioni, non possiamo non rintracciare il cuore narrativo nell'affresco della provincia. *Illusioni*, pilastro della *Commedia umana* per dichiarazione stessa dell'autore, gioca di echi e di rimandi con l'intero mondo di Balzac. Potrebbe sembrare, così, che la storia dell'eroe ottocentesco con il racconto contestuale della miseria e del pessimo gusto provinciale a fronte del caleidoscopio della città, si muova nell'ambito del cosiddetto "proto-realismo" ma, al di là dell'innegabile influenza che la *Commedia* di Balzac ebbe sul realismo francese, sarebbe fuorviante e riduttivo condurre ad un'etichetta quel Balzac da cui tutta la letteratura seguente, di tutta la tradizione occidentale, ha attinto a piene mani: dal realismo, certo, ma fino al simbolismo e all'astrattismo. Insomma, Balzac, un nodo della letteratura per una elaborazione della dialettica reale/realtà che farà lucidamente dire a Lukács: «Ricordiamo: Vautrin, Rastignac, Nucingen, Maxim de Truilles e altri, figurano in *Papà Goriot* come personaggi drammatici, ma la loro vera realizzazione costituirà l'argomento di altri romanzi. Il mondo di Balzac è in realtà simile a quello di Hegel, circolo che di soli circoli consiste»³.

Ci viene da pensare al tanto simbolismo e misticismo di *Séraphita* e *La Pelle di Zigrino*, come all'astrattismo di *Capolavoro sconosciuto*. Si pensi all'ammirazione di Baudelaire il quale non mancò d'ispirarsi chiaramente al maestro nella costruzione del buio e sordido mondo del male parigino, personaggi di un luogo immorale e diabolico, così come l'immersione proustiana nella *Recherche*. Quello stesso Baudelaire che considerò il disordine esistenziale di Balzac, tra avventurismo e follia, l'ispiratore unico di colui che tendeva a sovraccaricare di correzioni i suoi manoscritti e le sue bozze «in maniera fantastica e disordinata».

Insomma, non appare realista la stessa vita di chi è autore di «un meraviglioso itinerario di autodistruzione» fatto di ingenuità e follia, contro cinismo e riproducibilità come metafora, in una parola, "illusione". Di nuovo Baudelaire suggerisce la portata della scommessa folle di Balzac sulla felicità e sul desiderio:

Balzac aveva tre sogni: una grande edizione ben curata delle sue opere, il saldo dei suoi debiti, e un matrimonio coccolato e accarezzato da lungo tempo nel fondo dell'animo; grazie a fatiche la cui mole atterrisce l'immaginazione dei più ambiziosi e laboriosi,

² Th.W. Adorno, *Balzac-Lektüre*, in Id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974; E. De Angelis (tr. it.), *Lettura di Balzac*, in Th.W. Adorno, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012.

³ G. Lukács, *La polemica tra Balzac e Stendhal*, in Id., *Saggi sul realismo*, tr. It. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1976, p. 99.

l'edizione si fa, i debiti si pagano, il matrimonio va in porto. Balzac senza dubbio è felice. Ma la sorte maliziosa che gli aveva permesso di mettere un piede nella sua terra promessa, subito ve lo strappò violentemente. Balzac ebbe un'agonia terribile e degna delle sue forze⁴.

Certamente non è un caso se spesso si sono voluti accostare le *Illusioni*, che Balzac scrisse in tanti anni di lavoro, *La Certosa di Parma*, scritta in cinquantatré giorni, *l'Educazione sentimentale* che Flaubert scrisse in diversi anni. La condizione esistenziale dei tre vede in comune la consapevolezza della vecchiaia e del fallimento tradotto in materiale per tre capolavori generazionali “universali”, dalla prospettiva della monade frantumata.

La provincia, dicevamo, la provincia da cui il giovane Balzac proviene è l'affresco dell'ambiente del giovane Lucien, di origini controverse, madre aristocratica di provincia e padre borghese. Il protagonista sembra proprio lo stesso personaggio dell'autore dell'epistolario di Balzac, ricco di illusioni dissennate e ingenuità megalomane. Fino al punto da confondere vita e romanzo, ma non per realismo dello scritto, quanto per un *bios* narrativo della parola. Così infatti Proust:

Se, com'è stato mille volte osservato, i personaggi dei suoi romanzi erano per lui esseri reali, tanto ch'egli discuteva seriamente quale fosse il miglior partito per Clotilde de Grandieu o per Eugénie Grandet, si può egualmente dire che la sua vita era un romanzo, ch'egli costruiva assolutamente nella stessa guisa. Non c'era in lui nessuna distinzione tra la vita reale (quella che, a mio giudizio, non è tale) e la vita dei suoi romanzi (la sola vera per lo scrittore)⁵.

L'interpretazione della realtà rende, nel vissuto delle pagine, il “verosimile” storiografia. Così il primo capitolo, “I due poeti”, racconta l'incontro nella Angoulême di provincia tra il giovane poeta, Lucien de Rubempré (cognome aristocratico materno) e David Séchard, stampatore. È stato più volte sottolineato proprio come questa parte del romanzo, con l'analisi minuziosa della vita di provincia con i pettegolezzi, le grettezze, le miserie, i preti, le differenze di classe, ma anche i buoni principi, la noia, si distendesse in una temporalità dello stallo, a fronte di una temporalità dell'istante nella vita parigina del secondo capitolo. Ognuno parte dallo stesso Balzac, e lo stesso Balzac diviene ognuno: è il giovane illuso, l'amico artigiano, il cinico impresario del nuovo potere, in una logica binaria nella quale la dialettica consiste nell'incarnare ambedue le posizioni: un modo non di descrivere la realtà, non di viverla, ma di possederla, attraversarla, distruggerla. La fame di vita fino alla distruzione dei giovani Rastignac e Rubempré è la stessa fame di Goriot per le figlie,

⁴ Cfr. Ch. Baudelaire, *Travaux sur Edgar Allan Poe*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni-G. Montesano, Milano, Mondadori, 2012, p. 132.

⁵ Cfr. M. Proust, *I personaggi di Balzac*, in «La fiera letteraria», V (1950), n. 34, p. 3; Id., *L'ammirevole invenzione*, in «La fiera letteraria», V (1950), n. 39.

di Vautrin per Lucien. Tutto è desiderio autodistruttivo, ma il pusillanime Lucien non è l'eroe tragico del *cupio dissolvi*, ed è in una melma fangosa che il grande mondo nuovo, ma anche il piccolo e antico di tutta la *Commedia*, sprofonda in preda ad un desiderio di potenza irredimibile dell'arte. I dialoghi sono orazioni e gli affreschi sono mappa di uno spazio, la città, che da Balzac a Benjamin è luogo del mercato della riproducibilità. Ogni albergo di Parigi, ogni sarto, ogni tipografia, ogni libraio che è anche editore, il sistema del credito, i criminali, i teatri, le cortigiane: un turbinio di dettagli dello squallore, del rifiuto, della dannazione, condensazione contro rarefazione della letteratura più simbolica di Proust o Flaubert. L'immagine è realtà, il simbolo è politico: la passione tra Madame de Bargeton e Lucien de Rubempré così morbosa ed estrema nella cittadina di provincia, si smonta nell'istantanea immagine impietosa che appare ai loro occhi parigini, guardandosi. Lui vede la sua amata con gli abiti ammuffiti e fuori moda di provincia, lei vede Lucien in abiti da garzone di bottega. In teatro. Subito dopo, cala il sipario. L'abito, disvelatore, simulatore e dissimulatore:

«Mio caro», disse gravemente Lousteau guardando la punta degli stivali che Lucien si era portato da Angoulême e stava finendo di consumare «vi consiglio di scurire i vostri stivali con l'inchiostro, per risparmiare la cera, di fare delle vostre penne degli stuzzicadenti, per fingere di aver cenato quando, uscendo da Flicoteaux, venite a passeggiare nel bel viale di questi giardini, e a cercare un impiego qualsiasi. Diventate praticante di un ufficiale giudiziario, se avete cuore, commesso, se avete reni di piombo, o soldato se vi piace la musica militare. Avete la stoffa di tre poeti; ma prima di sfondare avrete avuto sei volte il tempo di morire di fame, se per vivere contate sui prodotti della vostra poesia»⁶.

Come si vedrà, il rapporto con l'abito è ontologico e immanente nell'intera *Commedia* di Balzac. E Lucien è, nella Parigi organismo vivo e corrotto come la Londra di Dickens, maschile e femminile, corrotto e corruttore, angelico dai boccoli d'oro ma, come qualcuno ha lucidamente notato, interprete di questa città, dove l'unica cosa non corrotta è l'eros, e non certo l'impotente omosessualità di un Vautrin che onnipotenza cerca, ma l'eros popolare e selvatico del mondo delle cortigiane. Estremamente lucido sul punto, Citati:

Lucien ha un segreto, che Balzac non si preoccupa di celare. È un uomo-donna: ha piedi e anche da ragazza; e tutti lo amano per il suo aspetto vellutato, femminile e corrotto – gli uomini con nascosta o aperta passione materna e omosessuale, le donne con materni desideri di lesbiche – l'eros che Balzac comprendeva più profondamente. Lucien è pigro, incostante, senza volontà: intimamente passivo, bisognoso di essere posseduto da una persona più forte: ha l'istinto del momento, il genio delle sensazioni; è mobilissimo, veloce e rapido come l'acqua a cui assomiglia. Perciò diventa un grande giornalista: i suoi articoli teatrali e i suoi pezzi di costume, con gli scorci improvvisi, il ritmo diabolico, lo scontro delle parole, il tintinnio degli avverbi e degli aggettivi, – brillano come fatue e

⁶ Balzac, *Illusioni perdute* cit., p 181.

lussureggianti meteore nel cielo del giornalismo parigino. Balzac sapeva di portare in sé stesso un Lucien de Rubempré: anche lui era tenero, femminile, passivo, mobilissimo. Proiettò questa parte di sé in quel personaggio bianco, biondo e riccioluto; e però questo Lucien de Rubempré ci incanta così da vicino, e ci fa condividere così intensamente il suo destino, come accadeva, un secolo fa, a Oscar Wilde. Con un desiderio inesauribile, Lucien ama la corruzione, perché egli stesso è un germe passivo e attivo di corruzione⁷.

Fortemente evocativa e simbolica appare dunque l'ultima figura del romanzo, il Vautrin/Herrera, il gesuita spagnolo, quasi un inquisitore che vive nel segreto, nel camuffamento, nella pluridentità, diafano e allo stesso tempo prismatico. Ama Lucien e gli chiede di obbedirgli «come una donna al marito», gli prende l'orecchio, lo bacia sulla fronte, lo accarezza. I modi vezzosi, carezzevoli, il suo voler «amare una creatura mia, impastarla, modellarla per me, per poterla amare come un padre ama il figlio [...]». Proprio in questo personaggio, il vero Autore-attore, si cela la liquidità sacrale del vitalismo di Balzac, il poeta del reale che non spiega il mondo ma lo esprime estetizzandolo, come sarà di Wilde.

Un realismo, quello di Balzac, come quello di colui che perde la realtà, allontanandosene e incalzando il mondo, così da crearlo, posizione che farà dire ad Adorno che «l'aneddoto secondo il quale nei giorni della rivoluzione di marzo volse le spalle alle vicende politiche e andò al suo scrittoio dicendo “Torniamo alla realtà” (*Kehren wir zur Wirklichkeit zurück*), lo descrive con fedeltà, anche se è inventato»⁸.

2. Credito, eccedenza, potere

Sul piano della condivisione del reale tra Balzac e il suo mondo, basti pensare all'incipit di *Illusioni* e confrontarlo sul piano dell'immanenza:

All'epoca in cui comincia questa storia, la macchina di Stanhope e i rulli inchiostatori non erano ancora entrati nelle piccole stamperie di provincia. Ad Angoulême, malgrado la specialità locale che la mette in rapporto con l'industria tipografica parigina, ci si serviva sempre di torchi in legno, ai quali la lingua è debitrice dell'espressione «far gemere i torchi» che oggi non trova più applicazione. L'arte della stampa era arretrata e si impiegavano ancora i mazzi di cuoio caricati di inchiostro con i quali lo stampatore inchiostava i caratteri. Il piano mobile destinato a ricevere la forma piena di lettere sulla quale si applica il foglio di carta era ancora in pietra e giustificava il nome di marmo. I voraci torchi meccanici hanno ormai fatto dimenticare a tal punto questo congegno, al quale dobbiamo, nonostante le sue imperfezioni, i bei libri degli Elzevier, dei Plantin, degli Aldo Manuzio e dei Didot, che non sarà inutile ricordare i vecchi attrezzi per i quali Gerolamo Nicola Séchard aveva un attaccamento superstizioso; essi infatti hanno una loro parte in questa grande piccola storia⁹.

⁷ P. Citati, *Balzac. Il romanzo del mondo*, in «la Repubblica», 22 giugno 1999.

⁸ Adorno, *Balzac-Lektüre* cit., p. 144; De Angelis (tr. it.), *Lettura di Balzac* cit., p. 70.

⁹ Balzac, *Illusioni perdute* cit., p. 7.

E la parte è proprio nella vita di Balzac. Nella primavera del 1825 Balzac e l'editore Canel entrano in società per sfruttare i profitti della pubblicazione delle opere complete di Molière, La Fontaine, Racine e Corneille: dall'*Homme de lettres* all'*Homme de lettres de plomb*. Ma l'affare non rende in termini di commercializzazione e dunque l'avventura di stampatore finisce con brevetto di tipografo e acquisto di una stamperia: sette macchine Stanhope, seicento libbre di caratteri cicero, millequattrocento libbre di caratteri da testo piccoli e millecento libbre di caratteri romani piccoli, trentasei operai. Fallita anche questa, Balzac rileva la famosa fonderia di caratteri da stampa di Joseph Gaspard Gillé, specializzata in disegni e decorazioni in stile romantico. L'officina viene liquidata nel 1828, sebbene in attivo, ma per collasso debitorio. Balzac ricomincia a scrivere per pagare i debiti, a scrivere *Illusioni perdute*. È significativa appare la cruda descrizione della fine delle illusioni artistiche a fronte del sempre più vivo interesse popolare per le illustrazioni:

«Stando ai vostri discorsi ingenui, è vostra intenzione battere moneta col calamaio. Non giudico la vostra poesia, di gran lunga superiore a tutte le poesie che ingombrano i magazzini degli editori. Ma questi eleganti usignoli, venduti un po' più cari degli altri grazie alla loro carta velina, finiscono quasi tutti per abbattersi sulle rive della Senna, dove potete andare a studiare i loro canti, se un giorno avrete voglia di fare un istruttivo pellegrinaggio sul lungofiume di Parigi, dopo la bancarella del padre Jérôme, sul ponte di Notre-Dame, fino al Pont Royal. Incontrerete là tutti i Saggi poetici, le Ispirazioni, le Elevazioni, gli Inni, i Canti, le Ballate, le Odi, insomma tutte le covate schiuse negli ultimi sette anni; muse ricoperte di polvere, schizzate di fango dalle carrozze, violate da tutti i passanti che vogliono vedere l'illustrazione del frontespizio»¹⁰.

Del sistema del credito, lo stesso Balzac ne farà letteratura per quel realismo, in senso idealista, che traspare dalle argomentazioni dell'autore in materia di diritto, rispetto al *code civil*. Il rapporto tra creditore e debitore risulta essere essenziale nella narrazione di Balzac, interpretato come una legge nata dalla passione della giovinezza nei confronti del piacere. Una legge sociale, non giuridica, che definisce il piano simbolico del piacere nella società parigina del Credito. Balzac parla di "legge inesplicabile" quale nasce dalla rigida opposizione tra ricchi e poveri. Lungo l'asse della ricerca del piacere la distinzione fra ricchezza e povertà finirebbe con l'annullarsi. Per le necessità date dalla vita tutti risultano essere poveri, ma tutti sono ricchi nel ricercare e trovare continuamente risorse per i "capricci":

È una nuova opposizione (*necessità / capricci*) che ora definisce quella tra ricchezza e povertà. Non: «se sei ricco, allora potrai permetterti di soddisfare anche i tuoi capricci». Ma: «se soddisfi i tuoi capricci, allora sei ricco; e quando vorrai invece soddisfare le tue

¹⁰ Balzac, *Illusioni perdute* cit. p. 181.

necessità, allora ti ritroverai povero». Andiamo avanti nella lettura: «Prodighi in tutto ciò che si ottiene a credito, sono avari in tutto quello che si paga in contanti (*à l'instant même*), e sembrano vendicarsi di ciò che non hanno, dissipando tutto quanto possono avere. Così, per porre nettamente la questione, uno studente tiene più (*prend bien plus de soin*) al cappello che al vestito. L'enormità del guadagno fa del sarto essenzialmente un creditore, mentre la modicità del prezzo fa del cappellaio uno degli esseri più intrattabili fra coloro coi quali egli è costretto a contrattare»¹¹.

Si innesca un movimento temporale, tipico della nascente società industriale, per il quale il debito spicciolo è passato, il debito del credito è futuro, è progetto, è avvenire, indebitarsi per non avere debiti. Il debito spicciolo, per il necessario, è passato, dovuto, non possibilità di azione. Il sistema del credito è, al contrario, proprio perché nasce dall'eccedenza del capriccio, metafora e senso della stessa scrittura. Diverse sono del resto le riflessioni intorno a questa temporalità "creditizia" della scrittura stessa¹².

La scrittura non è stata forse, nei secoli, il riconoscimento di un debito, la garanzia di uno scambio, il sigillo d'una rappresentazione? Ma oggi la scrittura va dolcemente verso l'abbandono dei debiti borghesi, verso la perversione, l'estremità del senso, il testo [...]»¹³.

Nota, inoltre, è l'interpretazione di Zweig che coglie pienamente la natura circolare del rapporto mercificato della cultura e nello specifico della cultura libraria:

E proprio come in Balzac lo scrittore continua a scrivere per poter smettere di scrivere, secondo il circolo del denaro e della merce. Del resto, trattiamo della nascita dell'industria culturale, della merce-libro, della merce-opinione. Il caso è esemplare in Balzac che lavora per redimersi dalla costrizione del lavoro, serve per liberarsi dalla servitù, e questo tragico paradosso diverrà d'ora innanzi la forma e la formula della sua esistenza. Continuerà il medesimo circolo vizioso: scrivere per non dover più scrivere; arraffar denaro, molto denaro, sempre più denaro, per non essere più costretto a pensare al denaro¹⁴.

Ed è, dunque, l'indebitamento che permette alla società borghese di mantenere le relazioni di classe in una società del *piacere* nella quale anche la scrittura è eccedenza, ancora per un "reale" antitesi della "realtà". Infatti, condizione per la sopravvivenza e la crescita della società borghese è che le sue regole vengano trasgredite. Balzac costruisce l'intera *Commedia* su questo canone. Scrivere non è vedere, come ci ricorda Blanchot, ma de-scrivere, "visionare", cercare ciò che è sottratto allo sguardo. In analogia con la pittura, la scrittura «copia una copia del reale», come sostiene Roland

¹¹ T. Gazzolo, *Balzac e la "realtà" del diritto*, in «JusOnline», (2018), n.1, pp. 129-151, pp. 137-138.

¹² Sull'argomento si vedano, tra gli altri, C. Sini, *La scrittura e il debito. Conflitto tra culture e antropologia*, Milano, Jaca Book, 2002; J. Derrida, *Donare il tempo: la moneta falsa*, Milano, R. Cortina, 1996; H. Bloom, *L'ansietà dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1982.

¹³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, tr. it. di G. Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1979, p. 30.

¹⁴ S. Zweig, *Balzac. Il romanzo della sua vita*, Milano, Castelvechi, 2013, p. 93.

Barthes¹⁵. Interessante notare, dunque, la lettura di Balzac, specie del Balzac di *Illusioni perdute*, dal punto di vista dell'immanenza. La costruzione prima della realtà, che tanta importanza assumerà nella lettura "politica" dei suoi lettori più illustri. Una politica del reale, al di là, ci dice Lukács, dalle ideologie che attraversano i suoi testi, dal cattolicesimo romantico, all'idealizzazione della società aristocratica dell'antico regime, passando per il socialismo feudale, come utopia, fino all'odio per il capitalismo usurario in difesa della nobiltà, conduce all'eterno infinito del circolo mai chiuso di reale e realtà. La politica come eccedenza, così come Deleuze e Guattari riprendono il giudizio di Engels su Balzac:

Come è mal posto il problema della letteratura, a partire dall'ideologia che essa porta o dal recupero operato dall'ordine sociale. Si recupera la gente, non le opere, che verranno sempre a risvegliare un nuovo giovane addormentato, e che non cessano di portare il loro fuoco più lontano. Quanto all'ideologia, è la nozione più confusa, perché ci impedisce di cogliere il rapporto della macchina letteraria con un campo di produzione, e il momento in cui il segno emesso filtra attraverso questa "forma del contenuto" che tentava di mantenerla nell'ordine del significante. Da un pezzo tuttavia Engels ha mostrato, già a proposito di Balzac, come un autore sia grande perché non può fare a meno di tracciare e di far scorrere dei flussi che rompono il significante cattolico e dispotico della sua opera, e che alimentano, necessariamente, all'orizzonte una macchina rivoluzionaria. È questo lo stile, o meglio l'assenza di stile, l'asintassia, l'agrammaticalità: momento in cui il linguaggio non si definisce più per ciò che dice, ancor meno per ciò che lo rende significativo, ma per ciò che lo fa sgorgare, fluire, e aprirsi – il desiderio¹⁶.

3. Utopia del desiderio collettivo: illusione perduta, ma non distrutta

Si veda la Parigi di Balzac, una società liquida, dove il desiderio è sempre desiderio dell'altro, come direbbe Lacan, anche la disillusione è sempre disillusione dell'altro, in amore come nelle relazioni sociali. Sul banco degli imputati, il giornalismo, l'editoria, il potere. Così il ministro tedesco benedice Iddio per l'assenza di giornali nel suo paese e Finot profetizza un mondo dove «tutto sarà sottoposto al pubblico» e il pensiero «illuminerà tutto». Ragon per cui, famosa l'espressione di Blondet, «se la stampa non esistesse, bisognerebbe non inventarla; ma c'è, e noi ne viviamo». Il diplomatico tedesco esprime il sogno rivoluzionario e l'incubo borghese insieme, nella mirabile metafora del lampione, gioco "illuministico":

« – Non vedete che la superiorità delle masse, supponendo che le illuminate, renderà più difficile la grandezza del singolo individuo? Che seminando ragionamento nel cuore

¹⁵ R. Barthes, *S/Z: una lettura di «Sarrasine» di Balzac* (1973), tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 79.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it di A. Fontana, Torino, Einaudi, 2002, p. 149.

delle classi inferiori, raccoglierete rivolta, e che ne sarete le prime vittime? Che cosa distruggono a Parigi quando c'è una sommossa?» « – I lampioni», disse Nathan «ma siamo troppo modesti per spaventarci, ci incrinerebbero e basta». « – Siete un popolo troppo brillante per permettere a un governo, qualunque esso sia, di svilupparsi» disse il ministro. « – Se ciò non fosse, ricomincereste con le vostre penne a conquistare l'Europa che la vostra spada non ha saputo tenerci»¹⁷.

Lo scrittore non è ad uno scrittoio traballante e oscuro di una stanza in un bassofondo improbabile. Lucien è ritratto tra argenteria nuova, porcellane di Sèvres, biancheria damascata su un tavolo da pranzo arricchito da vini pregiati, nel salotto del ricco commerciante Matifat con l'amante Florine, ovviamente attrice. Lucien scrive il suo articolo su una tavola imbandita, segno di lusso e piacere, dopo una cena fastosa, rituale mondano post-teatrale. I personaggi del dialogo sono un diplomatico tedesco lucido, ma intorpidito, il duca-ministro del governo post-napoleonico, e i giornalisti al soldo dell'editore e capo-redattore Finot. Ci si trova spaesati rispetto agli ideali di libero pensiero e di educazione delle masse di meno di un secolo prima, di un sogno e di un mito che lo stesso Balzac non contempla nemmeno nella categoria di *Illusione*. Inizia, piuttosto, una tradizione narrativa europea, inglese soprattutto, per la quale il giornalismo sarà «un inferno, un abisso di iniquità e menzogne, di tradimenti che è impossibile attraversare mantenendosi puri». Sullo stesso piano giornalismo e commercio, ambedue «senza fede né leggi», con lo scopo di «lusingare le opinioni», non di chiarirle. Una funzione che viene fatta risalire alla stessa impostazione filosofica del *code civil* napoleonico, espressione del popolo “in-folio”:

«Napoleone ha spiegato questo fenomeno morale o immorale, come vi piace, con una frase sublime che gli hanno dettato i suoi studi sulla Convenzione: “Nessuno è responsabile dei delitti collettivi”. Il giornale può permettersi la condotta più atroce, nessuno si ritiene personalmente macchiato. [...] Così se il re fa bene, ma il giornale è contro di lui, sarà il ministro che avrà fatto tutto, e viceversa. Se il giornale inventa una infame calunnia, gliel'hanno riferita. Con l'individuo che si lamenta, se la caverà chiedendo scusa della eccessiva libertà. Se viene trascinato davanti ai tribunali, si lamenterà che non si sia andati a chiedere una rettifica; gliela chiedete? la rifiuta ridendo e considera la sua colpa una bagattella. Infine, se la sua vittima trionfa, la dileggia. Se è condannato, se l'ammenda che deve pagare è troppo forte, additerà nel querelante un nemico della libertà, del paese, del progresso. Dirà che il signor Tali è un ladro, spiegando come egli sia l'uomo più onesto del regno. Così le sue colpe sono tutte bagattelle, i suoi aggressori dei mostri, ed esso riesce in un dato tempo a far credere quello che vuole a coloro che lo leggono tutti i giorni. E poi nulla di quello che gli dispiace sarà patriottico, egli non avrà mai torto. Si servirà della religione contro la religione, della carta costituzionale contro il re; si farà beffe della magistratura quando la magistratura lo contrasterà; la loderà quando avrà servito alle [...] alle passioni popolari. Per ottenere degli abbonati inventerà le fole più commoventi, farà il ciarlatano

¹⁷ Balzac, *Illusioni perdute* cit., p. 236.

[...]. Servirebbe il proprio padre crudo e condito col sale delle sue piacevolezze piuttosto che rinunciare a interessare o a divertire il suo pubblico. Sarà come l'attore che mette le ceneri del proprio figlio nell'urna per poter piangere più efficacemente, l'amante che sacrifica tutto al suo amico.» [...] «È insomma il popolo in-folio», esclamò Blondet interrompendo Vignon¹⁸.

La storia della stampa è praticamente ripercorsa da Balzac autore e personaggio. Un'industria che coinvolge apprendistato come stampatore e tipografo e spesso coincide con l'editore-libraio, figura autonoma rimane, invece, il libraio commissionario, ovvero colui che diffonde il libro in provincia. Ciò spiega anche perché non ci troviamo, nel caso di Lucien, in una situazione di isolamento della provincia rispetto alla metropoli, tutt'altro, la provincia vive in osmosi con la città e la città sopravvive anche delle *illusioni* della provincia. Si può anzi dire tranquillamente che proprio la stampa, istituita con una licenza di stampatore e libraio nel 1810 da Napoleone, risulterà avere il ruolo maggiore in questo flusso centripeto. Il decreto napoleonico poneva la produzione libraria sotto il controllo del ministero degli Interni con una polizia apposita e il diritto di censura. Lo stesso Balzac ripercorrerà la storia dell'editoria attraverso le famiglie più significative. Dal 1494 Aldo Manuzio, l'editore veneziano dei classici greci e latini, con i suoi discendenti, rappresentano l'eccellenza dell'editoria europea. Gli stessi olandesi Elzevier che dalla metà del Cinquecento si occuparono delle stampe dal piccolo formato, coevi dei francesi Plantin che stamparono in diverse lingue la Bibbia. Balzac stesso, come David Séchard, si è detto, fece il suo apprendistato presso i Didot, che furono insieme fabbricatori di carta, fonditori di caratteri, stampatori e librai, certamente il riferimento più illustre dell'editoria europea di fine Settecento e inizi Ottocento. Dall'arrivo di Firmin, l'Imprimerie Firmin Didot è ancora attiva. Balzac non mancò d'intervenire sulla questione della censura e sull'assenza di un diritto d'autore che produsse una gravissima crisi dell'editoria francese a favore dell'industria libraria belga, dai costi di produzione più contenuti, dunque con una capacità di riproduzione e diffusione maggiormente di massa. Nel romanzo di Balzac grande parte ha proprio la questione della carta, quella carta la cui produzione ambiva ad effettuare il giovane Séchard ottenendola da fibre vegetali piuttosto che dagli stracci, e proprio sulla produzione della carta si gioca il futuro dell'industria libraria, così come sulla produzione della colla e il perfezionamento del torchio. Tutti argomenti che vengono affrontati da Balzac in termini decisamente autobiografici nei frammenti di autoreferenza di ognuno dei suoi personaggi, così come, oltre che per la propria esperienza editoriale, per quella giornalistica e autorale:

¹⁸ *Ivi*, p. 238.

«Voi non conoscete nessuno, non avete accesso a nessun giornale. [...] Mio povero ragazzo, anch'io sono arrivato come voi, con il cuore pieno di illusioni, spinto dall'amore per l'Arte, mosso dall'invincibile slancio verso la gloria: ho trovato la realtà del mestiere, le difficoltà dell'editoria e la concretezza della miseria. La mia esaltazione, ora repressa, la mia primitiva effervescenza mi nascondevano il meccanismo del mondo; mi è toccato scoprirlo, scontrarmi contro tutti gli ingranaggi, urtarne i perni, sporcarmi col grasso dell'olio, ascoltare il ticchettio delle catene e dei volani. Come me, imparerete che dietro tutti quei bei sogni si agitano uomini, passioni, necessità. Vi troverete necessariamente coinvolto in lotte orribili in cui bisognerà battersi sistematicamente per non essere abbandonato dai propri compagni. Queste ignobili battaglie disincantano l'anima, depravano il cuore e spossano senza dare nulla in cambio, poiché i vostri sforzi servono spesso a far incoronare un uomo che detestate, un talento secondario presentato, vostro malgrado, come un genio. [...] Così, più un uomo è mediocre, più velocemente arriva. [...] Oggi mi occupo quasi gratis di teatri del boulevard per il giornale che appartiene a Finot, quel ragazzone che cena ancora due o tre volte al mese al caffè Voltaire. Finot è il caporedattore. Io vivo vendendo i biglietti che i direttori di quei teatri mi danno per ricompensare la mia indulgenza al giornale, o i libri che gli editori mi mandano perché ne parli. [...] Ignobile, ma io vivo di questo mestiere, e come me cento altri! E non crediate che il mondo politico sia migliore di quello letterario: tutto è, in entrambi, corruzione, e ogni individuo corruttore o corrotto»¹⁹.

Tanto più dura la descrizione della realtà, quanto più lo stesso Balzac aveva creduto nel ruolo dell'editoria in funzione del progresso civile e culturale di un popolo, tanto da pubblicare un pamphlet nel 1843, *Monografia della stampa parigina*, nel quale la durissima critica contro il mondo del giornalismo risulta essere tanto più spietata quanto, appunto, più vissuta. Il «fare le scarpe» agli scrittori veri con «articoli scopiazzati» sarebbe l'attività d'elezione dei giornalisti i quali, evidentemente, apparterrebbero alla categoria degli scrittori “falliti”. Lo stesso Lucien, partito per Parigi con un romanzo storico e una raccolta di poesie da far pubblicare, non può far altro che divenire giornalista e scoprire, così, le contraddizioni reali tra il mondo dell'editoria e il mercato dei giornali. La questione è limpida, si riassume in questo teorema commerciale: una risma di carta bianca vale quindici franchi, stampata vale, secondo il successo, cento soldi o cento scudi. Balzac ricorda che un articolo pro o contro, «decideva spesso questo problema economico». Solo dal 1827 in poi fu possibile ai gabinetti di lettura permettere il prestito e dunque il mondo del libro era diffuso solo attraverso gli articoli sui giornali, dando un potere straordinario ai giornalisti che decidevano così il destino dell'editoria stessa. Una merce, dunque, prodotti di un'industria finanziaria nella quale la stampa periodica sostituisce i salotti letterari dell'Illuminismo e le metropoli diventano mercati di avventurieri, protettori, cortigiane, impresari, affaristi e bottegai. Mentre nella provincia, a specchio rispetto alle relazioni economiche strutturali cittadine, si agitano procuratori legali, banchieri, cambiali, avvocati, preti

¹⁹ *Ivi*, p. 181.

in mezzo al manzoniano buon senso ante litteram del *popolo* della provincia. La funzione della stampa poi, proprio nella modernissima analisi di Balzac, è evidenziata in termini di potere e dunque di “reale” anche e soprattutto in una realtà sociale che viene ritenuta più avanzata di quella francese, infatti lo scrittore rileva come il ricatto che riguarda la vita privata è il più temuto dai ricchi inglesi e ha una grande parte nei bilanci segreti della stampa britannica, «infinitamente più depravata della nostra». I giornali, del resto, nascono nella Londra senza fogne, malsana, miserabile settecentesca di Defoe e Johnson, con le “grandi speranze” di acculturare e diffondere tra il popolo il libero pensiero, proprio in quel luogo deprivato nel quale gli stessi francesi avevano apprezzato lo slancio democratico intellettuale. Lo stesso Balzac fu giornalista nel gruppo di Émile de Girardin con una regolare rubrica di cronaca politica nel «Voleur»: *Lettres sur Paris*. Qui rifletterà anche sulla politica, fino all’adesione del 1831 al legittimismo. Ancora il mondo del giornalismo sarà quello che nel 1836 rappresenterà un’altra dimensione giornalistica e letteraria facendo uscire su «La Presse» il roman-feuilleton *La vieille fille*, in dodici puntate. È profondamente politica l’esigenza di scrittura di Balzac già dall’utopia di arginare e controllare il desiderio costruendo un ordine collettivo al di là delle passioni individuali distruttive del *Medico di campagna*: il duro giudizio su una Rivoluzione che è già una disillusione rispetto alle diseguaglianze, le emarginazioni dei giovani, la nuova situazione di altra debolezza femminile creata dal sistema napoleonico. Il capitalismo e la nuova borghesia sono la realtà vera di un liberalismo che è una menzogna a difesa dei forti contro i deboli. La visione che il mondo moderno sarà quello del feticismo della merce secondo ciò che sarà definito da Marx, che non a caso considera Balzac il proprio riferimento letterario, passa nella scrittura attraverso l’universale concreto del dettaglio che, nel giudizio estetico, significa non descrivere, ma inventare. Il realismo di Balzac, come già detto, passa per il surrealismo dell’invenzione, nella verosimiglianza delirante del romanzo dove ogni ente è organo.

L’artista è l’uomo del desiderio, mago, demiurgo prometeico di miti e simboli, pittore di affreschi dell’invisibile. Dunque l’opera di Balzac è una messa in letteratura delle radici vere dello stupore epistemologico di quella pratica post-moderna che è il racconto *nella* storia e non *della* storia. Balzac non racconta la storia, la ricostruisce collocando corpi e vite cinestesicamente nello spazio letterario, lo spazio dei sensi, della coscienza, dei sensi, non della memoria. Il tempo della letteratura è il presente e Balzac appare il *mago* attuale, contro lo storico *stregone* inattuale, residuale. Lo *stregone* è un “realista”, interpreta il mondo secondo schemi, memorie, definizioni, incorporei, dove noi non siamo, mai stati, mai saremo. Il *mago* racconta, vede, sente, tocca e restituisce un mondo dove noi siamo, insieme ai personaggi, nello stesso romanzo. Questo romanzo è totale e vuole elaborare la tassonomia e la classificazione dei tipi umani. L’autore-mago è uno storiografo

cognitivo: Balzac non conquista alla propria idea, apre spazi di interpretazione, nessuna idea-feticcio, solo infinita corporeità poetica.

Finalmente, la proposta di Balzac sembra essere quasi quella di una storiografia post-moderna, attenzione filologica e creazione artistica. La storia non giudica, lo fa l'estetica evitando, così, l'annientamento, la distruzione. Il romanzo di Balzac è vita, che non è storia ma poesia. La storia, rispetto alla vita, può divenire malattia se non diviene vita stessa, e la ricerca di antidoti alla malattia storica è la missione dell'artista. Infatti, Balzac ricorda attraverso Herrera che vi sono due specie di storia: la storia ufficiale che è bugiarda e che viene insegnata *ad usum delphini*, ma poi vi è la storia segreta, dove si trovano le cause reali degli avvenimenti, «una storia vergognosa». Questa, segreta, è “reale” e tassonomica, ed è la parola di Vautrin/Herrera/Dio:

Da quello che ho appena pescato a casaccio nella collezione dei fatti reali consegua questa legge: considerate gli uomini, e soprattutto le donne, soltanto strumenti, ma non datelo loro a vedere. Adorate come fosse Dio stesso colui che, posto più in alto di voi, può esservi utile, e non lasciatelo prima che abbia pagato a caro prezzo il vostro servilismo. Nei rapporti con l'alta società, siate insomma aspro come l'ebreo e meschino come lui; fate per il potere tutto ciò che lui fa per i soldi. E inoltre non datevi pena dell'uomo caduto più che se non fosse mai esistito [...]. Volete dominarla quella società, vero? Bisogna iniziare ubbidendole e studiandola attentamente. I dotti studiano i libri, i politici studiano gli uomini, i loro interessi, le cause che generano le loro azioni. Ora, il mondo, la società, gli uomini presi nel loro insieme sono fatalisti; adorano l'avvenimento²⁰.

Per ciò che appare simile all'evento foucaultiano, Balzac crea simbolicamente l'Autore che conosce il male e lo trasforma in bene, Caino e Abele insieme, il padrone del segreto che trasforma la tragedia in farsa.

Necessaria diviene la conoscenza, che in Balzac è assoluta e minuziosa, ma presuppone la vita, l'arte contro la scienza. Non a caso sarà proprio Nietzsche a dire, quasi parlasse anche lui del mago-Autore:

In tali effetti l'arte è contrapposta alla storia: e solamente quando la storia sopporta di essere trasformata in opera d'arte, cioè in pura creazione d'arte, può forse mantenere o perfino suscitare istinti. Però una tale storiografia contraddirebbe completamente il tratto analitico e antiartistico del nostro tempo, anzi verrebbe percepita da questo come falsificazione. Però la storia che distrugge solamente, senza che un intimo impulso costruttivo la guidi, col tempo rende i suoi strumenti apatici, e innaturali: poiché tali uomini distruggono illusioni, e “chi distrugge l'illusione a sé e agli altri viene punito dalla natura che è il più severo tiranno”²¹.

²⁰ *Ivi*, p. 499.

²¹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1974, p. 37.

E allora l'illusione non è distrutta, anche se perduta, perché indistruttibile è il desiderio. Il perché nelle parole dell'amico Baudelaire:

Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule²².

²² Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier*, Paris, Poulet Malassis et de Broise, 1859, p. 59.