

Lo statuto psicologico e retorico delle "nuove" eroine nel Seicento

Da Ovidio alle *Lettres Portugaises* di Guilleragues

In un precedente studio mi sono soffermata ad analizzare la «parentela ignorata» tra le *Lettres Portugaises* di Guilleragues e la sua prima fonte latina, le *Heroides* di Ovidio¹. Tale parentela è supportata dalle numerose traduzioni e dalle trasposizioni dell'opera latina nelle 'lettere eroiche' nel Cinquecento e nel Seicento in Francia². In questo studio il mio proposito è continuare questo parallelo per dimostrare come la figura della «nuova» eroina (che discende dall'eroina del mito, donna 'illustre' per eccellenza), con particolare riferimento alla lingua che usa per raccontare la sua passione, si trasforma nel Seicento. Il nostro filtro d'analisi sarà la lingua di Mariane, religiosa sedotta e abbandonata, eroina unica delle *Lettres Portugaises* di Guilleragues.

È opportuno sottolineare che non c'è alcun legame apparente tra le eroine del mito di Ovidio e Mariane. Guilleragues ha saputo uscire dalla forma canonica delle lettere eroiche che si affermarono in Francia tra il Cinquecento e il Seicento per introdurre il 'vecchio genere' in una struttura 'nuova', quella del romanzo epistolare. Tuttavia, ciò che non è evidente ad un primo impatto, non deve fuorviare il lettore rispetto ai tratti caratteristici delle prime lettere eroiche apparse in Francia:

[...] Il collegamento con la moda delle *Eroidi* è sempre evidente, ma meno esplicito; dal modello ovidiano è stato colto il riferimento alla mitologia e l'argomento amoroso; ma poi dalla mitologia -e quindi dalla letteratura antica- si è passati alla letteratura moderna da una parte e alla storia dall'altra; inoltre la dimensione amorosa ha cominciato ad essere manipolata [...]. Come forma d'espressione, nel XVII secolo ha prevalso la prosa, e in questo senso le lettere eroiche si sono inserite nella nuova prassi retorica del genere "lettera", definitosi in Francia nel 500 e nel 600: genere nel genere, ma abbastanza preciso e definito [...]³

Nel testo latino, Ovidio opera a due livelli: uno concettuale e psicologico, uno formale e retorico. E su questi due livelli si gioca la sua parentela strettissima con le *Lettres Portugaises* di Guilleragues. E' necessario accennare ad alcuni concetti che riguardano il primo livello per poi introdurre il secondo.

Le *Portugaises*, benchè opera non molto estesa, presentano una grande originalità non tanto nella scelta dei temi, che si riconducono poi a quello essenziale della donna abbandonata, quanto nella loro combinazione e nel loro utilizzo⁴. Anche in questa ottica di descrizione, quella di rendere la loro non transitoria ma perenne condizione di donne, Guilleragues si rifà ad Ovidio. Quest'ultimo demitizza alcune figure di donne che, per le loro connessioni strettissime col mito, avevano perso ogni parvenza di realtà trasformandosi in creature lontane dall'uomo quotidiano, così come le loro vicende erano divenute un passatempo dotto e per nulla emozionante.

Ovidio è colui che rivitalizza il mito dandogli nuovo lustro, rendendolo interessante, di quell'interesse che hanno le vicende veritiere che potrebbero accadere anche al lettore da un momento all'altro. Dice Jacobson:

Ovid, however, re-creates the myth by forcibly projecting it into a new world: of elegy, of the erotic, of an idiosyncratic psychology.⁵

Un mito flessibile quindi ai bisogni dello scrittore e del lettore, un mito più morbido senza la rigidità e la ferrea autorità che aveva sempre terrorizzato e costretto gli

autori e gli uomini di cultura in generale che sceglievano di occuparsene. Per questo Ovidio è stato condannato e etichettato come autore immorale, come ribelle, quasi come anarchico: egli aveva cercato di ammorbidire un sistema di credenze e regole in vigore da secoli.

La donna descritta nelle *Heroides*, dopo essersi individuata come donna sofferente a causa dell'abbandono, deve dare le sue coordinate perché non solo il lettore possa capire su che livello di lettura deve porsi, ma perché possa capirlo lei stessa, memore del fatto che scrivere in prima persona è comunque e sempre anche una forma di introspezione⁶.

To write is to map one's coordinates - temporal, spatial, emotional, intellectual - in order to tell someone where one is located at a particular time and how far one has travelled since the last writing.⁷

A livello di situazione, scegliere una eroina del mito come protagonista significa facilitare il compito dell'autore che può dare per scontati molti dettagli. Nelle *Heroides* ci troviamo di fronte ad eroine del mito e quindi Ovidio suppone che lo sfondo e la trama della vicenda siano ben note ai suoi lettori. Benché nelle sue epistole egli si sforzi di evitarli, i riferimenti situazionali sono spesso erronei, come avviene per la guerra di Troia.

Vi sono imprecisioni nella prima e nella terza epistola, per fare solo un esempio. Penelope dice che Ulisse compì la strage nel campo dei Troiani aiutato da uno solo, Diomede (I, 41-43)⁸; nell'*Iliade* invece la versione è diversa perché Ulisse fu solo l'auriga di Diomede ed è quest'ultimo che uccise i nemici rubando anche i cavalli a Reso re di Tracia (X libro). Briseide, da parte sua, dice di essere stata confortata da Patroclo quando fu obbligata a lasciare Achille (III, 23-24); nell'*Iliade*, al contrario, la prima volta che ella appare è proprio mentre piange sul corpo di Patroclo già morto nel XIX libro. Certo Ovidio non aspirava alla precisione anche perché il mito è ripreso solo per ricevere un taglio nuovo ed originale nella trattazione e cioè l'adozione del punto di vista della donna, da sempre personaggio minore. Le 'deformazioni' del testo ovidiano rispetto al racconto della tradizione, vengono da alcuni critici attribuite proprio all'ottica femminile che orienta le epistole; quindi nelle *Heroides*, più che ricercare coordinate spaziali e temporali, dobbiamo cercare quelle emotive e intellettuali delle donne che, esseri passionali per eccellenza si caratterizzano e contestualizzano a partire dal loro stato d'animo.

Per Mariane vale lo stesso discorso: ella non è precisa riguardo ai nomi e ai dettagli concreti però lo è moltissimo riguardo ai suoi sentimenti. Un esempio pratico può essere il fatto che ella accenna una volta solamente alla pace di Aix-la-Chapelle che, nel 1668, mette fine alla campagna di Portogallo («... il m'a dit que la paix de France était faite: si cela est, ne pourriez-vous pas me venir voir et m'emmener en France?» - II, p. 82⁹) e, anche in questo caso, lo fa per chiedere al suo amore di tornare da lei ora che è libero.

E poi anche Guilleragues suppone che i lettori conoscano la situazione in cui si trova una donna abbandonata dal suo amante perché non doveva essere una cosa nuova per il suo tempo. Anche Mariane allora indica le sue coordinate come coordinate emotive più che spaziali o temporali. Se vogliamo cioè capire a che punto della storia ci troviamo, dobbiamo ricercare nelle lettere gli indizi di ciò che le donne provano trovandosi nella situazione della solitudine e dell'abbandono ma anche dell'amore per colui che le ha fatte soffrire.

A proposito di Ovidio, questo interesse per la situazione emotiva delle eroine è riconosciuto dagli stessi critici. Dice Rand:

The poems of the *Heroides*, despite their artificialities, lapses in taste and the presence of jocoseness where one looks for grief, are alive today for the reason that Ovid has accomplished the chief purpose for which he wrote them. We should regard them not as unsuccessful attempts at tragic monologue but as thoroughly competent studies of women's moods'.¹⁰

L'universalità dell'opera di Ovidio è ciò che ne determinò il successo nelle epoche successive¹¹. Malgrado ciò, molte sono le differenze rispetto al modello originale nel Seicento, soprattutto per ciò che pertiene alla scelta della 'catastrofe'. Il senso della tragicità, spesso dell'orrore, che caratterizzava le vicende delle eroine del mito, lascia il posto a *topoi* letterari meno cruenti.

Le differenze si traducono sostanzialmente nella scelta di un fare 'pratico' delle protagoniste delle *Heroides* (cf. Medea che ha intenzione di uccidere i suoi figli e lo rivela allusivamente in XII, 212) e di un 'fare' di altra natura da parte di Mariane che decide invece di smettere di scrivere, atto che equivale fuor di metafora a smettere di amare. Formula più 'primitiva' nella evoluzione del genere epistolare, le *Heroides* condividono con le *Portugaises* numerosi elementi ma si distinguono per le diverse realizzazioni legate alla realtà della lettera unica contrapposta ad una 'suite' di epistole.

La lettera è in un certo senso, creazione perché la donna si rivolge ad un interlocutore assente; ella si rivolge proprio a lui, lo nomina e, nominandolo, lo crea come suo interlocutore, come obiettivo del suo amore e soprattutto come personaggio e co-protagonista. L'atto di parola delle donne - o meglio l'atto di scrittura - è dunque un atto performativo, un atto che diventa azione nel momento stesso in cui è pronunciato.

(...) au lieu de relater un événement, le récit constitue l'événement. Il existe des lettres qui sont leur propre référent, soit parce qu'elles sont des actes, soit parce qu'elles traitent de ce qu'elles disent. L'instrument épistolaire permet de concevoir un narrateur qui ne raconterait rien, qui n'aurait d'autre objet que sa propre rédaction et l'effet de celle-ci sur lui-même ou sur autrui.¹²

È quanto dice Rousset a questo proposito ed è proprio quello che le eroine di Ovidio fanno e cioè creare non un eroe del mito ma il loro personale eroe. Il genere epistolare è allora un genere mimetico, per usare la definizione platonica ed aristotelica perché, come il teatro, usa la prima persona, il presente, ha bisogno di un interlocutore, di dialogo e di una situazione contestualizzata, testimoniata dall'ampio uso di deittici: «On aura noté les démonstratifs, cette lettre, ce papier, indicatifs de discours personnel, désignant l'objet dans sa relation actuelle avec celui qui en parle...»¹³. Anche le *Heroides* sono descritte come genere mimetico¹⁴. Genere mimetico dunque ma anche genere 'vivo' perché la lettera, nel caso di Ovidio e di Guilleragues, non è solo un sussidio per chiarire, arricchire o commentare la storia ma è la storia stessa. Se c'è un avvenimento, un punto di svolta, questo punto è la lettera, vera e propria azione poiché le parole sulla carta danno forma alla realtà e al destinatario assieme, togliendoli dallo sfondo informe su cui erano collocati per dar loro una consistenza e una personalità.

Questo è soprattutto vero nelle *Lettres Portugaises* dove il nome dell'amante non è mai pronunciato però il suo carattere è creato con trasparente nettezza dalle parole di Mariane : «la disposition que vous avez à me trahir» (II, p. 79); «Je n'envie point votre indifférence et vous me faites pitié» (II, p. 81); «Oui, je connais présentement la mauvaise foi de tous vos mouvements: vous m'avez trahie toutes les fois que vous m'avez dit que vous étiez ravi d'être seul avec moi...» (III, p. 85); e ancora «... mais vous me parûtes aimable, avant que vous m'eussiez dit que vous m'aimiez, vous me

témoignâtes une grande passion, j'en fus ravie et je m'abandonnai à vous aimer éperdument» (IV, p. 90). Soprattutto quest'ultima frase ci descrive i protagonisti in maniera mirabile: una donna che è portata, forse dalla sua solitudine e dalla vita monacale, ad illudersi e crearsi un amore che esiste esclusivamente come amore 'unilaterale' mentre dall'altra parte c'è un uomo superficiale, disposto all'*amour volage* e che testimonia quel tanto di attaccamento che basta per riuscire ad ottenere quello che vuole dalla donna che gli è di fronte.

Lo stesso avviene nelle *Heroides* e l'abilità di descrizione non è minore. Nella XV epistola, per esempio, quella di Saffo a Faone, la poetessa descrive la sua situazione in un distico mirabile per la sua essenzialità e completezza. Dice infatti: «Arva Phaon celebrat diversa Typhoidos Aetnae; / me calor Aetnaeo non minor igne tenet»¹⁵. (XV, 11-12). La storia è quasi già descritta così come lo sono i protagonisti: Saffo arde d'amore per Faone, bellissimo, giovane e simile ad Apollo (vv. 21-24), e costui l'ha abbandonata per andare in Sicilia. Anche Faone, come l'amante della monaca, dice quanto basta per ottenere ciò che vuole. «At mea, cum legeres, etiam formosa videbar »¹⁶ (v. 41), Saffo gli sembra bella quando legge i suoi poemi ma la vera ragione delle sue lodi è che vuole da lei dei baci («Oscula cantanti tu mihi rapta dabas »¹⁷ - v. 44). L'attitudine delle scriventi è dunque la stessa e cioè tentativo di aprire un dialogo ma anche individuazione dei due 'poli' tra cui questo legame deve stabilirsi e cioè lo scrivente, appunto, e il destinatario.

La situazione di partenza, il limite, il vuoto, il dolore, è espressa nelle *Portugaises* da una scelta precisa di vocaboli che crea un vero e proprio «lessico della privazione». Già nella prima parte della prima lettera, Mariane dice: «... tu as *manqué* de *prévoyance*», «*absence* qui le cause», «me *privera* donc pour toujours...», «les miens sont *privés* de la...», «*il ne leur reste* que...» «*éloignement* qui m'est insupportable» (p. 75) e così via. Nel modello che stiamo analizzando, il destinatario non è mai presente in quanto individuo a sé stante; quello che si presenta al lettore è il risultato delle sue azioni, il lamento che si innalza quando egli è ormai lontano. L'amato è figura evanescente, lontana, uscita per sempre dalla sfera di azione del mittente; egli è importante solo in quanto motore di un processo di ricerca interiore, di acquisizione di una lucidità psicologica individuale¹⁸. Dunque la lettera risponde ad un intento egocentrico, centripeto, ad uno slancio solipsistico, ad un bisogno dirompente di ordine e comprensione.

Guilleragues riesce a ricomporre il dissidio fra realtà e fiction spostandosi su un livello diverso rispetto alla tradizione precedente: le *Lettres Portugaises* restano un'opera letteraria e tuttavia riproducono un percorso di ricerca che non solo è vero e reale, ma è reso verosimilmente e, dato ancora più importante, è fuori dal tempo. Nelle lettere la sola scena concretamente descritta è quella del balcone nella quarta lettera e l'unico dato cronologico legato alla Storia è il breve riferimento alla pace di Aix-la-Chapelle (1668) nella seconda. A parte questo, i riferimenti al tempo sono vaghi e imprecisi e sembrano buttati lì a caso: «Je n'ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois» (II, p. 80) o «Vous me fîtes, il y a cinq ou six mois, une fâcheuse confidence...» (IV, p. 95) e tutto questo perché quello che importa è la creazione di una tipologia, quella della donna che «se donne entièrement à cet amour», dell'eroina «passionément amoureuse et prise dans l'engrenage d'un amour non réciproque»¹⁹.

Una tale tipizzazione interesserà anche le eroine del tipo portoghese successivo a quello di Guilleragues ma, messe da parte le lievi differenze (che sono poi quelle che individualizzano la protagonista), il percorso evolutivo delle lettere resta 'riflessivo', nel senso che si muove nella direzione di una indagine interiore e soprattutto di un esame reinterpretativo del passato alla luce del presente abbandono. Una reinterpretazione del passato era effettuata anche nelle *Heroides* di Ovidio, la fonte

diretta di Guilleragues. Però ci sono due differenze sostanziali che diversificano le due opere malgrado la loro affinità. La prima è l'assenza del discorso 'riflessivo' in Ovidio; le sue eroine presentano un consistente spessore psicologico, però non sentono come essenziale l'esigenza di rimettere ordine nel proprio animo. Per loro l'abbandono è un fatto e produce degli effetti soprattutto pratici, per cui, per esempio, Penelope lamenta che Telemaco è cresciuto senza padre (I, 111-112) e Arianna è terrorizzata di trovarsi da sola su un'isola deserta (X, 59 e sgg.). Le loro lettere presentano una volontà attiva, sono scritte per ottenere qualcosa e sono rivolte ad un destinatario non evanescente ma preciso, nominato, definito. Spesso di lui sono ricordati la stirpe, le qualità, le imprese (cf. Deianira in IX, 47 e sgg.), e dunque restano un dialogo vero e proprio, forse senza risposta ma non certamente illusorio. A questo si aggiunge la seconda differenza sostanziale e cioè il fatto che le *Heroides* restano pur sempre delle epistole isolate in cui ognuna è un componimento indipendente e che non possono riprodurre, appunto per la loro struttura, il processo di sviluppo e ricerca psicologica della protagonista. Anche i sentimenti che sono presentati sono relativi al presente della scrittura senza le oscillazioni e i tentennamenti che fanno invece palpitare il lettore delle *Portugaises*.

Le lettere della religiosa costituiscono dunque una sorta di romanzo archetipico di un genere rinnovato e innovato tanto che, quando Richelet pubblica la sua raccolta delle *Plus Belles Lettres des meilleurs Auteurs François sur toutes sortes de sujets* presso l'editore M. Brunet a Parigi nel 1698, egli include le *Portugaises* fra le lettere *passionnées* e, tentando di dare dei consigli su come scriverne, sembra essersi ispirato a Guilleragues.

Per quanto riguarda invece un confronto *Heroides-Lettres Portugaises* rispetto al linguaggio, la situazione potrebbe apparire più complessa di quanto sia in realtà. I critici, per entrambe le opere, hanno più volte fatto riferimento alla retorica²⁰; come Daniela Dalla Valle ha affermato per le lettere eroiche (ma l'affermazione calza a pennello anche per le due opere che noi stiamo analizzando):

[...] le vicende evocate sono spesso letterarie, così come i personaggi; talvolta sono storiche, ma in entrambi i casi sono note al pubblico dei lettori e di conseguenza il loro interesse non è mai narrativo, ma prevalentemente retorico.²¹

Secondo Lausberg, «la retorica è un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che possono servire allo scopo di ottenere l'effetto desiderato da colui che parla in una determinata situazione»²². Molto importante dunque, nel tentativo di persuadere l'uditorio o, nel nostro caso, il lettore, è la *voluntas*, l'intenzione di chi parla. Allo scopo di orientare il pensiero del destinatario, il parlante può agire su tre livelli di scelta: dell'ordine delle idee, delle formulazioni linguistiche e infine delle forme artistiche (le cosiddette *figurae*).

Ovviamente tali scelte sono calibrate secondo due parametri: la persona di colui che parla (o scrive) e il prevedibile destinatario. Tanto un oratore che una donna innamorata vogliono persuadere qualcuno, ma i loro discorsi saranno formalmente molto diversi. Nel secondo caso (che è quello esaminato) non avrebbe molta efficacia un ordine schematico e preciso del discorso, una grande costruzione logica ed argomentativa, anche perché non si discute di fatti ma di sentimenti che sono, per loro natura, sfuggenti e difficilmente definibili. Per quanto riguarda le *Heroides*, i critici hanno sempre negato la costruzione retorica del discorso preferendo definire l'opera come opera poetica più che retorica.

The *Heroides* are, after all, poetry and make abundant use of the resources of poetry: peculiar conception of myth, wit, poetic irony, ambiguity of language, imagery, metaphor, imaginative fancies and the like. These are not the stock in trade of the rhetorical exercises.²³

Niente retorica tradizionalmente intesa dunque per Ovidio e, allo stesso modo, per Guilleragues. Mentre la retorica tradizionale si occupava di produrre, di generare delle passioni nell'animo dei fruitori del discorso, sia Ovidio che Guilleragues hanno al contrario cercato di esprimere i sentimenti in un processo sovversivo che capovolge nella sua stessa natura i dettami della retorica tradizionale. E tuttavia Pelous dice, a proposito delle *Portugaises*, che «il existe une nouvelle rhétorique des passions, qui n'est pas l'ancienne rhétorique cicéronienne de la régularité mais qui n'en demeure pas même une rhétorique»²⁴.

Quello che egli dice è di non poca importanza perché, in realtà, egli sta ventilando l'ipotesi della esistenza di una nuova retorica che serve per esprimere le passioni, come quella precedente serviva ad eccitarle. L'autore ha cioè creato un testo con l'intenzione (*voluntas*) di dare un senso di spontaneità, di dare l'impressione di seguire i pensieri del suo personaggio e di riprodurli direttamente sulla carta. Per fare questo però, egli si è servito di un linguaggio preciso, di forme artistiche ben determinate e di un ordine (o meglio, di un disordine) più sapiente di quello che il lettore non riesca a vedere. Anche questa è, in senso lato, la retorica.

La parte 'debole' a questo proposito dell'opera di Guilleragues è la prima lettera, il cui linguaggio è molto più artificiale delle altre. Qui si trova la famosa apostrofe all'amore o all'amato, secondo le diverse interpretazioni («Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance» - p. 75), la altrettanto celebre prosopopea della «mauvaise fortune» («... ma mauvaise fortune, qui a la cruauté de ne souffrir pas que je me flatte et qui me dit à tous moments: cesse, cesse, Mariane infortunée...» - p. 76), le personificazioni di concetti astratti e sentimenti (per es. «J'envois mille fois mes soupirs vers vous, ils vous cherchent en tous lieux et ils ne me rapportent...» o ancora «il [cuore] fit (...) des efforts pour se séparer de moi, et pour vous aller trouver...» - p. 76) e, per finire, le frasi anaforiche finali che cominciano tutte con la stessa parola: «Adieu» (p. 78). La presenza di tutti questi elementi potrebbe essere una coincidenza ma potrebbe anche non esserlo.

Tale modo di esprimersi delle donne innamorate (con metodi che cercano di riprodurre i sentimenti), è presente anche nelle lettere delle eroine ovidiane. Basti ricordare come Canace, in preda alla passione, si serva di un lungo seguito di apostrofi (XI, 99 e sgg.) o le anafore ricorrenti nell'epistola di Saffo (XV) o la personificazione del sopracciglio di Paride che quasi parla (XVIII, 82). Senza dubbio tali figure artistiche favoriscono una resa migliore del sentimento ma se sono inserite in un discorso destinato ad un innamorato assente, agiscono anche nei confronti del destinatario reale, cioè il lettore. «Le texte est trop habile pour être sincère, ce qui n'enlève rien à sa valeur mais oblige à renouveler l'interprétation»²⁵, dice Pelous a proposito delle *Portugaises*.

E, in effetti, Leo Spitzer, in un articolo magistrale sulle *Lettres Portugaises*²⁶ analizza il loro peso retorico, le loro trovate sapienti a livello formale; egli trova nelle lettere di Guilleragues la presenza di anafore sintattiche, per esempio. Nella terza lettera Mariane dice: «Je vous en demande pardon. Mais ne me l'accordez pas! Traitez-moi sévèrement! Ne souffrez point que mes sentiments soient assez violents! Soyez plus difficile à contenter! Mandez-moi que vous voulez que je meure d'amour pour vous!» (p. 87). Inoltre c'è la presenza, nel testo, di un alto numero di quelle che egli chiama «comparaisons antithétiques douloureuses» e cioè frasi del tipo: «Votre honneur vous engageait à m'abandonner: ai-je pris quelque soin du mien?» (IV, p. 91) o ancora: «Il me donne quelque plaisir: mais il me donne aussi bien de la douleur...» (II, p. 82). Un

tale tipo di antitesi dipende poi direttamente dalla situazione che si è venuta a creare nel testo per cui da una parte c'è la donna che ama, dall'altra l'uomo che non contraccambia. Una contrapposizione è il risultato spontaneo di questa situazione.

Anche nelle *Heroides* il continuo confronto delle eroine con gli uomini che le hanno abbandonate produce continue contrapposizioni che, oltre ad indicare la distanza oramai esistente tra le donne e i loro mariti o fidanzati, rinnova il dolore della perdita attraverso il ricordo. Enone ci tiene a sottolineare la sua differenza rispetto a Paride poiché lei è una ninfa: «Qui nunc Priamides -absit reverenda vero- Servus eras: servo nubere nympha tuli»²⁷ (V, 11-12); e Medea ci tiene a ricordare a Giasone che suo padre era ricco quanto quello di lui: «Quam pater est illi, tam mihi dives erat»²⁸ (XII, 26).

Da quanto abbiamo visto, l'opera più recente può essere accostata all'antica sia per quel che riguarda i temi e le immagini, sia per quel che riguarda il linguaggio usato per esprimere i sentimenti. Se, come è giusto, non si può parlare di retorica in senso tradizionale per nessuna delle due opere, c'è tuttavia da chiedersi se non si tratti solo di uno slittamento su un livello di retorica diversa, quella delle 'passioni' appunto. E infatti, ad una analisi attenta, occorre riconoscere come ha fatto lo Spitzer che a volte le *Portugaises* sono costruite secondo sistemi troppo sapienti per essere completamente spontanee. Non si tratta tuttavia di sistemi completamente innovativi perché, nonostante l'apparenza, molto del linguaggio atto ad esprimere i sentimenti di donne abbandonate era presente già in Ovidio.

La nostra analisi del livello formale o retorico, benché parziale (il discorso sulla lingua nelle *Portugaises* potrebbe prolungarsi all'infinito), si concentrerà essenzialmente sull'opera di Guilleragues con qualche breve riferimento ad Ovidio. Questo perché Ovidio, pur nella novità dei temi, si discosta difficilmente dalla tradizione della retorica classica mentre le *Portugaises* fondano, come è stato già detto, una 'nuova' retorica.

L'elemento fondamentale che ha reso le *Portugaises* opera archetipica di un genere vero e proprio non è tanto la situazione o la storia narrata né la struttura dell'opera, ma l'aver trovato uno stile adatto all'espressione della sensibilità amorosa femminile. Le donne sono dunque avvantaggiate nell'espressione del sentimento anche se, come alcuni critici hanno ipotizzato, il disordine delle *Portugaises* è un disordine 'studiato' e le lettere sono volutamente contraddittorie fra loro, in quanto tese a produrre un effetto voluto. Un testo insomma, fin nel dettaglio troppo ben scritto per essere l'espressione reale della passione, poiché ci sono *tournures* e espressioni che mai ci si sarebbe aspettati di vedere in bocca ad una religiosa "di mediocre condizione", come lei stessa si definisce.

Quello che caratterizza questo testo non è uno stile teso ad imporre alle lettere un ordine maestoso e razionale, ma una retorica cioè che sembra essere il risultato delle passioni del personaggio. La retorica delle passioni non deve convincere ma dire la nuda verità, descriverla con un linguaggio che corrisponda al disordine dei sentimenti. Mentre però uno scrittore dei nostri giorni, forte del cammino compiuto in questi secoli nella ricerca di una espressione più adatta a riprodurre verosimilmente i sentimenti che egli decide di attribuire al suo personaggio, avrebbe potuto scegliere di usare, per esempio, un monologo formato di pensieri legati da associazioni spesso illogiche e comunque frammentarie, il discorso di Mariane è un testo non solo finito ma che progredisce ed arriva ad una conclusione. Eppure tutto questo sembra naturale.

Guilleragues fu il primo ad associare la retorica alla spontaneità creando uno stile nuovo che, pur suonando autentico, non è per questo meno fittizio. Il lessico delle lettere, per esempio, non è molto esteso eppure è particolarmente preciso, quasi perfetto e riesce a dare l'impressione di una estrema varietà. Non si trova quasi mai un termine unico ad indicare il sentimento ma sempre una amplificazione, un arricchimento che fanno procedere il discorso all'insegna dell'iperbole. Molte sono le

endiadi: «ce vide et cette instabilité» (IV, p. 92), «l'ardeur et l'emportement» (II, p. 80), «mon honneur et ma religion» (II, p. 82), «ma vie et mon honneur» (III, p. 86), «du dégoût et de l'éloignement» (III, p. 87), «sans perfidie et sans cruauté» (IV, p. 91). Questi sono solo alcuni esempi dell'allargamento del lessico che obbedisce all'esigenza di fornire sfumature diverse della stessa idea secondo i diversi punti di vista che si accumulano o si susseguono continuamente nella mente della protagonista. Un tale linguaggio delle passioni ignora la litote, ed è infatti un linguaggio sovraccarico e sovrabbondante che tende verso gli eccessi estremi. Spesso infatti la condizione di ripiegamento su se stessa porta la protagonista a concentrarsi sul suo dibattersi senza soluzione tra l'amore e il dolore provocato dall'assenza dell'amato.

Una delle prime parole della prima epistola è proprio «excès», appartenente al campo semantico dell'iperbole e degli estremi, ed è parola ricorrente in tutte e cinque le epistole. «Sans garder aucune mesure» (p. 77) è un'altra espressione emblematica dell'amplificazione e poi «toute votre vie», «désespoir», «malheur extrême» e così via. I contrasti e le antitesi che si evidenziano durante la lettura sono appunto determinati da una precisa divisione del lessico in campi semantici opposti: quello del dolore e della sofferenza e quello dell'amore e del piacere. Lo slittare ripetuto e continuo dall'uno all'altro produce la varietà.

Riguardo al lessico va notato anche un altro particolare e cioè l'uso di termini che si inseriscono o contrastano con le abitudini linguistiche della società del tempo. Prima di tutto c'è una rottura netta e definita delle rigide regole della *bienséance* che impedivano ogni riferimento ad un amore fisico nelle opere letterarie. La religiosa, al contrario, è cosciente «d'avoir fait tout ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance» (II, p. 82): in effetti l'uso di parole come «séduite» (IV, p. 90) e addirittura di un'espressione come «Je suis bien aise que vous m'ayez séduite» (II, p. 81) e «Jouir des plaisirs languissants que vous donnent vos maîtresses de France» (II, p. 81), si oppongono ad un tipo di scrittura neutra e vaga riguardo al corpo.

Vi sono però dei vocaboli che condividono e si associano con le abitudini linguistiche del tempo; spesso la religiosa parla del suo amore indicandolo come «inclination» (II, p. 80 - IV, p. 90 ecc.), la parola comunemente usata per indicare la passione nelle discussioni del tempo sulla casistica amorosa. L'*inclination* poteva avere connotazione positiva o negativa; positiva quando corrispondeva ad un amore vero e devastante (cf. l'amore della Princesse de Clèves che è definito *inclination* da M^{me} de La Fayette) o negativa quando veniva a coincidere con la *galanterie*. Anche nel lessico è testimoniato dunque una sorta di 'momento di passaggio'; l'apertura al nuovo è rappresentata anche da una ripresa 'dotta', la parola «abandonnement» usata nelle lettere IV (p. 94) e V (p. 104); il termine, attestato per la prima volta nel 1265 nell'opera di Jean de Meung, è stato ripreso da Guilleragues nelle *Portugaises*²⁹.

Molto è stato detto sulla naturalezza della struttura della frase di Guilleragues. L'impressione che il lettore riceve dalla lettura delle *Portugaises* è quella di seguire i flussi e riflussi della coscienza della protagonista, di muoversi nel discorso per ondate successive in cui un passo avanti corrisponde ad una occhiata retrospettiva. Questa natura 'vorticoso' del pensiero che si arrovella continuamente a partire da pulsioni contrastanti è la base della frase di Guilleragues. Manca totalmente la composizione equilibrata dell'oratoria classica perché si entra nel discorso senza incipit, direttamente *in medias res*.

La prima lettera inizia già con una apostrofe che sembra continuare un discorso già iniziato da tempo; la terza si apre addirittura con una domanda: «Qu'est-ce que je deviendrais, et qu'est-ce que vous voulez que je fasse?» (p. 84). La frase interrogativa, insieme a quella esclamativa sono ricorrenti nelle lettere, anzi ne costituiscono gli elementi fondamentali. L'interrogativa, per sua natura, esprime il dubbio e quindi

segna un ritorno all'indietro che apre una struttura circolare. La frase esclamativa invece, che il più delle volte si riduce nelle lettere alla esclamazione «Hélas!» segna una improvvisa presa di coscienza di una realtà che differisce dalle fantasie e divagazioni e quindi una chiusura brusca della riflessione con il ritorno immancabile su se stessa.

L'esclamazione marca una brusca interruzione che serve ad individuare, nella frase, movimenti successivi -il più delle volte contrapposti- che servono a creare l'impressione di movimento e a dotare la frase di ampio respiro. Quando Mariane dice: «Je vois bien le remède à tous mes maux, et j'en serai bientôt délivrée si je ne vous aimais plus: mais, hélas! Quel remède! Non, j'aime mieux souffrir encore davantage que vous oublier. Hélas! cela dépend-il de moi?» (II, p. 81), le esclamazioni sono altrettante pause nel ritmo della frase che consentono a colei che parla di arrestare per un attimo il flusso dei suoi pensieri e ricominciare ad esprimere qualcos'altro (spesso il contrario di quanto detto prima) in una ondata successiva di parole.

È caratteristico come le esclamazioni diventino un vero e proprio cliché nella scrittura della passione, in un tipo di stile e linguaggio che tenta con tutti i mezzi di dare l'impressione del naturale. Nella chiosa delle lettere, le esclamazioni sono quasi totalmente assenti nelle prime due mentre sono un elemento ricorrente nelle altre tre. La terza lettera termina con «Adieu, ma passion augmente à chaque moment. Ah! que j'ai de choses à vous dire!» (p. 88); la quarta con «Adieu, Pardonnez-moi! Je n'ose plus vous prier de m'aimer; voyez où mon destin m'a réduite! Adieu.» (p. 97); la quinta con una lunghissima interrogativa retorica preceduta però da un «Ah! qu'elles [mes faiblesses] me coûtent cher, et que j'aurais été heureuse si vous eussiez voulu souffrir que je vous eusse toujours aimé!» (p. 106). Il significato di tali chiose esclamative è da ricercarsi nel duplice livello della funzione della esclamazione nelle *Lettres* e in quello del progresso compiuto dalla protagonista nel corso dell'opera.

È raro trovare nel testo una frase che sia priva di contraddizioni o interrogativi o che sia bilanciata. Dominano infatti le frasi lunghe in cui si distingue il movimento del linguaggio appassionato; frasi indecise, a volte contorte a causa delle numerose subordinate, in cui i termini si accumulano di pari passo con le espressioni che indicano l'intensità («bien», «fort», «tout»). Un tono violento e impetuoso che si accompagna ad un linguaggio iperbolico e sovraccarico come la passione della protagonista. La frase seguente per esempio, lunghissima, riproduce questo tipo di discorso arrovellato e contorto:

Je me trouve bien éloignée de tout ce que j'avais prévu: j'espérais que vous m'écrieriez de tous les endroits où vous passeriez, et que vos lettres seraient fort longues; que vous soutiendriez ma passion par l'espérance de vous revoir, qu'une entière confiance en votre fidélité me donnerait quelque sorte de repos, et que je demeurerais cependant dans un état assez supportable sans d'extrêmes douleurs: j'avais même pensé à quelques faibles projets de faire tous les efforts dont je serais capable pour me guérir, si je pouvais connaître bien certainement que vous m'eussiez tout à fait oubliée; votre éloignement, quelque mouvement de dévotion, la crainte de ruiner entièrement le reste de ma santé par tant de veilles et par tant d'inquiétudes, le peu d'apparence de votre retour, la froideur de votre passion et de vos derniers adieux, votre départ, fondé sur d'assez méchants prétextes et mille autres raisons, qui ne sont que trop bonnes et que trop inutiles, semblaient me promettre un secours assez assuré, s'il me devenait nécessaire. (III, p. 84)

Un vero e proprio 'tour de force'. Dominano naturalmente avverbi e aggettivi che indicano l'intensità, e il ritmo diviene incalzante per una accumulazione di sostantivi e aggettivi che sembrano senza fine e che accelerano la ricerca di un verbo relegato in posizione finale e preceduto, per enfatizzare il ritardo, da un «et décalé». E' questa un'altra caratteristica dello stile di Guilleragues; egli fa un uso peculiare della

coniunzione «et» che, benché usata per la coordinazione, è spesso usata anche per due termini (aggettivi per lo più) contrastanti, come nella frase citata sono *bonnes et inutiles*, o per una sorta di appendice che appare alla fine di una frase che sembrava già conclusa, logica e bilanciata per riaprire il discorso o contraddire quanto detto prima («Je vous ai vu partir, je ne puis espérer de vous voir jamais de retour, et je respire cependant» - III, p. 87).

Le frasi lunghissime che troviamo nelle lettere si attorcigliano su se stesse perché in fondo non esiste nessun linguaggio capace di tradurre l'immaginario della passione; si tratta solo di utilizzare un linguaggio di cui si dispone e tentare con quello di rendere e riprodurre i sentimenti. Il movimento circolare dei pensieri è ben riprodotto dalla lunghezza e dalla ripetizione perché, teoricamente, se la lettera non finisse mai, si potrebbero ridire le stesse cose all'infinito, ma sempre in un modo diverso.

Questa frase è stata studiata e analizzata nella sua struttura ritmica e sintattica con elementi di lettura psicologica da Leo Spitzer che vi aveva individuato uno schema di motivi convergenti che danno origine ad una struttura da lui detta a «*éventail renfermé*»³⁰.

All'interno della volontà di creare o riprodurre la confusione della protagonista si inserisce l'epanortosi³¹, figura atta a riprodurre il caos interiore, ma anche figura della contraddizione che diviene, dopo la pubblicazione delle *Portugaises*, uno degli elementi della stilistica amorosa. E' infatti proprio Mariane la prima a dire di essere «*déchirée par mille mouvements contraires*» (III, p. 85). Le lettere sono piene di questi ritorni indietro che a volte si configurano come veri e propri paradossi secondo la logica dell'*odi et amo*. Queste improvvise contraddizioni costituiscono dei rimbalzi drammatici che mutano repentinamente la direzione nella quale il discorso si stava muovendo per imprimergli un senso contrario. In questo senso l'epanortosi è una figura dinamica che permette al testo di non fossilizzarsi su un *topos* unico ma di rinnovarsi attraverso l'apporto che deriva dal contrario di quanto detto. Questa figura del linguaggio è anche l'esatta copia della situazione psicologica della protagonista, la quale ha difficoltà nell'orientarsi nelle pieghe della sua stessa anima. Per esempio Mariane dice: «*.. je vous ai trahi, je vous en demande pardon. Mais ne me l'accordez pas! Traitez-moi sévèrement!*» (III, p. 87) o ancora «*Je vois bien le remède à tous mes maux, et j'en serais bientôt délivrée si je ne vous aimais plus: mais hélas! quel remède! Non, j'aime mieux souffrir encore davantage que vous oublier*» (II, p. 81).

Un tale schema antitetico è quello su cui si basano tutte le lettere, vera e propria opera di conoscenza della propria anima da parte della religiosa. All'inizio della terza lettera, la religiosa accusa l'amante di averla tradita: «*Vous m'avez trahie toutes les fois que vous m'avez dit que vous étiez ravi d'être seul avec moi*» (III, p. 85), per poi accusare se stessa, verso la fine, di tradimento nei confronti dell'amato e chiedere perfino perdono: «*.. je vous ai trahi, je vous en demande pardon*» (III, p.87). Tale costruzione *en arche*³² può funzionare tuttavia anche su un raggio più ampio, su quello cioè di due lettere successive. Un simile allargamento di prospettiva è significativo, perché indica che l'equilibrio della protagonista è davvero molto precario o che le contraddizioni che ella porta nell'animo non sono superate neanche a distanza di tempo. Purtroppo non è dato conoscere con certezza il lasso di tempo che intercorre fra le diverse lettere, però quello che sappiamo per certo è che, pur essendo consecutive, esse non si susseguono immediatamente l'una all'altra. La presenza di discrepanze negli atteggiamenti della religiosa a distanza di tempo è emblematica della sua condizione interiore. Nella quarta lettera, per esempio, Mariane dice: «*... votre injustice et votre ingratitude sont extrêmes: mais je serais au désespoir, si elles vous attiraient quelque malheur, et j'aime beaucoup mieux qu'elles demeurent sans punition, que si j'en étais vengée*» (IV, p. 89). Nella quinta invece, tornando sulle proprie buone intenzioni, la donna minaccia il suo amato di vendetta, «*Si quelque*

hasard vous ramène en ce pays, je vous déclare que je vous livrerai à la vengeance de mes parents» (V, p. 104).

La religiosa ritorna indietro su molte delle sue opinioni ridando importanza alla sua famiglia, ma anche alle sue consorelle che l'hanno aiutata a superare il momento difficile. Ella riesce a vedere tutto quello che non era capace di scorgere quando era accecata dalla sua passione. L'ultima lettera usa un tipo di linguaggio estremamente razionale, e questo la pone in contrasto con la prima, dove dominava invece il linguaggio ricco e prezioso della passione come la intendevano gli autori del XVII secolo.

La forma dell'opera di Guilleragues, apparentemente epistolare, si presenta in realtà come forma sfuggente ad ogni definizione precisa di tipo e genere. Le *Portugaises* sono infatti un'opera aperta ad interpretazioni sempre nuove, un'opera polivalente, ricca di *nuances*; una tale natura 'cangiante' è determinata senza dubbio dall'uso nuovo di una forma, di un tempo e di un linguaggio innovativi che producono un risultato originale. Eppure l'opera si fonda su dei concetti semplicissimi e limitati che Giovanna Malquori-Fondi ha sintetizzato in questo modo:

...le prime quattro lettere si articolano ossessivamente intorno a questi pochi concetti: Sono disperata per la tua partenza perchè ti amo e non sopporto l'idea che tu sia lontano. Torna. Scrivi. Mi sono accorta che tu non mi ami, che non mi hai mai amata. Tuttavia ti amo. E anche se riconosco la follia di questo amore, ho capito che esso è ormai parte essenziale della mia vita. Nella quinta, (...), si può leggere sulle righe: Avrei subito ogni affronto ma non posso sopportare la tua indifferenza. Sono persuasa che tu non mi ami. Anch'io perciò non debbo più amarti. E' l'ultima lettera che ti scrivo.³³

Eppure intorno a questi semplici concetti Guilleragues ha costruito un'opera variegata e ricca di sfumature. All'interno della forma delle *Portugaises* sono presenti degli elementi strutturali peculiari che l'autore inserisce per dare un preciso senso all'opera vista nel suo insieme. Il più importante di questi è il sapiente dosaggio di informazioni nel corso delle cinque lettere. Fermo restando che Guilleragues preferisce non inserire elementi e dati esteriori alla passione della protagonista (cfr. la scarsità di riferimenti cronologici, storici, geografici), l'autore non fornisce all'inizio alcun indizio sulla situazione personale della religiosa e suo stato sociale. Occorre tener presente che il titolo originale dell'opera era *Lettres Portugaises*, che non c'era sottotitolo, che non c'era neanche un cenno alla condizione di religiosa della protagonista neanche nell'"Avis au lecteur".

Il primo cenno indiretto lo abbiamo verso la fine della prima lettera, la difficoltà di staccarsi dalla passione più che dall'amato, trovano ragion d'essere grazie alle informazioni contenute nell'ultima lettera. L'opera diventa chiara solo ad una seconda lettura³⁴, quando si può dare un posto preciso nel quadro d'insieme alle informazioni distribuite 'in pillole' nel corso del testo. Tale quadro si costruisce di frase in frase e prevede l'attuarsi di un processo sintetico alla fine della lettura. Un tale procedimento adottato da Guilleragues differenzia profondamente l'opera dalle *Heroides* di Ovidio in cui l'identità dell'eroina è chiara ed esplicita fin dal titolo e si basa sulla conoscenza della sua storia che l'autore suppone il suo lettore abbia. Non c'è bisogno di ricostruire dunque la loro identità sulla base di elementi presenti nel testo; quello che si deve ricostruire in Ovidio è il loro stato d'animo.

Un elemento che è comune alle *Portugaises* e al suo antecedente latino è invece l'uso dell'ironia. Per quanto riguarda Guilleragues, egli inserisce nel corso delle epistole delle riflessioni che paiono logiche se prese singolarmente ma che suonano paradossali e ironiche se inserite nel contesto delle lettere. Alla fine della quinta epistola, Mariane dice: «...suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous

mes divers mouvements?» (p. 106). La domanda è senza dubbio pertinente da parte di una donna che non vuole più avere alcun rapporto con un uomo che le ha causato tanto dolore. E tuttavia la domanda suona ironica se attribuita ad una donna che nella realtà non ha fatto altro che fare il contrario e cioè fornire un resoconto esatto dei suoi sentimenti per tutte e cinque le lettere³⁵.

La religiosa è ironica inoltre nei confronti dell'amato e lo punzecchia a più riprese. Nella quinta lettera, per esempio, gli dice: «... quel sacrifice m'avez-vous fait? (..) n'êtes-vous parti le premier pour aller à l'armée? n'en êtes-vous revenu après tous les autres?» (p. 104). Questa ironia finissima che poi, a ben guardare, produce un sorriso amaro sullo sfondo delle sofferenze patite dalla religiosa, è estremamente utile a Guilleragues per avvalorare il senso tragico e renderlo verosimile. Senza una tale sottile ironia a fare da contrappeso, un eccessivo senso tragico, non essendo più verosimile, avrebbe prodotto l'effetto contrario tramutandosi in farsesco.

Quella delle *Heroides* è invece un tipo di ironia diversa. Si tratta del genere di ironia cosiddetta 'sofoclea', per cui i lettori conoscono più informazioni rispetto al personaggio in quanto quest'ultimo ha una visione parziale di quanto avviene, mentre il lettore possiede una visione d'insieme; le affermazioni imprecise del personaggio suonano dunque ironiche per lui. Un esempio lo troviamo nella prima lettera, quando Penelope prega il marito di tornare e il lettore sa che Ulisse è già ad Itaca sotto le sembianze di un mendicante. Lo stesso accade all'inizio dell'epistola XXI, quando Elena, scrivendo a Paride, si definisce nel numero delle «donne oneste» e parla della sua «fedeltà di sposa legittima» (vv.l-6). Tutto questo è ironico nella misura in cui si mettano a confronto queste parole con l'effettivo tradimento di Elena che abbandona Menelao per fuggire con Paride. Spesso le eroine di Ovidio si servono dell'arma dell'ironia per colpire quelli che le fanno soffrire: Canace per esempio è ironica nei confronti di suo padre Eolo che la spinge al suicidio (XI, 15-16); Mariane è capace della stessa durezza nei confronti del suo amante («Vous étiez obligé d'aller servir votre roi: si tout ce qu'on dit de lui est vrai, il n'a aucun besoin de votre secours, et il vous aurait excusé» - IV, p. 91).

L'ironia è dunque un altro degli elementi linguistici che usa Guilleragues nella 'forma polivalente' delle *Portugaises* e che, unito agli altri, ne determina l'originalità e ne impedisce una definizione e classificazione precisa. La lingua delle *Portugaises*, in effetti, «si elle annonce le préromantisme, se ressent pourtant aussi de la prose noblement littéraire du classicisme français»³⁶. Questo fatto diventa un vero e proprio vantaggio, poiché permette una lettura sempre nuova, ricca e attuale dell'opera da parte di studiosi di tutte le epoche.

¹ CAVALLINI, C., "Le *Heroides* e le *Lettres Portugaises* di fronte allo specchio: una parentela ignorata", *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, terza serie, 1999, XIII, pp. 27-54.

² Citeremo, per tutti, l'articolo capitale che Daniela dalla Valle ha dedicato a questo argomento: DALLA VALLE, D., "Dalle *Heroides* di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo", *Studi francesi*, n. 119, 1996, pp. 307-316.

³ *Ivi*, p. 316.

⁴ "Il n'est pas dans les habitudes des écrivains du XVII^e siècle de chercher l'originalité créatrice dans l'invention des incidents, mais dans leur disposition, ni dans le renouvellement des thèmes mais dans leur exploitation" (DELOFFE, F.-ROUGEOT, J., *Analyse d'un chef d'œuvre*, in *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*, par F. Deloffre et J. Rougeot, Paris, Garnier « La Pléiade », 1962, p. 11).

⁵ JACOBSON, H., *Ovid's Heroides*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 6-7: "Ovidio, al contrario, ricrea il mito proiettandolo con violenza in un mondo nuovo: dell'elegia, dell'erotismo, di una psicologia idiosincratica". Le traduzioni, salvo diverse indicazioni, sono di chi scrive.

⁶ Sulla problematica dell'abbandono cf. SWEETSER, M.-O., *Images de la femme abandonnée: traditions, contaminations, créations*, in *Onze nouvelles études sur l'image de la femme*, par W. Leiner, Tübingen, Narr, 1984, pp. 1-11.

⁷ ALTMAN, J., *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State Univ. Press, 1982, p. 119: "Scrivere è fornire le proprie coordinate - temporali, spaziali, emotive, intellettive - in modo da comunicare a qualcuno dove ci si trova in un particolare momento e quanto cammino si è compiuto a partire dall'ultima lettera".

⁸ Per le citazioni contenute nel presente studio cf. OVIDIO, *Lettere di eroine. Introduzione, traduzione e note di GIAMPIERO ROSATI. Testo latino a fronte*, Milano, B.U.R., 1989.

⁹ Per quanto riguarda i brani dell'opera di Guilleragues citati nel presente lavoro, cf. *Lettres Portugaises suivies de Guilleragues par lui-même, édition de F. DELOFFRE*, Paris, Folio-Gallimard, 1990.

¹⁰ RAND, E. K., *Ovid and his influence*, New York, Cooper Square, 1966, p. 55: "I componimenti delle *Heroides*, malgrado la loro artificialità, le improvvise mancanze di gusto, la presenza di allegria dove ci si aspetterebbe dolore, sono attuali oggi perché Ovidio ha raggiunto lo scopo principale per cui le scrisse. Dovremmo considerarli non come tentativi di scarso successo nella direzione del monologo tragico ma come studi estremamente competenti della psicologia femminile."

¹¹ Basti pensare alla problematica della solitudine dell'eroina, che in Ovidio è spesso rappresentata su un'isola deserta. Questo elemento si collega alla solitudine che, nel Seicento, si trasforma in "retraite". Cf. BEUGNOT, B., "Y-a-t-il une problématique féminine de la retraite?", in *Onze études sur l'image de la femme*, par W. Leiner, Tübingen, Narr, 1978, pp. 29-49.

¹² ROUSSET, J., *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972, p. 60.

¹³ ROUSSET, J., *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ STEINMETZ, P., "Die literarische Form der *Epistulae Heroidum Ovidis*", *Gymnasium*, 94, 1987, pp. 128-145.

¹⁵ "Faone frequenta i lontani campi dell'Etna di Tifeo; io sono posseduto da un calore non inferiore a quello dell'Etna".

¹⁶ "Ma io, quando tu leggevi i miei versi, ti apparivo perfino bella".

¹⁷ "Tu davi baci rubati a me che cantavo".

¹⁸ Il personaggio di Mariane mira ad assicurare il successo dell'opera attraverso una figura che rispondeva alle esigenze dei lettori del tempo. Si è discusso a lungo sulla ipotesi che si tratti di un personaggio storico più che di una creazione di Guilleragues. Sulla questione cf. DELOFFRE, F.-ROUGEOT, J., *L'énigme des « Lettres Portugaises »*, in *Lettres portugaises, Valentins...*, cit., V-XXIII et SFEZ, F., "Le roman polylexique du XVII^e siècle", *Littérature*, 13, 1974, pp. 49-57.

¹⁹ CARREL, S. L., *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen, Narr, 1982, p. 27.

²⁰ DELOFFRE, F., *La rhétorique des « Lettres Portugaises »*, in WENTZLAFF-EGGEBERT, C., *Le langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Narr, 1991, pp. 147-152.

²¹ DALLA VALLE, D., *art. cit.*, p. 307.

²² LAUSBERG, H., *Elementi di Retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 9.

²³ JACOBSON, H., *op. cit.*, p. 330: "Le *Heroides* sono, dopo tutto, poesia e fanno uso abbondante delle risorse della poesia: concezione peculiare del mito, abilità nell'uso del linguaggio, ironia poetica, ambiguità di linguaggio, immagini simboliche, metafora, fantasie e cose simili. Questo non è il bagaglio degli esercizi retorici".

²⁴ PELOUS, J.-M., "Une héroïne romanesque entre le naturel et la rhétorique: le langage des passions dans *Les Lettres Portugaises*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 77, 1977, p. 560.

²⁵ *Ivi*, p. 569.

²⁶ SPITZER, L., "Les *Lettres Portugaises*", *Romanische Forschungen*, 65, 1954, pp. 94-128.

²⁷ "Colui che ora è il figlio di Priamo - il rispetto è lontano dalla verità - era un servo; io, ninfa, ho accettato di sposare un servo".

²⁸ "Quanto è ricco suo padre, tanto lo era il mio".

²⁹ Non ha avuto alcuna diffusione nella lingua parlata mentre in quella scritta è attestato solo sporadicamente come termine appartenente ad una lingua classica e letteraria Cf. *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1971 e *Grand Larousse encyclopédique, en dix volumes*, Paris, Librairie Larousse, 1960.

³⁰ Lo schema da lui individuato va sotto il nome di "schema di Spitzer".

³¹ Così è indicata la `correzione di pensiero' da B. Bray e I. Landy-Houillon nella introduzione del volume *Lettres Portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Flammarion, 1983, p. 52.

³² DELOFFRE, F.-ROUGEOT, J., *Analyse...*, cit., p. 28.

³³ MALQUORI-FONDI, G., (a cura di), *Les Lettres Portugaises de Guilleragues*, Napoli, Liguori, 1980, p. 41.

³⁴ Per il procedimento di lettura retroattiva voir RICOEUR, P., *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book Spa, 1988, pp. 257 e sgg. e 271.

³⁵ Per fare solo un altro esempio, nella seconda lettera Mariane si chiede: "Ne devais je prévoir que mes plaisirs finiraient plutôt que mon amour? Pouvais-je espérer que vous demeureriez toute votre vie en Portugal, et que vous renoncerez à votre fortune et à votre pays pour ne penser qu'à moi?" (p. 80). Questa domanda è assolutamente logica : la religiosa non poteva aspettarsi un amore eterno e contro ogni logica. È però una domanda ironica e paradossale nel contesto delle lettere perché, contro ogni logica, un amore eterno è proprio quello in cui la religiosa sperava e per la mancanza del quale sta criticando e rimproverando il suo amato. Tanta logica sulle labbra di una donna in preda al *furor* amoroso non può che risultare ironica.

³⁶ SPITZER, L., *art. cit.*, p. 128.