

Paolo Tortonese
Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Alla ricerca della completezza:
il borghese tra comico e serio

Abstract

Is the *bourgeois* a serious character? According to Auerbach's theory upon Realism, the comic portrait of middle class, as the one Molière made, should have been disappeared in the 19th century; however, the *bourgeois* is still ridiculous, in the theatre as well as in the caricature and even in the novel. The middle class nature itself allows the application of comical mechanisms: the middle class is 'in the middle', between lower and upper classes, marked by its 'halfness'. Ralph Waldo Emerson said that «the essence of all jokes, of all comedy, seems to be an honest or well-intended halfness». This paper aims to show the double feature – comic and tragic – of the *bourgeoisie*, underlining its representation and contradictions throughout the 'serious century'.

Nel romanzo *Le Curé de Tours*, Balzac fa pronunciare all'abate Troubert l'orazione funebre della signorina Gamard. L'ipocrita abate ha le sue buone ragioni per vantare le virtù cristiane della defunta zitella, anche se in segreto la detesta. Esalta smisuratamente la vita di quella donna, in realtà mediocre e meschina, e la trasfigura in un racconto epico. «Le tableau de la vie étroite menée par la testatrice» scrive Balzac «přit des proportions monumentales». Si rasenta qui il genere eroicomico; e la sproporzione tra la vita della donna, che il lettore conosce, e l'apologia che ne fa Troubert, produce un effetto comico.

Poco più avanti Balzac paragona lo stesso Troubert, prete di provincia che è riuscito a farsi nominare vescovo, a grandissimi personaggi storici: «Nul doute que Troubert n'eût été en d'autres temps Hildebrandt ou Alexandre VI». Non teme quindi di assimilare Troubert a due papi grandi uomini di Stato. E precisa che se Troubert rimane ad un livello più basso, ciò avviene unicamente a causa dell'epoca in cui vive, epoca in cui la Chiesa «n'est plus une puissance politique». L'elogio del piccolo abate intrigante non ha qui nulla di comico, anche se procede esattamente come l'elogio della zitella. Si sale im-

provvisamente dal basso verso l'alto, ma la prima volta soltanto si ricade fragorosamente verso il basso.

Spesso il lettore della *Comédie humaine* è messo a confronto con una sorta di esitazione retorica nelle valutazioni che Balzac dà dei suoi personaggi. Espressioni celeberrime, come quella che fa del père Goriot «Il Cristo della paternità», o titoli come *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, svolgono una doppia azione, che la critica ha più volte sottolineato. Da un lato agiscono come parodia, e allora la formula elevata va ad arenarsi sul dettaglio degradante, dall'altro trasmettono un vero splendore alla bassezza della realtà moderna. Nel primo caso l'effetto è comico, nell'altro serio.

Cito questi esempi per affrontare una questione nota da tempo, ma sempre aperta. Nel 1946 Erich Auerbach affermava che il realismo letterario consiste nell'infrazione sistematica della regola della separazione degli stili (*Stiltrennung*), che nell'antichità esigeva omogeneità tra materia, genere, linguaggio e manteneva la materia bassa in genere e linguaggio bassi, e la materia elevata in genere e linguaggio elevati. Realismo significa quindi trattare una materia bassa secondo le modalità dei generi alti. Ma in seno alla distinzione dei generi (commedia, tragedia) va anche trovata la distinzione delle modalità di ricezione: la partecipazione tragica e il distacco comico. Il carattere serio del romanzo di costume moderno corrisponde quindi alla presa in considerazione non comica di una materia trattata tradizionalmente dalla commedia e da tutti gli altri generi volti a far ridere.

Tutto ciò vale per la materia comica nei suoi due aspetti tradizionali: la parte inferiore dell'essere umano, il corpo e le sue funzioni, e la parte inferiore della società, le classi subalterne. La portata democratica del romanzo realista moderno sta dunque nella sua tendenza a non far ridere: né dell'esistenza corporale, né dell'esistenza popolare. È serio.

Nelle pagine a lui dedicate, Auerbach definisce così il realismo di Balzac:

Di fronte a questa vita varia, imbevuta di storia, rappresentata senza scrupoli con tutti gli attributi quotidiani, pratici, brutti e volgari, Balzac ha un atteggiamento simile a quello che già aveva Stendhal, e, in questo aspetto di storia reale, quotidiana, intima, egli la prende sul serio, addirittura tragicamente. Una cosa simile non era mai accaduta dal tempo in cui sorse il gusto classico.

Mi sembra cosa evidente che nella materia inferiore in senso sociale, il borghese e la borghesia occupino una parte preponderante, più grande ancora del popolo. Il borghese è la parte inferiore che sale, il popolo che acquisisce ricchezza e potere; ponendosi al centro delle rappresentazioni, mette in discussione i linguaggi, varia i punti di vista. Visto dal popolo, il borghese sembra innalzarsi, visto dall'aristocrazia, sembra sempre impantanato nelle sue ignobili origini.

La figura letteraria del borghese esiste ben prima di Balzac ed è, soprattutto in Francia a partire da Molière, una figura comica. È ragionevole pensare che i realisti, conformemente alla teoria di Auerbach, siano i romanzieri che smettono di ridere del borghese, o che smettono di proporlo come oggetto ridicolo. Ma è evidente che nel secolo del realismo l'immagine ridicola del borghese non solo non è scomparsa, ma si è immensamente sviluppata: il secolo borghese è il secolo che ride del borghese. Il borghese è ridicolo un po' dappertutto, soprattutto a teatro e nella caricatura. Lo è anche nel romanzo realista? In parte, sì. E questo confuta la teoria di Auerbach? È la domanda che mi pongo, anche se non è facile rispondere.

Per provarci, bisognerà analizzare le frontiere tra il ridicolo e il serio, capire attraverso quali meccanismi si capovolga l'immagine del borghese e come il lettore possa passare dal distacco alla partecipazione, dalla partecipazione al distacco. Sappiamo quanto sia delicata la nozione di 'serio', meno facile da maneggiare del suo contrario in quanto semplice negazione del comico: il serio è 'ciò di cui non si ride'. Ma allora, come identificare l'elemento che interrompe la catena del ridicolo? Quando e perché i discendenti letterari di M. Jourdain smettono di far ridere? E ancor prima bisognerebbe sapere perché M. Jourdain facesse ridere. Nel *Bourgeois gentilhomme*, Molière fa del borghese essenzialmente un imitatore. Considerandolo da un punto di vista aristocratico, gli fa scimmiettare il nobile e fa di lui un essere sociale vuoto, senza personalità né valori propri, che imita il comportamento e il linguaggio della nobiltà. Ora, chiediamoci: l'imitazione è di per se stessa qualcosa di comico?

La maggior parte delle teorie del comico si basa sul sentimento di un divario, su un movimento dall'alto verso il basso, nella realtà, al quale corrisponde un movimento inverso, ascensionale, nell'animo di chi si diverte: un sentimento di elevazione. Si pensi a Hobbes e alla «sudden glory» di chi ride, sensazione

di trionfo nel concepire la sua superiorità davanti allo spettacolo dell'inferiorità altrui. Si pensi a Baudelaire e alla natura diabolica del riso, sempre concepito come gesto di orgoglio. Queste teorie si interessano di più all'esperienza di chi ride che a ciò che lo fa ridere, visto semplicemente come qualcosa di inferiore. Bergson tenterà una spiegazione tramite la contrapposizione tra statico e dinamico, senza uscire veramente dalla questione del superiore e dell'inferiore, dal momento che nella sua filosofia l'elemento dinamico è chiaramente superiore allo statico.

Tutto ciò che una società giudica male, un ambiente, una comunità, un individuo, può diventare oggetto di comicità. Nell'antichità lo si chiamava αἴσχος, o *turpitude*. Cicerone, nel *De oratore*, passa in rivista i tipi di bruttezza possibili. Un suo commentatore del Cinquecento, Vincenzo Maggi, lo riassume indicando tre tipi di bruttezza che producono comicità: *corporis causa*, *animi causa*, e *rerum extrinsecus occurrentium causa*. Nella terza categoria Maggi inserisce l'esempio della povertà: «avere genitori volgari, discendere da stirpe ignobile, nascere povero». Giovenale aveva già constatato che «Nil habet infelix paupertas durius in se/ Quam quod ridiculos homines facit». Nel 1840, proprio all'epoca in cui Balzac iniziava a concepire l'insieme della *Comédie humaine*, Ralph Waldo Emerson citava un proverbio inglese che è la semplice traduzione di Giovenale: «Poverty does nothing worse/ Than to make men ridiculous.» Emerson situa però quella povertà ridicola in una più vasta visione del comico:

The essence of all jokes, of all comedy, seems to be an honest or well-intended halfness; a non-performance of what is pretended to be performed, at the same time that one is giving loud pledges of performance. The balking of the intellect, the frustrated expectation, the break of continuity in the intellect, is comedy; and it announces itself physically in the pleasant spasms we call laughter.

La povertà è ridicola quando si manifesta nonostante la sua negazione:

In this instance the halfness lies in the pretension of the parties to some consideration on account of their condition. If the man is not ashamed of his poverty, there is no joke. The poorest man who stands on his manhood destroys the jest.

La parola inglese *halfness* è intraducibile: ‘medietà’ ha un altro senso, e visto che non possiamo dire ‘mezzità’, dobbiamo ricorrere a ‘incompletezza’. Il problema del borghese, è che la mediocrità della sua condizione, la sua posizione intermedia nella società, tutto ciò che fa di lui un essere mediano, appare come un’incapacità di completarsi, di diventare un intero. Il borghese ridicolo è proprio quello che si vergogna delle sue origini, a differenza del povero di Emerson che rivendica la sua umanità. Come può non cadere nella trappola del comico, se tutti i suoi tentativi di sollevarsi rivelano proprio la modestia delle sue origini? Se il movimento stesso dell’azione che lo promuove socialmente rende esplicito il suo bisogno di promozione sociale? Il borghese è un essere intermedio solo per sé, solo ai propri occhi. È grande per i piccoli, piccolo per i grandi. È il bicchiere mezzo pieno o mezzo vuoto.

Come innalzarsi, senza riconoscere la bassezza del proprio punto di partenza? La vergogna delle origini, quella che Emerson faceva sparire con l’avvento del sentimento democratico, si manifesta grazie alla persistenza del sentimento aristocratico, persistenza di cui il romanzo moderno dà prova incontestabile. Il mondo democratico, nel quale, in linea di principio, nessuno dovrebbe più essere ridicolo perché le gerarchie sociali sono cancellate, sarebbe un mondo senza comicità. Se pensiamo alla democrazia come un’utopia e non soltanto come un sistema politico, dobbiamo pensare che il castigo sociale, la «brimade sociale», come la chiamava Bergson, non vi troverebbe più posto.

Nella dinamica della società dell’Ottocento, il borghese è diventato ancor più ridicolo del povero dell’antichità, proprio perché ha la possibilità di allontanarsi dalla povertà delle sue origini. E quando la sua relativa ricchezza lo obbliga a distinguersi, lo può fare soltanto imitando i nobili.

E qui siamo di fronte a un nodo cruciale del pensiero di Balzac, il rapporto tra *distinzione* e *imitazione*. La cosa riguarda anche il confronto tra Balzac e Molière. M. Jourdain è un imitatore, in una società in cui il gruppo di persone di origine borghese che pretendono di comportarsi come gli aristocratici è ancora molto limitato. I borghesi di Balzac, invece, sono solo le spie più vistose di una tendenza che domina ormai tutta la società: l’imitazione. Ma l’imitazione, nel 1840 come nel 1670, è lo strumento paradossale della distinzione. Come si fa a distinguersi dagli inferiori? Si imitano i superiori. Questo valeva all’epoca

in cui gli attori di Molière recitavano davanti a Luigi XIV e alla sua corte, e, secondo Balzac, valeva ancor di più nel suo secolo.

Montesquieu pensava che lo spirito di uguaglianza fosse prodotto dalle leggi delle repubbliche: «L'amour de l'égalité et celui de la frugalité sont extrêmement excités par l'égalité et la frugalité mêmes, quand on vit dans une société où les lois ont établi l'une et l'autre».

La visione di Balzac è decisamente opposta a quella di Montesquieu. Laddove Montesquieu vedeva un principio di conformità tra ciò che le leggi esigono e ciò che avviene nei comportamenti, Balzac vede, invece, un principio di reazione che fa sì che l'uguaglianza imposta dalla legge provochi un violento desiderio di superiorità. È dunque la società democratica post-rivoluzionaria ad essere caratterizzata da un immenso bisogno di distinzione, e tale bisogno produce a sua volta una corsa all'imitazione. La democrazia, percepita come la società degli imitatori, diventa così la condizione più ridicola dell'umanità. All'utopia di Emerson risponde il realismo scettico di Balzac. La democrazia può essere il mondo in cui non si ride più di nessuno, oppure il mondo in cui nessuno sfugge al ridicolo.

Resta da sapere perché l'imitazione sarebbe intrinsecamente comica. Nel mondo moderno l'imitazione sembra diventare un fatto risibile in sé. In un mondo che ha consolidato il valore della novità contro quello ormai superato della tradizione, darsi un modello diventa una debolezza. Chi imita fa ridere: ciò dipende dal fatto che si rivela incapace di fare esattamente come il suo modello, oppure il fatto stesso di avere bisogno di un modello è già di per sé segno di inferiorità, di incapacità di camminare con le proprie gambe, di pensare con la propria testa, di parlare con parole proprie? Insomma, di essere se stesso? Don Chisciotte è ridicolo perché non è capace di compiere gesta eroiche, o perché vuole essere un altro, un nuovo Amadigi di Gaula? Monsieur Jourdain è ridicolo perché non riesce a comportarsi come un nobile, o per il semplice fatto che vorrebbe essere nobile?

È probabile che la risposta a questa domanda debba essere meno schematica della domanda stessa. Resta però il fatto che per l'uomo moderno abbandonarsi all'imitazione è umiliante, perché la società la considera un'imperdonabile mancanza. Ebbene, il borghese imitatore porta alle estreme conseguenze lo spettacolo di questa mancanza, di questa lacuna dell'essere. È

l'uomo vuoto che sa soltanto scimmiettare perché non ha sostanza e vuole rimediarsi con apparenze ostentate. Il borghese è ridicolo quando imita, ma davvero imita sempre? La risposta è no, di certo. E questo apre un nuovo capitolo di riflessione. Capita anche, assai spesso, di vederlo rappresentato come l'uomo che si fa da sé, grazie alle sue qualità ed alle sue forze, per essere tutt'altro che un aristocratico. Per essere capitano d'industria, medico o poeta. È chiaro allora che il punto di transizione tra comico e serio, per quanto riguarda il borghese, è proprio quello in cui si passa dal borghese che imita i nobili, al borghese che si erge contro i nobili come entità nuova e diversa.

Se abbandoniamo per un attimo la letteratura e pensiamo alle concezioni della borghesia, intesa come classe, proposte dai teorici della società moderna, registriamo due atteggiamenti opposti. Per Marx, la moderna società borghese è stata «costruita sulle rovine della società feudale», e la borghesia «crea un mondo a sua immagine e somiglianza». Per Max Weber, è stato necessario che una religiosità nuova imponesse un nuovo rapporto tra lavoro, arricchimento e merito, per permettere l'affermazione di una classe nuova, portatrice di valori alternativi rispetto alle classi che fino ad allora avevano governato la società. Le nozioni stesse di società borghese, di economia borghese, di epoca borghese hanno senso soltanto se si considera che la borghesia è portatrice di valori inediti e che su questi valori, alternativi a quelli della nobiltà, essa costruisce un mondo nuovo. Non è quindi imitatrice, ma affermatrice del suo essere.

La visione della borghesia come entità che impone la propria originalità sulla scena della storia è stata a volte contestata. Per esempio da Albert Otto Hirschman in *Le Passioni e gli interessi*. Secondo la visione di Hirschman «il nuovo emerge dall'antico molto di più di quel che si pensi abitualmente», e la cultura borghese è legata alla cultura aristocratica da legami sottili e tenaci, che impediscono di descriverla come un fenomeno di intera opposizione. Hirschman tenta quindi di descrivere «una lunga trasformazione ideologica come un processo endogeno».

Per quel che riguarda la democrazia, se spingiamo il ragionamento di Hirschman al di là del campo al quale lui lo applica, giungiamo a concludere che la democrazia moderna non è derivata dai valori borghesi che hanno distrutto i privilegi di origine feudale, ma dall'allargamento senza limiti dei privilegi stessi, essendo quei privilegi le libertà che i nobili avevano conquistato contro il

centralismo monarchico. L'individualismo borghese come prolungamento dell'individualismo aristocratico, le costituzioni democratiche come estremo sviluppo della *Magna Carta*, la dichiarazione dei diritti dell'uomo come amplificazione dei diritti che i baroni inglesi avevano strappato a Giovanni senza Terra nel 1215: questa visione giuridica della democrazia liberale si oppone alla visione economica di Marx e a quella religiosa di Weber. Secondo la prima, il borghese avanza su una strada aperta dalla nobiltà, secondo le altre, si apre una strada nuova.

Non oso entrare nel vivo di questo immenso dibattito, mi limito ad evocarlo per mostrare che la visione della borghesia come elemento di discontinuità, visione che ha sicuramente dominato la storiografia post-rivoluzionaria, permetteva di pensare il borghese come un essere nuovo e non come lo scimmiettatore di cui rideva il pubblico di Molière. In quanto portatore di valori nuovi, il borghese smette di far ridere, e la letteratura ci dice che continua a coprirsi di ridicolo ogni qual volta ricade nell'imitazione di valori altrui.

Ma i valori nuovi, l'originalità, l'autonomia, forse non sarebbero sufficienti per sbarazzarsi della pesante eredità di M. Jourdain. Quei valori, quell'originalità, quell'autonomia dovranno anche manifestarsi e realizzarsi nell'esperienza sociale e nella storia per provare la loro fondatezza. Giungiamo qui a un'ultima questione, quella dell'efficacia.

Franco Moretti ha illustrato bene il legame esistente tra serietà ed efficacia, nel suo libro sul borghese, uscito due anni fa. La sua analisi di *Robinson Crusoe* fa capire quanto la moderna ragione strumentale, la razionalizzazione finalizzata che domina lo spirito borghese, abbiano plasmato la prosa del romanzo. Il romanzo sarebbe dunque veramente borghese quando assume un nuovo stile, «lo stile dell'utile». Uno stile che corrisponde al nuovo universo del capitalismo, dove il lavoro è diventato un valore, e il successo una prova del valore. Sul valore del lavoro si fonda la morale del borghese, sull'efficacia del lavoro si fondano le sue possibilità di successo. Il valore afferma, il successo conferma.

In tutti i campi, non solo in quello economico, l'efficacia impone la sua legge. Ma il borghese efficace, di cui non si riderà più, non è soltanto l'imprenditore, che tutto sommato appare abbastanza raramente nel romanzo. Può essere un benestante egoista, un mondano arricchito, un politico senza

scrupoli, o anche un piccolo droghiere o un grande banchiere. Può essere un farmacista imbecille o una prostituta arricchita.

Come manifesta il borghese la sua efficacia? Più spesso con azioni egoiste e nocive che con opere degne di lode. L'efficacia è un valore in sé, poco importa che sia applicata al bene o al male. Nel passaggio dal comico al serio l'unica cosa pertinente è la capacità di realizzare ciò che si è voluto. È l'abbandono della *halfness*, la realizzazione dell'intero.

Ecco perché, in Balzac, smettiamo di ridere di M. Grandet, quando lo spettacolo della sua avarizia si trasforma nell'imposizione schiacciante della sua volontà. Ecco perché ridiamo dei Rogron, piccoli borghesi, quando si dimostrano incapaci di arredare con gusto la loro casa, però quando si rivelano capaci di torturare una bambina fino alla morte, allora non ridiamo più. Ecco perché, in Flaubert, il fallimento dell'operazione ispirata dal ridicolo Monsieur Homais diventa una cosa seria quando si vede la sua spaventosa efficacia nelle conseguenze permanenti che produce.

Ecco perché, in Zola, Nana è in un primo momento ridicola quando fa la gran dama a teatro, ma finisce col diventare elegante come le duchesse, al punto che, scrive Zola, «elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient»: immenso successo per un *parvenu*, capovolgere i ruoli! In *La fortuna dei Rougon*, Zola dà vita a un borghese risibile che sarà trasformato dalla crudeltà politica: «Ce fut ainsi que ce grotesque, ce bourgeois ventru, mou et blême, devint, en une nuit, un terrible monsieur dont personne n'osa plus rire».

E così il meccanismo è chiaro: smetto di ridere quando constato l'efficacia dell'operazione compiuta, cioè quando constato che il danno è permanente. Scopriamo che questo valore così moderno dell'efficacia incontra, sul terreno della comicità, la più antica teoria di cui disponiamo, quella di Aristotele. È stato proprio lui a definire la comicità come un male *senza distruzione* cioè un male che non arriva fino in fondo, che non è letale. Secondo l'esempio canonico di Baudelaire, è ridicolo l'uomo che inciampa e cade; tranne, potremmo aggiungere, se si spacca la testa e muore.

È la mancanza d'efficacia del male che permette di riderne.

Riprendiamo, per concludere, l'apparente tautologia che è stata il nostro punto di partenza: *il borghese è serio quando non è comico*. Se non c'è definizione positiva della serietà, dobbiamo accettarne il carattere negativo e interrogarci

sugli elementi che si oppongono alla comicità. Ne vedo due, e li propongo come due criteri da fissare: l'autonomia e l'efficacia. Nel romanzo dell'Ottocento, il borghese oscilla tra diversi generi e diverse modalità di apprensione, cade nell'uno o nell'altro a seconda se è presentato nella sua autonomia o nella sua eteronomia, a seconda se appare capace o incapace di realizzare. Queste alternative fanno oscillare il lettore tra il distacco comico e l'identificazione tragica.

Nel primo romanzo dei *Rougon-Macquart*, Zola si mostra estremamente lucido a questo proposito:

Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d'amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte les honteuses *comédies* des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple, par intervalles, grondait, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la *farce* vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand *drame* de l'histoire.

Ho sottolineato le parole che indicano dei generi letterari. Se l'epopea e l'idillio appartengono ad un passato sepolto, che può essere rievocato solo nella sua riconosciuta inattualità, le commedie e le farse, ancora attuali ma minate da un crescendo di serietà, si vedono contendere il posto dalla modernità del dramma, perché il dramma fa entrare i suoi personaggi nella storia, mentre gli altri generi li fanno uscire, dall'alto o dal basso. Il romanzo, come il dramma, lascia i personaggi borghesemente nel mezzo, e invita ad osservarli da quel punto di vista intermedio che è appunto la serietà.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, *La Poetica*, a cura di D. Guastini, Roma, Carocci, 2010.
AUERBACH, E., *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, v. II, 1956.

- BALZAC, H. de, *Le Curé de Tours*, in *La Comédie humaine*, éd. P. G. Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. IV, 1976.
- BAUDELAIRE, C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, 1855.
- BERGSON, H., *Le Rire, essai sur la signification du comique*, 1900.
- EMERSON, R. W., “The Comic” (testo tratto da una conferenza dapprima intitolata “The Comedy” e pronunciata due volte nel 1840), in *The Dial* (october 1843), pp. 247-56, raccolta in *Letters and Social Aims, Complete Works*, ed. J. E. Cabot, Boston, Houghton, Mifflin and Company, v. VIII, 1883-1893, pp. 82-92.
- GIOVENALE, *Satire*, III, 152.
- HIRSCHMAN, A.O., *The Passions and the Interests, Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- HOBBS, T., *The Elements of Law Natural and Politic*, 1640-1650.
- MARX, K., e F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, 1848.
- MAGGI, V., “De ridiculis” (1550), in *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*, a cura di Bernhard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, pp. 91-125.
- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, libro V, 1748.
- MORETTI, F., *The Bourgeois, between History and Literature*, London & New York, Verso, 2013.
- ZOLA, É., *La Fortune des Rougon*, in *Oeuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, v. II, 1966.
- ID., *Nana*, in *Oeuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1967.