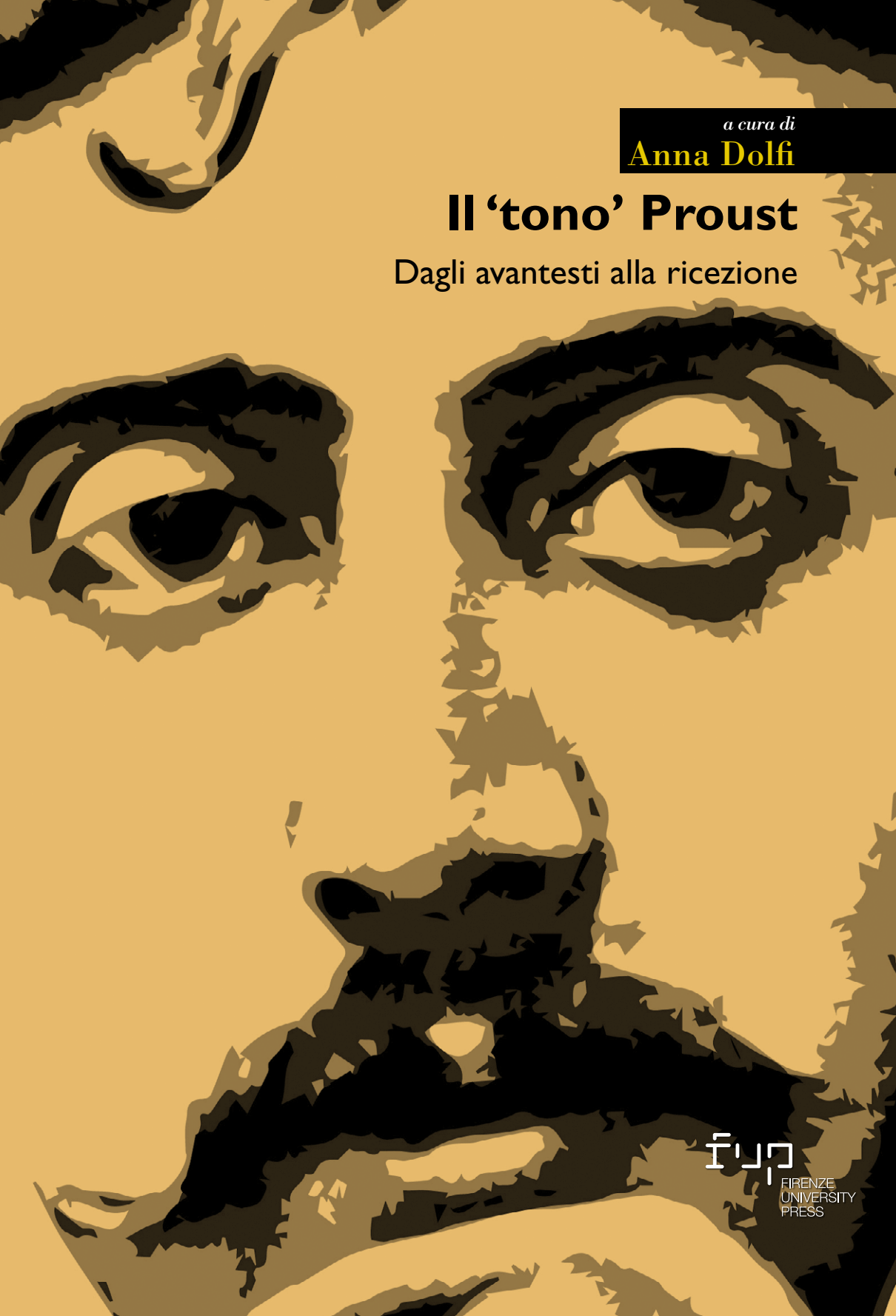


A high-contrast, black and white stylized portrait of Marcel Proust, focusing on his eyes, nose, and mouth. The image has a grainy, almost woodcut-like texture.

a cura di
Anna Dolfi

Il 'tono' Proust

Dagli avantesti alla ricezione

FI
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

– 40 –

MODERNA/COMPARATA

Editor-in-Chief

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

Scientific Board

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Il 'tono' Proust

Dagli avantesti alla ricezione

a cura di
Anna Dolfi

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2022

Il 'tono' Proust : dagli avantesti alla ricezione / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2022.

(Moderna/Comparata ; 40)

<https://books.fupress.com/isbn/9788855186438>

ISSN 2704-5641 (print)

ISSN 2704-565X (online)

ISBN 978-88-5518-642-1 (Print)

ISBN 978-88-5518-643-8 (PDF)

ISBN 978-88-5518-644-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © 123rf | pictrider

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Content license: All rights reserved

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2022 Firenze University Press

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

La sfida della durata. Per un anniversario <i>Premessa di Anna Dolfi</i>	11
PARTE PRIMA SU TRACCE PERDUTE	
<i>La gelosia di Charlus: un esperimento di traduzione</i> <i>Mariolina Bertini</i>	21
<i>La genesi testuale dell'episodio di «O sole mio» nella Recherche</i> <i>Jean-Jacques Marchand</i>	
1 - Una vicenda compositiva e editoriale travagliata	27
2 - Il primo nucleo redazionale	30
3 - Le fasi narrativizzate	31
4 - Il canto	32
5 - La trasfigurazione di Venezia	36
6 - La Samaritaine e i bagni Deligny	39
7 - Il lavoro interno	42
8 - La decisione di partire	45
9 - La genesi del capolavoro letterario	49
10 - Insegnamenti della genesi testuale	50
Appendici	51
Tradurre i <i>Settantacinque fogli</i> : alla ricerca del “tono Proust” <i>Anna Isabella Squarzina</i>	61

1 - Tradurre un 'brouillon'?	62
2 - I 'présentatifs': l'emergere del «tono Proust»?	65
3 - Conclusione	75
Prove di commento a una nuova edizione dei <i>Racconti</i> di Proust. L'esemplarità di Baldassare Silvande	77
<i>Giuseppe Girimonti Greco, Ezio Sinigaglia</i>	
Il cantiere del critico: ricomporre il <i>Contre Sainte-Beuve</i> <i>Francesca Lorandini</i>	
1 - Una nuova edizione	89
2 - Fare e disfare il <i>Contre Sainte-Beuve</i>	99
3 - Il-libro-che-Proust-avrebbe-voluto-scrivere	101
4 - Un'opera aperta	107
PARTE SECONDA	
DIETRO LA SCRITTURA	
«À quoi revent les jeunes filles». Palinsesto di un desiderio (dai <i>Soixante-quinze feuillets</i> a <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>)	111
<i>Michela Landi</i>	
“Scriveva come respirava...”: Proust e l'asma <i>Donatella Lippi, Barbara Innocenti</i>	
1 - Introduzione	139
2 - Asma meditatio mortis	141
3 - Disciplina, stile di vita, alleanza terapeutica	144
4 - Malattia e medici	148
5 - La malattia di Proust e i neurologi	150
6 - Proust scrittore-medico: eredità teatrale e stile asmatico	152
Rilettura freudiana della <i>Recherche</i> <i>Paolo Orvieto</i>	159
PARTE TERZA	
IMPREVEDIBILE PROUST	
Marcel Proust, écrivain du confinement? <i>Clélie Millner</i>	
1 - Le plus célèbre des enfermés	191
2 - Ambivalences du lien entre séquestration et création dans <i>À la Recherche du temps perdu</i>	194
3 - Échos contemporains et réponse déconfinée de Christophe Honoré	197
Eleatismo ed elegia dell'originario. Di un motivo benjaminiano in Proust <i>Fabrizio Desideri</i>	
1 - Il presupposto della <i>Recherche</i>	203

2 - Differenza e continuità tra la forma arcaica della memoria e la forma moderna: il ricordare come ricerca individuale	205
3 - La tela di Penelope della memoria e quella dell'oblio: un'idea elegiaca ed eleatica di felicità	206
4 - Proust neuroscienziato?	209
5 - Il penetrabile della memoria: ricordare è scavare (da Agostino a Benjamin)	211
Impressioni di lettura <i>Patrizia Valduga</i>	215
«Il tempo rubato» del collage: i <i>Guermites</i> selon Enrico Baj <i>Chiara Portesine</i>	225
PARTE QUARTA PASSIONE E SFIDE D'ANNIENTAMENTO	
Da Debenedetti a Fallois: un secolo di passione proustiana <i>Mariolina Bertini</i>	
1 - Giacomo Debenedetti: un percorso nel tempo	239
2 - Jean Santeuil	244
3 - Altri Proust	247
4 - Il mistero del manoscritto scomparso	250
Le traduzioni inglesi della <i>Recherche</i> <i>Laura Barile</i>	
1 - Premessa	257
2 - Ruskin	261
3 - Scott Moncrieff	264
4 - Nabokov's <i>Lectures on Literature</i>	268
5 - I revisori: Terence Kilmartin e Dennis Joseph Enright	271
6 - Ottanta anni dopo: sette voci per un romanzo	276
7 - Appendice. Proust e tre traduzioni: Moncrieff, Grieve e Howard	286
Un anello dimenticato della ricezione catalana della <i>Recherche</i> : il Proust realista di Joan Sacs <i>Marco Piazza</i>	289
1 - La ricezione catalana di Proust prima della Guerra civile (1919-1936)	289
2 - Feliu Elias, alias Apa, alias Joan Sacs	294
3 - Il critico proustiano	299
Proust 'morcelé' nelle edizioni italiane <i>Alberto Cadioli</i>	309
1- Edizioni e lettori	309
2 - «Romanzi» di Proust in Italia	313

« <i>Se non l'esatto equivalente, una metafora</i> ». La sintassi di <i>Le temps retrouvé</i> nelle traduzioni di Caproni e Raboni <i>Elisa Tonani</i>	327

PARTE QUINTA
COME LEGGERLO

Contini lettore di Proust <i>Giovanni Palmieri</i>	
Ermeneutica variantistica	349
Le varianti proustiane	350
L'analisi	353
Il saggio sul <i>Jean Santeuil</i>	356
Contini su Proust oggi	359
Le ragioni d'una scelta elettiva	359
Macchia e 'le malaise' di Proust <i>Mariolina Bertini</i>	363
Un altro Proust, un altro Debenedetti: la radiorecita del 1952 (e la lettura di Giorgio Caproni) <i>Paolo Rigo</i>	369

PARTE SESTA
SUGGERZIONI E MEMORIA

L'aura della voce: Proust al telefono e il graphophone di Michel Leiris <i>Luca Stefanelli</i>	387
In margine a Proust: le postille di Bassani alla <i>Recherche</i> tra memoria e stile <i>Angela Siciliano</i>	
1 - «I padri bisogna digerirli»: come nasce lo scrittore Bassani	411
2 - La poetica delle 'intermittences du cœur' nel giovane Bassani	413
3 - Bassani a bottega da Proust: un tirocinio di stile	419
«La zavorra della memoria». Sul proustismo <i>sui generis</i> di Francesco Biamonti <i>Bruno Mellarini</i>	
1 - Premessa	427
2 - Proust e Biamonti	430
3 - Proust, Biamonti e la «letteratura delle sensazioni»	434
4 - Un proustismo <i>sui generis</i>	440
5 - Conclusioni	445

<i>Linea lombarda</i> tra nuovi oggetti e proustiana ‘madeleine’: la poetica della riflessione	449
<i>Francesca Mazzotta</i>	
Premessa	449
1 - «Un tempo remoto e vicinissimo»: considerazioni intorno a un ‘trasalire’	451
2 - L’‘immagine’, gli ‘oggetti’: i segni di una dinamicità	454
3 - ‘Auscultare’ il fenomeno. Per una poetica della riflessione	458
 PARTE SETTIMA ARCHIVIO	
1922-1992: settanta anni di proustismo italiano (tra critici e scrittori)	463
<i>Anna Dolfi</i>	
 Indice dei nomi	483
<i>a cura di Alberto Baldi</i>	

La sfida della durata. Per un anniversario

Premessa di Anna Dolfi

La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

La mauvaise littérature rapetisse. Mais la vraie fait connaître la part encore inconnue de l'âme.

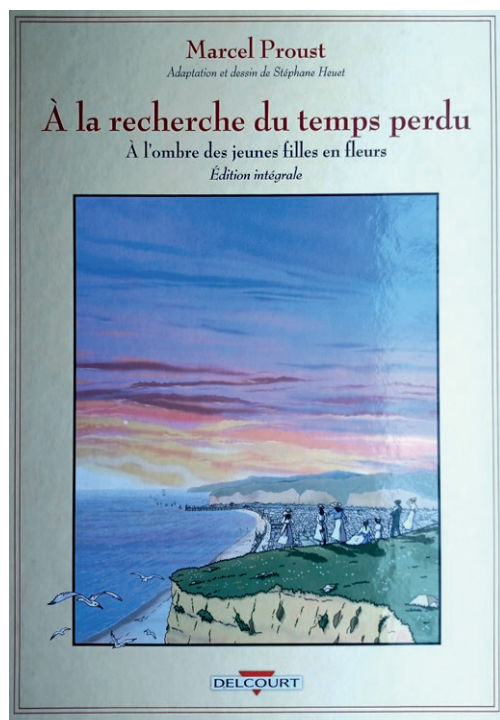
M. Proust à Ernest Robert Curtius - septembre 1922

Commenti come «Sa transposition visuelle de l'œuvre proustienne fait merveille», «Un travail extraordinaire», «C'est une œuvre d'Art!», «Une très grande réussite!»¹, riportati sulla fascetta editoriale dei volumi che contengono la trasposizione integrale in BD (*bande dessinée*) della *Recherche du temps perdu*, non meritano di essere liquidati velocemente come semplici strumenti pubblicitari per accompagnare e incoraggiare la vendita dei libri se all'impresa di Stéphane Heuet, autore dell'«adaptation illustrée», è andato nel 2020 il «Grand Prix Hervé Deluen dell'Accadémie Française», una delle istituzioni più prestigiose, rigorose ed elitarie di Francia. E se anche la critica ha analizzato come è stato organizzato il processo di decostruzione e ricostruzione della narratività all'interno di un diverso spazio seriale che, lungi dal tradire i principi costruttivi del romanzo, facilita (a prestare fede agli estimatori) la creazione di un diverso patto di lettura, mimetico con i meccanismi della memoria proustiana².

Per altro l'inserimento in ogni pagina del 'fumetto', accanto ai disegni, di ampi spazi di trascrizione che cercano di salvare il dettato autoriale, rispettandolo

1 Rispettivamente da «Le Figaro», «France Info», «France 2 – Télématin», «France Inter».

2 Penso in particolare a Julie Müller e al suo *Proust en BD: économie de lecture et ré-création proustienne*, in «Cahiers de Narratologie», 2016, 31 (dedicato a *Sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques*), consultabile *en ligne* sul sito <http://journals.openedition.org/narratologie/7604>.



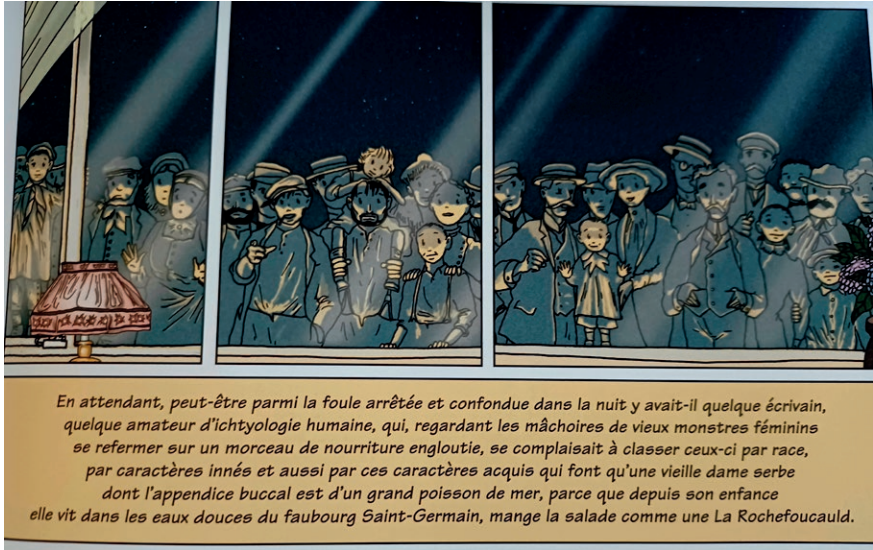
Stéphane Heuet [adaptation et dessin], *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Delcourt, 2021 - cover).

nella sua complessità nonostante i tagli inevitabili, e l'esistenza in calce a ogni volume di note e dettagli storico-biografici, nonché la creazione di un elenco del cast implicato, suddiviso per ruoli e per genere³, fanno di questo imprevedibile e recente strumento una delle voci più eterodosse, divertenti e per certi versi significative della sterminata e ogni giorno crescente bibliografia proustiana.

Ma in tema di novità e leggerezza, oltre a film e a *pièces* teatrali ispirate all'autore e all'opera, non sono mancate in questi anni altre testimonianze. Dopo il brillante saggio dell'anglo-svizzero De Botton che, raccontando come Proust può migliorare la nostra vita, ha dato il via da oltre un ventennio a quella che potremmo chiamare la *proustothérapie*⁴, numerosi autori si sono ingegnati a pra-

3 Si veda in particolare Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Autour de Madame Swann – Nom de pays: le pays*. Adaptation e dessin de Stéphane Heuet. Édition augmentée de 34 pages explicatives en fin de volume, Paris, Éditions Delcourt, 2021.

4 Alain de Botton, *Comment Proust peut changer votre vie*. Traduit de l'anglais par Maryse Leynaud, Paris, Denoël, «10/18», 1997.



Da Stéphane Heuet [adattamento e disegno], *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Noms de pays: le pays* (particolare).

ticarla confezionando, in altri generi, dopo quelle ormai storiche di Céleste Albaret, di George Painter, di Jean-Yves Tadié, attente al solo Marcel, biografie dei personaggi oltre che dello scrittore, oppure prodotti atipici⁵, singolari romanzi⁶, talvolta anche di ottima qualità⁷, *polar*⁸ che hanno fatto di Proust, dei suoi luo-

5 Michaël Uras, *Chercher Proust*, Paris, Livre de poche, 2014 (subito tradotto, con il titolo *Io e Proust*. Traduzione di Giacomo Melloni, cura di Giuseppe Girimonti Greco, Roma, Voland, 2014).

6 Tra i quali anche un precoce romanzo italiano di Giuliano Gramigna della fine degli anni Sessanta: *Marcel ritrovato*, Milano, Rizzoli, 1969, che fu recensito senza eccessivo entusiasmo da Eugenio Montale sul «Corriere della Sera» del 13 febbraio 1969.

7 Il caso in particolare di Pierre-Yves Leprince, *Les enquêtes de Monsieur Proust*, Paris, Gallimard, 2014 («Prix Jacques-de-Fouchier de l'Académie française»; con il titolo *Il taccuino perduto. Un'inchiesta di Monsieur Proust*. Tr. di Elena Cappellini, Milano, Mondadori, 2016); *Les nouvelles enquêtes de Monsieur Proust* Paris, Gallimard, 2015 («Prix Céleste Albaret»), su cui si veda Giuseppe Girimonti Greco, *Détection e Bildung nelle avventurose Inchieste del «Signor Proust». Una conversazione con Pierre-Yves Leprince*, in «Rivista di Studi semiotici» [numero speciale dedicato a *Marcel Proust e la significazione*, dirigé par Emanuela Piga Bruni, Ruggero Ragonese et Marion Schmid], 2021, 33, pp. 266-273. Ma si veda anche Philippe Besson, *En l'absence des hommes*, Paris, Éditions Julliard, 2001 («Prix Emmanuel-Roblès» e «Prix premier roman de Culture et bibliothèques pour tous de la Sarthe»; *Un amico di Marcel Proust*, tr. di Francesco Bruno, Parma, Guanda, 2005).

8 Catherine Axelrad, *Albertine travestie / Albertine travestita*, tr. di Giuseppe Girimonti Greco, Portaparole, 2006; Anne Garréta, *La décomposition*, Paris, Grasset, 1999 (*La dissoluzione di Proust*, trad. di M. Minucci, Roma, Robin, 2001).

ghi⁹ o protagonisti, perfino del feticismo che lo circonda¹⁰, oggetto di inchieste e delitti guidati addirittura da uno strano patto tanatologico.

Intanto, accanto ai «Cahiers Marcel Proust», al «Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust», al «Bulletin d'informations proustiennes» e a altre pubblicazioni periodiche di questo tipo, pensate soprattutto per appassionati proustiani di ogni origine, formazione e paese che si contano a migliaia; ai siti dedicati sui social¹¹; riviste, monografie, raccolte di studi si sono interrogate sulla genesi dell'opera e di ogni singolo libro, sulle figure di Swann, Odette, Charlus, Albertine... Per non parlare della felicissima proposta dell'*Introduction à la Recherche du temps perdu* seguita da *Maximes et pensées* proustiani e delle *Sept conférences sur Marcel Proust suivies de Lectures de Proust* di Bernard de Fallois¹², che con ammirabile dottrina e capillare conoscenza dei testi ha raccontato, in stile piano e invitante, la nascita di un'opera in continuo movimento nel tempo, ripercorrendone temi e motivi a partire da *La Bible d'Amiens*, *Sésame et les lys* e naturalmente *Jean Santeuil*, che per primo ha avuto il merito di fare conoscere, assieme al *Contre Sainte-Beuve*, all'inizio degli anni Cinquanta. Né si possono dimenticare (in testa a tutti Roland Barthes) quanti hanno iniziato a porre Proust all'origine di ogni personale e tormentato desiderio creativo¹³, o quelli che lo leggono mettendo a fuoco aspetti nuovi o diversamente approfonditi. Si pensi alla recente attenzione per la prospettiva sociologica¹⁴ o politica (con l'inevitabile questione del coinvolgimento proustiano nella *querelle* nata intorno all'affare Dreyfus) o all'interesse per l'influenza, nei suoi libri, della guerra¹⁵, ai suoi rapporti con l'ebraismo¹⁶, con le arti figurative, la musica, la fotografia (a

9 A partire da una delle prime e felici pubblicazioni ad opera di una studiosa di Proust e della Yourcenar come Estelle Monbrun, *Meurtre chez Tante Léonie*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1994. Si veda anche Serge Le Gall, *Meurtres du côté de chez Proust: Les enquêtes de Samuel Pinkerton*, Villefranche de Lauragais, Éditions du 38, 2015.

10 Lorenza Foschini, *Le Manteau de Proust / Il cappotto di Proust. Storia di un'ossessione letteraria*, Portaparole, 2008 (poi Milano, Mondadori, 2010).

11 Mi limito a citare *Proust/emi* su Facebook che nell'agosto 2022 contava 2248 iscritti.

12 Paris, Éditions de Fallois, rispettivamente 2018 e 2019.

13 Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2003. Ma di Barthes si veda anche la recente raccolta *Marcel Proust. Melanges*, Paris, Seuil, 2020.

14 Jacques Dubois [tra l'altro responsabile di una rilettura dell'opera proustiana tramite *Soixante billets proustiens* consultabili su <https://diacritik.com/category/proust/billet-proustien/>], *Pour Albertine: Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997 e Id., *Le Roman de Gilberte Swann. Proust sociologue paradoxal*, Paris, Seuil, 2018. Ma per un percorso ad ampio raggio che prevede la presa in esame dei più diversi ambiti si veda il recentissimo e godibile Jean-Yves Tadié, *Proust et la société*, Paris, Gallimard, 2021.

15 Su quest'ultimo punto cfr. Hervé George Picherit, *Le livre des écorchés. Proust, Céline et la Grande Guerre*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

16 Cfr. Antoine Compagnon, *Proust du côté juif*, Paris, Gallimard, 2022.

partire dall'indimenticato Brassai¹⁷), il mondo animale¹⁸, la presenza delle città¹⁹... Tra queste naturalmente e soprattutto Parigi, con un Proust *piéton* di una capitale di carta che travalica i quartieri haussmanniani, passa la *rive droite*, si spinge in Normandia e Bretagna per chiudersi poi (da personaggio ritornato autore) in una camera dalle pareti di sughero ricostruita al Musée Carnavalet e arricchita, in seguito a recentissime donazioni, di nuovi oggetti e 'relique'²⁰.

L'anno centenario della morte di Proust, che ha seguito di poco il centocinquantesimo della nascita, ha consacrato, con una ricchezza e qualità senza precedenti, l'inarrestabilità di una fama che è prosecuzione di un lungo viaggio con Proust di cui non è che una tappa, anche se quella a noi più vicina. E lo ha fatto con eventi celebrativi di ogni tipo (mostre²¹, convegni, seminari, pubblicazioni²², reading...) realizzati in Francia e in molte nazioni europee, la nostra compresa. Anche la Firenze University Press ha voluto partecipare a questo omaggio con un volume progettato a Firenze (su ideazione e coordinamento di Anna Dolfi) che coinvolgesse esperti e ricercatori di molti atenei affiancando (come d'uso

17 Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997. Ma per arrivare ormai anche alla ricerca di foto e/o di film che abbiano Proust come protagonista (cfr. in proposito Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Un spectre passa... Marcel Proust retrouvé*, in «Revue d'études proustiennes», 2016, 4, pp. 19-30).

18 Su cui si veda il recentissimo Daria Galateria, *Il bestiario di Proust*, Palermo, Sellerio, 2022.

19 Penso a questo proposito alla *Recherche* e alla cultura del Novecento (testi e personaggi), 'centrifugate' insieme nel libro tra il critico e narrativo dell'informatissimo Bruno Quaranta, *Una città per Proust. Alla recherche di Torino*, Matelica, Hacca, 2021. A proposito del capoluogo piemontese difficile non ricordare una prima ironica occorrenza italiana in un film satirico, pieno di humour, di Luciano Salce, *Il federale*, del 1961, là dove, lungo il tragitto per Roma, al prof. Bonafé verrà ricordata una sua conferenza da una colta, nobile e svagata ascoltatrice che gli offre un cestino di fragole per «ringraziamento di quel giorno a Torino con Proust».

20 Penso a un frammento del *couvre-lit* dello scrittore, recentemente acquisito dal museo.

21 In particolare le tre previste a Parigi nel corso dello stesso anno, che hanno dato origine a importanti cataloghi: *Marcel Proust. Un roman parisien*. Sous la direction d'Anne-Laure Sol. Musée Carnavalet – Histoire de Paris [dal 16 dicembre 2021 al 10 aprile 2022], Paris, Paris Musées, 2021; *Marcel Proust, du côté de la mère*. Ouvrage sous la direction d'Isabelle Cahn et Antoine Compagnon, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 2022 [dal 13 aprile al 28 agosto 2022]. Ancora in corso la mostra di manoscritti, quadri, fotografie aperta alla BNF (*Marcel Proust, la fabrique de l'œuvre*. Bibliothèque Nationale de France [dall'11 ottobre 2022 al 22 gennaio 2023] il cui catalogo è stato pubblicato in Coédition Gallimard / Bnf). Significativa, per consonanza di luoghi, temi e ambiente - perfino per la titolazione -, l'apertura in contemporanea al Petit Palais (dal 29 marzo al 24 luglio 2022) di una mostra dedicata a un pittore ferrarese-parigino: *Boldini (1842-1931). Les plaisirs et le jours*.

22 Tra queste anche quelle di testi dispersi proustiani, micro o macro antologie di lettere, *repêchages* da giornali (mi limito a citare M. Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide*. Suivi d'une tragédie intemporelle par Gérard Berréby, Paris, Allia, 1919; Id., *Sur le bon usage des mauvaises santé. Lettres d'un malade imaginatif*, Perugia, Litosystem, 2022). Ma a proposito di recenti epistolari mirati si vedano almeno M. Proust-Anna de Noailles, *Correspondence*. Préface et notes par Mathilde Bertrand, Paris, Rivages poche, 2021 e la corrispondenza con Robert de Montesquiou, tradotta in Italia con ampio corredo di materiali con il titolo *Il profumo imperituro del tempo. Lettere e scritti 1893-1921*, a cura di Massimo Carloni, Torino, Arago, 2021.

nella collana «Moderna/Comparata») a nomi noti quelli di giovani studiosi. Gli autori dei singoli saggi rappresentano dunque bene aree geografiche e competenze professionali specifiche e diversificate. Tra loro scrittori (Patrizia Valduga), colleghi fiorentini che si occupano di storia della critica e di francesistica, di filosofia e di medicina, e tanti altri che hanno portato il contributo dei centri di ricerca di Torino, Genova, Milano, Pavia, Trento, Parma, Pisa, Siena, Roma. Né mancano figure emergenti e curatori editoriali delle ultime novità proustiane o collaboratori stranieri (delle Università di Losanna e Parigi). Insomma oltre venticinque presenze sono state impegnate per coprire le aree dell'opera proustiana e della sua fortuna che ci eravamo prefissi di ripercorrere e indagare nel tentativo di individuarne il 'tono', il suono (come dire le modalità di sviluppo e trasmissione), con tutte le modulazioni inevitabilmente introdotte dal tempo e dai mezzi di ricezione.

Il volume, risultato di un lavoro che si è andato lentamente facendo, nel dischiudere ogni volta prospettive impreviste, con la conseguente necessità di aggiustamenti di tiro, si presenta alla fine con una sua singolare unità. Alla differenziazione degli apporti individuali e al contempo all'armonizzazione delle singole voci, all'istaurarsi di una sorta di dialogo interno, contribuisce - mi pare - una duttile suddivisione in sezioni. La prima, *Su tracce perdute*, interviene su testi dimenticati o riscoperti o riediti solo recentemente (che consentono di seguire la nascita delle prime opere e di alcuni personaggi proustiani: da Charlus a Albertine, coinvolgendo necessariamente i saggi e i *Soixante-quinze feuillets*, la scoperta filologica dell'anno²³, con il conseguente problema posto dalla traduzione dei *brouillons*). La seconda, *Dietro la scrittura*, prosegue il filo del sottilissimo rapporto tra biografia e scrittura indagando, con l'ausilio degli strumenti dell'ermeneutica, della medicina e della psicanalisi, più o meno rigidamente applicata²⁴, quanto si nasconde, anche tramite le riscritture (rivelatrici dell'*entre-deux*), dietro e nell'opera (il desiderio, la malattia, il rapporto con la madre). La terza, *Imprevedibile Proust*, propone imprevisti e nuovi percorsi (Proust divenuto con la pandemia lo scrittore per antonomasia della clausura; la memoria, tra Agostino, Baudelaire, Bergson, Proust, Benjamin, esaltata nella componente individuale nel passaggio dalla dimensione mitopoietica alle neuroscienze; l'elaborazione di Proust ad opera di artisti figurativi, tra cui Enrico Baj...). La quarta, *Passione e sfide di annientamento*, all'insegna della paura e della sfida, del timore e dell'incoscienza che accompagna chiunque si accosti a un'opera monumentale quale la *Recherche*, partendo da una provocatoria osservazione di Raboni secondo il quale un buon traduttore deve accettare di non

23 M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits, et autres manuscrits inédits*. Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer. Préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, «nrf», 2021.

24 Ma a questo proposito si veda un numero monografico della «Revue française de Psychanalyse»: Marcel Proust visiteur des psychanalystes, Paris, Puf, 1999 e, ad opera di uno dei più autorevoli studiosi francesi, J. Y. Tadié, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

essere testimone della propria inesistenza²⁵, racconta la difficile (impossibile) impresa della traduzione analizzando le edizioni (con conseguenti, impliciti tradimenti e indicazioni di/per la storia della critica) che si sono succedute in Francia, Inghilterra, Catalogna; studia il Proust 'morcelé', ovvero le edizioni 'a pezzi' che a lungo sono state proposte in Italia; mette a confronto le traduzioni di *Le temps retrouvé* da parte di due poeti di generazioni diverse come Giorgio Caproni e Giovanni Raboni. Indaga insomma non solo quanti si sono collocati subito dalla parte di Proust, ma anche quelli che per i motivi più vari hanno costruito un Proust a loro uso, *ad usum* dei loro progetti editoriali, della loro cultura o incultura, dei loro pregiudizi o anche solo della loro passione. La quinta sezione, *Come leggerlo*, coinvolge nel suo percorso alcuni nomi capitali della critica italiana quali quelli di Gianfranco Contini, Giovanni Macchia, Giacomo Debenedetti... La sesta, *Suggestioni e memoria*, segue le tracce dell'incidenza dell'opera proustiana in scrittori e pensatori (Leiris, Bassani, Biamonti, la linea lombarda...) evocando annotazioni giovanili sui libri, la storia del telefono, della scrittura, della poesia. A chiudere il volume un'ultima sezione, *Archivio*, che recupera un testo ormai introvabile che copre (seguendo critici e narratori dal 1922 al 1992) un settantennio di proustismo italiano.

Il libro è dunque attento, con rigore filologico ma anche capacità affabulativa, sia agli avantesti e testi proustiani che alla ricezione critica e al dialogo che ne è scaturito (anche tramite le traduzioni). L'architettura del volume, al di là delle stesse sezioni che lo configurano, consente una libera circolazione tra le diverse proposte, che sembrano dialogare tra loro con quella «solidarité des parties» che caratterizza il grande romanzo²⁶, ricreando quella disseminazione di temi e figure, di affioramenti e *intermittences* tipica, perfino nel *degré de digression*²⁷, della poetica e dell'opera proustiana²⁸.

25 Giovanni Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, p. 114.

26 Il riferimento è alla lettera di Proust a Paul Souday del 10 novembre 1919 citata da Nathalie Mauriac Dyer nella ricchissima e documentata sezione di *Notice, chronologie et notes* che chiude l'edizione dei *Les soixante-quinze feuillets d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France* cit., p. 201.

27 Si veda in proposito Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

28 Anche il colore della copertina del libro tenta di inserirsi in una possibile aura proustiana. Nasce dal ricordo della *Prisonnière* e delle parole che Bergotte dice a se stesso morendo dopo aver visto la *Vue de Delft* di Vermeer: «il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...] il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune" [...]. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second [...]. Il se répétait : "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune"».

Al momento di licenziare questo volume che sigilla il 2022, un sentito ringraziamento a quanti con il loro impegno e lavoro hanno accettato questa nuova sfida²⁹ proponendo testi di grande originalità e interesse. Ma oltre agli autori dei saggi, a cui spetta ovviamente il primo piano, vorrei ricordare, per aver reso possibile la pubblicazione, i colleghi Dimitri D'Andrea e Marcello Garzaniti (presidenti rispettivamente del Consiglio direttivo e di quello editoriale della Firenze University Press, che ringrazio in tutti i loro componenti), Fulvio Guattelli (direttore editoriale della casa editrice) e Alessandro Pierno, che ha seguito con i suoi collaboratori l'iter conclusivo della stampa.

Il libro è dedicato, oltre che all'indimenticabile Marcel, ai suoi lettori, soprattutto a quelli che, alla ricerca del senso, amano soffermarsi sull'ironia e il disincanto che accompagna le sue riflessioni sulla vita, la società, gli affetti³⁰; e a quelli che, per dirla con *Les soixante-quinze feuillets*, non hanno le *regard convexe* del turbamento e, lontani dalle «routes obscures du sommeil et du rêve»³¹, possono accettare liberamente (e serenamente) il coinvolgimento non solo nella grande letteratura ma anche nella sua discussione e interpretazione.

Firenze, 18 novembre 2022

29 Che segue di neppure un decennio *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014.

30 Costruendosi un privato salterio, alla maniera di Patrizia Valduga, alla cui cura si deve un *Breviario proustiano* di aforismi, massime, sentenze prelevate dai volumi della *Recherche* tradotti da Giovanni Raboni (Torino, Einaudi, 2011).

31 M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets* cit., p. 41.

PARTE PRIMA

Su tracce perdute

La gelosia di Charlus: un esperimento di traduzione

Mariolina Bertini

Per molti anni, dalla fine degli anni Ottanta al 2019, il barone di Charlus ha occupato un posto importante nei miei pensieri. Non fosse per le ben note inclinazioni di quel gentiluomo, potrei dire di aver vissuto con lui una lunga e felice storia d'amore. Come sanno tutti i lettori di *Sodoma e Gomorra*, il barone è un conoscitore eccelso dell'opera di Balzac e predilige, nella *Commedia umana*, lo studio di quelle passioni che il senso comune del XIX secolo definisce *contronatura*. Mi interessava capire il senso di questa sua predilezione; avevo l'impressione che segnalasse un punto cruciale del pensiero di Proust, un punto che aveva a che fare con l'eredità di Balzac e con il ruolo essenziale che in quell'eredità svolge il paradigma indiziario. Impossibile, però, far chiarezza su quel punto cruciale senza avere a disposizione una ricostruzione affidabile della genesi del personaggio Charlus, del suo lungo e tormentato percorso attraverso le versioni provvisorie della *Recherche*. Arrivò in mio soccorso, nel 2013, la magnifica *thèse* di Laurence Teyssandier, pubblicata da Champion: *De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de «À la recherche du temps perdu»*.

Ripercorrendo tutte le tappe che Charlus attraversa per diventare la straordinaria figura, comica e tragica a un tempo, che conosciamo, Laurence Teyssandier si soffermava su un testo che non ha lasciato tracce nella versione definitiva del romanzo: le nove pagine intitolate da Proust *Sur M. de Charlus* che aprono il Cahier 54¹ e risalgono, come ha poi appurato Jean-Marc Quaranta, alla secon-

1 Esistono di questo testo due trascrizioni, quella di Anne Chevalier in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, pp.

da quindicina di aprile del 1914². Costituiscono, quelle nove pagine, un'entità testuale autonoma, di cui Proust non riprenderà in seguito – contrariamente alle sue abitudini – nemmeno una frase. Charlus vi è descritto in preda a una disperata gelosia: è stato da poco abbandonato da Félix, il suo giovane amante. L'immaginazione sovraccitata del barone lo tortura, facendo scorrere davanti ai suoi occhi tutte le tentazioni alle quali il giovane sarà esposto lontano da lui. Se in passato Charlus ha considerato con divertito compiacimento la diffusione dell'omosessualità, di cui i profani non sospettano l'estensione, ora la constata con orrore, folgorato dalla certezza delle infinite insidie cui andrà incontro Félix, qualunque ambiente frequenti, in qualunque luogo della terra decida di stabilirsi.

Le singolarità di questo testo, come notava già Laurence Teyssandier – che ne situava la stesura nel 1913 o agli inizi del 1914, senza avere elementi per una datazione più precisa –, sono molte. È l'unico in cui a Charlus venga attribuita una gelosia ossessiva, torturante, molto simile a quella che prova Marcel nei confronti di Albertine ed è l'unico in cui il giovane amato da Charlus porti il nome di Félix, che non compare nei manoscritti di Proust né prima né dopo. In precedenza, nel Cahier 51, del 1909, e nel Cahier 47, del 1911, l'oggetto d'amore di Charlus era un *petit pianiste* anonimo, che prenderà nel 1914 il nome di Charles (o Bobby) Santois e diverrà finalmente il violinista Charlie Morel, così battezzato soltanto nel 1920. Il Félix del Cahier 54, invece, non è un musicista di professione. Tra le diverse carriere che Charlus prende in considerazione per lui, figura certo la musica, ma come vaga possibilità accanto al giornalismo, all'aviazione e alla professione di segretario. Le fantasticherie del barone sul mondo degli aviatori, dove apprendisti «belli come angeli» soccombono alle tentazioni della «Venere mascolina», sono un indizio evidente dell'origine autobiografica di queste pagine: Alfred Agostinelli proprio nel febbraio e nel marzo del 1914 prendeva, con lo pseudonimo di Marcel Swan, le sue prime lezioni di pilotaggio a Buc, vicino a Versailles³.

Nel contesto dei manoscritti coevi, *Sur M. de Charlus* spicca per una sorta di irriducibile estraneità. Come il pezzo a forma di W che Bartlebooth, nell'ultimo capitolo de *La Vie mode d'emploi*, dovrebbe inserire in uno spazio vuoto a forma di X, non si incastra nella narrazione che Proust sta mettendo a punto. Non stupisce dunque che venga abbandonato. Si tratta però di un testo di straordinaria bellezza, in cui le ossessioni erotiche di Charlus si incarnano in una serie di stupefacenti immagini mitologiche: è stato questo a indurmi a tentarne una traduzione, che è apparsa nel blog di Federico Novaro FN nell'aprile del 2014, in due puntate. Concordavo pienamente con il giudizio di Laurence Teyssandier, che aveva scritto:

635-639 e quella in Nathalie Mauriac, Francine Goujon et Chizu Nakano (éd.), Marcel Proust, *Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France*, Turnhout, Brepols, 2008, Cahier 54, vol. II, pp. 4-19. La mia traduzione è condotta sul testo della «Pléiade».

2 Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021, pp. 309-315.

3 Cfr. J.-M. Quaranta, *Un amour de Proust cit.*, pp. 251-254.

Ce fragment d'un originalité unique par la violence du désir et des affects, par la crudité des images et par l'affleurement du fantasme qui s'y expriment, constitue un témoignage d'autant plus précieux qu'il est rare sur le mécanisme des interactions entre vie et création romanesque: un accès au laboratoire de la Recherche qui aurait été irrémédiablement perdu sans l'exploration des manuscrits⁴.

Quel che non sapevo, nel 2014, è che qualcuno stava lavorando, con straordinaria tenacia, a gettare una luce ulteriore su quelle «interazioni tra la vita e la creazione romanzesca» che giustamente Teyssandier vedeva affiorare nelle prime pagine del Cahier 54. Jean-Marc Quaranta, uno studioso originario, come Alfred Agostinelli, di Nizza, aveva cominciato nel 2009 una ricerca che avrebbe chiuso soltanto nel 2020: la prima ricostruzione attendibile e documentata della vita del giovane segretario di Proust, ispiratore della tragica vicenda di Albertine prigioniera e fuggitiva. Quando nel 2021 ho avuto tra le mani il volume delle edizioni Bouquins che di quella ricerca rappresenta il punto d'arrivo – *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)* –, è stato un po' come entrare in punta di piedi nella camera di Proust e vederlo tracciare affannosamente le prime pagine del Cahier 54, che avevano finalmente una data: risalivano alla seconda quindicina d'aprile del 1914. Sono dunque scritte, quelle pagine, in un momento di straziata emozione: Alfred il 15 aprile è partito per Antibes, dove troverà la morte il 30 maggio precipitando in mare con il suo apparecchio. Dopo una prima separazione, nel dicembre precedente, era tornato in gennaio a vivere accanto al romanziere, a battere a macchina le pagine del romanzo *in fieri* prendendo nel contempo a Buc lezioni di pilotaggio, generosamente offerte dal suo datore di lavoro. È la disperazione di Proust di fronte a quella partenza a dettargli le prime pagine del Cahier 54. Il nome di Félix, suggerisce Jean-Marc Quaranta, viene probabilmente dal cantante Félix Mayol, ammirato da Proust, e allude cripticamente al mondo del caffè concerto amato e frequentato da Agostinelli. Troppi indizi, in quelle pagine, rimandano alla realtà che ha ispirato la trasposizione letteraria e Proust è troppo riconoscibile, non nei lineamenti del suo evanescente narratore ma nel volto, deformato dalla disperazione, di Charlus. *Sur M. de Charlus* non poteva trovar posto nella versione definitiva della *Recherche*. Ma leggendolo in tutta la sua sinistra e inquietante bellezza non si può non essere grati ai proustiani che l'hanno trascritto, commentato e datato salvandolo dalla condanna all'oblio.

Dal *Cahier 54*, ff. 2-9 recto

SU M. DE CHARLUS

Allora, quell'universale diffusione del suo vizio, che aveva sempre destato in lui tanta curiosità, che in passato gli aveva procurato lo stesso piacere che

4 L. Teyssandier, *De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de «À la recherche du temps perdu»*, Paris, Champion, 2013, p. 116.

Swann, in altri campi, gli aveva insegnato a trovare nelle curiosità discrete che la vita ci offre, come si mise a farlo soffrire! Sino a quel momento, quella cosa lì avrebbe voluto venirla a sapere di tutti i ragazzi – nei quali era come un fiore nascosto, che tenevano ben celato –; e anche saperla di uomini che non potevano interessarlo direttamente, lo divertiva. Non era propriamente un artista, ma ai suoi occhi un uomo si riscattava dalla banalità delle relazioni della vita, quando veniva a sapere d'un tratto che era diverso da quel che sembrava; quando, sotto la banale esteriorità dell'uomo di mondo per bene uguale agli altri, scopriva la faunessa segreta, insospettata, invisibile, che tra due serate mondane finiva per portarlo in una strada deserta, in un momento che solo il sovrapporsi casuale di due coincidenze permetteva di identificare, alla ricerca di un ragazzino. Ma adesso, quella curiosità venata di desiderio o anche soltanto di benevolenza, quella curiosità di sapere se i suoi conoscenti erano 'di quelli', di quale orrore era impregnata! Perfino la curiosità che M. de Charlus provava nei confronti di uomini che di per sé non avevano nulla di seducente era dolorosa. Perché Félix amava il denaro e si sarebbe concesso a un altro vecchio così come si era concesso a lui. Ed era crudele chiedersi – così come ci domandiamo quali ragazzi potremmo desiderare –, quali uomini giovani avrebbero potuto vedere in lui l'oggetto del loro desiderio. Ma che cosa augurarsi, per allontanarlo dalla cattiva strada? Se Félix entrava nel giornalismo, come avevano detto, il barone già pensava a X, Y e Z che sarebbero stati attratti dal suo bel viso. Quanto all'alta società, se cercava di entrarci, Charlus aveva già fatto i suoi conti: più dell'ottanta per cento di quelli che la frequentano sono così. Soltanto, per molti, la cosa è generalmente ignorata. E le persone che per qualche ragione particolare sono state in grado di scoprirlo nonostante tutti i mascheramenti, non sono le stesse che conosciamo noi. Sarà un ex domestico che lo accompagnava a caccia, il solo a sapere quella cosa lì di un certo principe sposato, padre di famiglia, che mantiene una ballerina della quale è innamorato, mentre tutti gli altri la ignoreranno, eccetto qualche teppistello dei bastioni che non saprà mai il suo nome. Per un altro, si tratterà dell'autista che lo ha accompagnato una volta. Quanto al mondo degli sport, cui Félix aveva pensato a un certo punto di dedicarsi, per un po' M. de Charlus aveva creduto che la Venere mascolina vi si incarnasse più raramente. Ma di recente gli avevano fornito in proposito precisazioni davvero edificanti. Il famoso X, quel bravo ragazzo grande e grosso, quel re degli aviatori che pareva un semidio obeso, chi l'avrebbe mai detto? anche lui, panciuto come un Sileno, una volta tornato a terra correva in segreto alla ricerca di ragazzi che lo circondavano, come fanno i satiri con Bacco. E nella vulcanica fucina dove si apprestavano le sue macchine volanti, i giovani apprendisti, a volte belli come angeli, che si davano da fare a spingere gli apparecchi sulla pista e a sistemarne le ali, gli erano passati tutti per le mani; mentre alcuni spingevano il suo apparecchio e un altro ne sistemava le ali, lui ne attirava qualcuno in fondo all'hangar, dietro un aereo che facevano finta di guardare, a meno che non lo portasse con sé mentre andava ad indossare il berretto da Mercurio con cui si preparava a prendere il volo, a far capriole sopra le foreste, a sfrecciare verso l'etere. A volte volava fino a tardi; si fermava, nero come una nube davanti allo schermo d'oro del sole al tramonto,

faceva dei cerchi, scendeva, risaliva nel cielo come una rondine luminescente e gli uomini, della sua vita divina, conoscevano soltanto quello. Non sapevano che più tardi, in margine alla sua vita nota e constatata, conduceva un'esistenza creata dal suo profondo e insospettato desiderio, in una sorta di Olimpo invisibile e popolato di ragazzi. Se Félix si fosse dedicato definitivamente alla musica, anche in quel caso non sarebbe stato al sicuro; se non l'avessero cercato i musicisti, lo avrebbero fatto gli ascoltatori. Certo M. de Charlus continuava a trovare una sorta di bellezza poetica nel vedere tre uomini su cinque, d'ogni sorta e d'ogni classe, perfino tra quegli uomini alati, schiudere, per dar via libera a desideri insospettati, un cuore che tutti credevano così differente. Anzi, quella bellezza ora Charlus l'avvertiva con più forza, così come il numero dei suoi simili lo colpiva di più, da quando l'esistenza di ognuno di loro era per lui una tal fonte di timore, di gelosia, di sofferenza, un tale pericolo per Félix. Li contava; forse la cosa migliore era se lui stesso orientava Félix, attraverso qualche intermediario, magari offrendogli del denaro, verso questa o quella carriera. Ma a che scopo? A qualunque carriera si destinasse, che si recasse in un ufficio, in un salotto, in un giornale, in un aerodromo, in un teatro, doveva pur sempre attraversare le vie di Parigi. M. de Charlus era ben consapevole del fatto che non vi si possono fare cento passi senza incontrare di quegli sguardi dei quali Félix sapeva bene – anche a supporre che l'avesse imparato soltanto da M. de Charlus – quali retribuzioni potevano promettere, e quanto appoggio, quanto conforto. E le strade non sono ancora niente, ma come impedirgli di raggiungere un campo di corse, di entrare in un cinematografo? Quell'esercito di fuori-natura che sino a quel momento il barone aveva passato in rassegna con tanto piacere, ora gli sembrava spaventoso; sbucava da ogni pavé del selciato, circondava il suo giovane amante, lo accerchiava, gli impediva con cento, mille, diecimila profferte di tornare sulla retta via, anche se avesse voluto farlo. M. de Charlus avrebbe voluto chiamare aiuto, aprire un varco a Félix in mezzo alla folla di tutte le checche [tantes] che gli sbarravano il passo e guidarlo lontano da Parigi. Tutti quegli esseri che, a causa della faunessa radicata in loro, stretta a loro (perché proprio a loro, e non ad altri?), gli parevano dei semidei, dei personaggi degni d'essere ritratti dai grandi Italiani del Rinascimento, quegli esseri ch'egli riuniva abolendo con il pensiero le creature banali che li separavano nella vita, ora danzavano una sorta di ronda spaventosa e dionisiaca intorno al suo sventurato amante. Dove farlo fuggire? Quelli si riuniscono a Londra, e anche a Berlino, a Roma, a San Pietroburgo, a Vienna. E poi, a che scopo? Quel misterioso intervento della divinità che faceva sì che il gran Sileno alato cercasse i ragazzi, non era forse probabile, in base a quel che io gli avevo imprudentemente detto, che si fosse verificato nel cuore stesso del suo amante? Fosse anche sfuggito a tutte le checche della terra, Félix in segreto, fin nel letto della sua amante, imbronciato e misterioso, avrebbe pensato al giovane pasticcere che portava loro le torte e un giorno, quando la sua amante fosse uscita, si sarebbe chiuso in cucina con lui, e quella sera sarebbe tornato a letto con lei di pessimo umore, ancora congestionato e con l'emicrania per la paura d'essere colto sul fatto. Dove farlo fuggire? Ne avrebbe trovati dappertutto. Nelle città di villeggiatura sono ancora più in vista che a Parigi. La campagna, la

solitudine. Ma lì sarà così il giudice di pace, il giardiniere. E poi M. de Charlus aveva dimenticato che non sarebbero stati soltanto gli altri a inseguire Félix, che aveva così poche difese; c'erano i desideri di Félix stesso, e se i vecchi non avessero inseguito il giovane per strada, sarebbe stato magari il giovane a pensare all'improvviso a qualche ragazzino.

Sì, ma dimenticava che anche Félix (almeno, era molto probabile, in base a quel che gli avevano detto), soffriva dello stesso male. Allora la curiosità di Charlus per queste cose, già dolorosa da quando era stato abbandonato e aveva cominciato ad avere dei sospetti, diveniva ben altrimenti straziante, avendo per oggetto Félix stesso. Il mistero di quello strano desiderio, come gli pareva qualcosa di più essenziale, di quasi sacro, ora che M. de Charlus era costretto a chiedersi se abitava una carne adorata, che diventava per lui fonte di tanto dolore! Perché, in base a quale legge, nel seno di quel giovane apparentemente uguale agli altri esisteva una sorta di scavo, di antro misterioso dove, senza averlo mai rivelato a nessuno, lui se ne stava a suonare il flauto per attirare i ragazzi? Il passato di quel corpo, che M. de Charlus avrebbe voluto avvolgere, rinchiudere, isolare nella sua tenerezza, racchiudeva forse, in mezzo alle relazioni con le donne, il desiderio più profondo, più inconfessato, più irresistibile di prostituirsi a questo o quel ragazzo. M. de Charlus richiamava alla mente quelli che Félix poteva aver conosciuto. Pensava al fattorino del telegrafo – che una volta aveva trovato in cucina, quando credeva fosse andato via da parecchio tempo –, al garzone del lattai. Gli pareva di vederli accanto al suo giovane amante, come in quelle stampe dove si vedono gli amorini intorno a Cupido. Credeva di vederli accanto all'amato; no, non accanto, qualcosa di più, perché la loro presenza intorno a Félix nel corso della sua vita, i loro accoppiamenti con lui, avevano tratto origine dal desiderio profondo di Félix stesso. Mentre Félix giocava con uno di loro, lasciandosi estenuare dalle sue carezze, rideva in lui una gioia che prolungava quel ragazzino [parole illeggibili] sino in fondo al suo cuore, di modo che era dentro di lui, legato a lui, nell'intimo del suo pensiero, quasi nato da lui come quelle divinità, nate da un dio, che giocano intorno a lui, insieme sue amanti e sue figlie; e Félix, che quei ragazzi li aveva desiderati, cercati, amati, posseduti, era decorato, fiorito delle loro carni rosee come un arbusto fiorito di rose. Se era così, anche lontano dalle città sarebbe rimasto lo stesso. Sul mare, avrebbe trovato il modo di fare escursioni sino a tardi con un marinaio; in chiesa, quello di chiudersi con un chierichetto nel confessionale. E forse sarebbe stato ancora meglio che M. de Charlus fosse venuto a sapere che Félix era diventato il segretario di un ricco straniero, che almeno non avrebbe amato. O addirittura che non ne sapesse niente, che ignorasse tutto della residenza di Félix, della sua professione, della sua vita, che lo situasse in quel luogo indefinito che fa soffrire meno l'assente all'idea di quel che vi accade, perché quell'idea resta vaga, indecisa, fluttua tra mille supposizioni che si distruggono reciprocamente, non mettono crudeli radici e finiscono per prospettare qualche possibilità astratta, un puro nulla che addormenta la sofferenza e prepara l'oblio.

La genesi testuale dell'episodio di «O sole mio» nella *Recherche*

Jean-Jacques Marchand

1 - Una vicenda compositiva e editoriale travagliata

La scena dell'ascolto del lungo canto di «O sole mio» da parte del protagonista che rischia di perdere il treno per Parigi sul quale la madre sta per salire conclude l'episodio del «Voyage à Venise» posto praticamente alla fine di *Albertine disparue*. Nella struttura ancora aperta in cui Proust ha lasciato questa parte della *Recherche* al momento della morte, il «Voyage à Venise» rappresenta la terza tappa del superamento della morte di Albertine: la prima era stata l'incontro con Gilberte al Bois de Boulogne e la seconda l'annuncio, datogli da Andrée, dell'omosessualità di Albertine. Il soggiorno a Venezia propostogli dalla madre aggiunge all'allontanamento affettivo quello geografico: è un vero spaesamento. Sebbene vi incontri persone conosciute a Parigi, la seduzione estetica di Venezia lo allontana ancora maggiormente dal ricordo dell'amata; e quando riceve un telegramma creduto di Albertine, con il quale essa gli annuncerebbe che è ancora in vita, non prova più alcun sentimento. Mentre sta per lasciare Venezia la notizia che la cameriera di Mme Putbus sta per arrivare lo tenta eroticamente al punto da incitarlo a rimanere solo per incontrarla. Allorché la madre è già partita verso la stazione per salire sul treno che la riporterà a Parigi, il protagonista ordina una bibita sulla terrazza davanti all'albergo e viene coinvolto dalla lunga interpretazione di «O sole mio» di un cantante posto su una gondola. Sebbene la decisione di salire lo stesso sul treno fosse già presa in sé inconsciamente, la sua mente prende il pretesto di ascoltare la canzone sino alla fine per darsi l'illusione che potrebbe perdere il treno e rimanere solo

Anna Dolfi, University of Florence, Italy, anna.dolfi@unifi.it, 0000-0003-3535-1313

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Anna Dolfi (edited by), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, © 2022 Firenze University Press, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-643-8, DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

a Venezia; ma quando tutto sembra compromesso, si alza in un balzo, corre in stazione e raggiunge la madre mentre il treno sta movendosi.

Come tutta la *Recherche*, il testo di *Albertine disparue* passa attraverso varie fasi compositive che iniziano verso il 1908 e si interrompono a uno stadio quasi finale nel 1922 al momento della morte dell'autore. Inoltre, anche le vicende editoriali, almeno per questa parte del romanzo, sono state piuttosto caotiche e non hanno trovato una sistemazione veramente definitiva, provocando lunghe e accese polemiche fra gli studiosi¹. Infatti, quando dopo la morte dell'autore, il fratello Robert Proust con altri curatori allestirono il testo di quella che avrebbe dovuto rappresentare la stesura finale e definitiva² essi si rifecero a una copia dattiloscritta fatta battere a macchina da Proust³. A questa redazione i curatori si adeguarono tuttavia con una certa disinvoltura, inserendovi alcune modifiche e transizioni. Nel 1954 quando venne elaborata una nuova edizione critica⁴ i curatori non trovarono più fra le carte della figlia di Robert Proust alcun dattiloscritto di *Albertine disparue*; dovettero perciò ricorrere ai manoscritti di una stesura anteriore. Nel 1986 Nathalie Mauriac rinvenne l'altra copia del dattiloscritto, fino allora scomparsa, nell'archivio di Suzy Mante Proust, nipote dello scrittore, e l'anno dopo ne pubblicò, insieme a Etienne Wolff, un'edizione conforme alla sua lezione⁵. Ma i curatori di un nuovo allestimento del testo per la «Bibliothèque de la Pléiade» di Gallimard uscito nel 1989⁶ mirarono ancora una volta al compromesso mantenendo gran parte delle pagine cassate. In polemica con l'edizione della Mauriac, la quale considerava definitiva la lezione con i tagli compiuti dall'autore sul dattiloscritto, Jean Milly, sostenuto da altri studiosi, affermò che la versione del dattiloscritto riveduta dall'autore poco prima della morte non poteva essere considerata il testo che Proust avrebbe voluto

1 Per queste vicende editoriali e critiche rinviamo all'*Introduction* di Jean Milly alla sua edizione di *Albertine disparue*, Paris, GF-Flammarion, 2003 (riedizione corretta e aggiornata: Genève, Slatkine, 1992), pp. 11-77.

2 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. VII, *Albertine disparue*, a cura di Robert Proust, Jacques Rivière e Jean Paulhan, Paris, Gallimard-NRF, 1925. Si noti che i curatori non compaiono sul frontespizio dei volumi.

3 Il dattiloscritto venne allestito in due copie: questa sulla quale lavorarono i primi editori, lasciando tracce dei loro interventi e l'altra, scomparsa poi ritrovata nel 1986, sulla quale l'autore intervenne in modo notevole, cassando tra l'altro circa 250 pagine di testo.

4 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, *La prisonnière – La Fugitive*. Edition établie par Pierre Clarac et André Ferré, préface d'André Maurois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954.

5 M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Albertine disparue*. Edition originale de la dernière version revue par l'auteur, établie par Nathalie Mauriac et Etienne Wolff, Paris, Grasset, 1987.

6 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. IV, Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d'Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez et Brian Rogers, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989. Sulla vicenda testuale di *Albertine disparue* è di notevole interesse la *Notice* di Anne Chevalier, ivi, pp. 993-1038.

veramente inserire nella *Recherche* e che poteva trattarsi di una versione alternativa, in cui le pagine cassate sarebbero state spostate più in là nel romanzo.

All'interno di *Albertine disparue*, l'episodio del «Voyage à Venise» ha tuttavia un destino particolare che lo sottrae praticamente a queste polemiche. Infatti nel 1919, Proust pubblica per la rivista «Feuillets d'Arts» una versione ristrutturata e destinata a una stampa autonoma, da cui, per esempio, sono escluse le allusioni ad Albertine. Quando nel 1922 Proust fa trascrivere a macchina questo episodio, non si rifà, come per altre parti della narrazione, ai manoscritti, bensì alla stampa in rivista. È il caso in particolare della scena del canto di «O sole mio» che praticamente lo conclude. Su questo passo, l'autore non lavora praticamente più prima della morte, tranne che per minori interventi, considerandolo probabilmente sistemato in occasione della stampa del 1919. Tale versione tuttavia, la prima a dare un testo coerente, rielabora in parte il contenuto delle stesure precedenti databili fra il 1911 e il 1916.

In questo saggio ci proponiamo perciò – scartando i tre maggiori allestimenti testuali rappresentati dalle edizioni del 1925, del 1954 e del 1989 che hanno sistematicamente assemblato vari brani della tradizione manoscritta, dattiloscritta e a stampa per presentare un testo apparentemente definitivo e coerente – di risalire ai manoscritti, alla stampa in rivista e ai dattiloscritti, per compiere una nuova trascrizione, con lo scopo di studiare le varie fasi della genesi testuale della scena del canto di «O sole mio».

Nell'elaborazione dell'episodio possiamo delineare cinque fasi. Il primo nucleo, ancora allo stadio embrionale, compare fin dai brogliacci del Cahier 3 (c. 42v) del 1908 all'epoca della stesura dei saggi *Contre Sainte-Beuve*⁷; ma la prima vera fase redazionale – che inserisce la conclusione dell'episodio veneziano nella *Recherche* con il canto di «O sole mio», il cui ascolto ritarda la partenza del protagonista da Venezia e mette in relazione il suo stato d'animo dopo la morte di Albertine con una visione straniata e deliquescente di Venezia, è riferibile agli anni 1910-1911, testimoniata dalle carte 15-18 del Cahier 50. La seconda fase redazionale, che compare alla fine del Cahier («de mise au net») XIV e all'inizio del XV, decisiva per la struttura che assumerà l'episodio nelle forme successive, risale al 1916⁸: in due stesure parziali (in una delle quali vengono pure inserite carte strappate al Cahier 50) l'autore dilata notevolmente l'episodio, allargandolo a considerazioni letterarie riprese da una stesura anteriore. Una terza fase redazionale è testimoniata dalla pubblicazione di *A Venise* nel n. 4 della rivista

7 Vd. Appendice I. Anche i «soixante-quinze feuillets» manoscritti, ritrovati nel 2018 e pubblicati pochi mesi fa, comprendevano un breve capitolo intitolato *Venise* (M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Edition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021, pp. 105-109), ma che non contemplava né la trasfigurazione materiale di Venezia, né l'ascolto del canto, né la corsa precipitosa per prendere il treno in partenza che caratterizzano il nostro brano.

8 Per la prima volta la trasfigurazione di Venezia vi viene messa in relazione con la morte di Albertine, personaggio inserito nella *Recherche* a partire dal 1913 (vd. Jean Milly, *Introduction* in M. Proust, *Albertine disparue* cit., p. 21).

«Feuillets d'Arts» del 1919⁹, in cui il passo viene leggermente condensato e ristrutturato in modo praticamente definitivo. La quarta, che compare nel secondo dattiloscritto corretto dall'autore fino a novembre 1922 pochi giorni prima della morte, presenta una redazione praticamente identica alla precedente¹⁰.

2 - Il primo nucleo redazionale

Il primo nucleo della narrazione di questo episodio, scritto addirittura sullo stesso quaderno dei saggi critici *Contre Sainte-Beuve*, contiene già *in nuce* alcuni elementi che saranno determinanti sino alla fase finale: il tramonto del sole, il cantante in gondola sul Canal Grande che si rivolge ad esso (implicitamente cantando «O sole mio»), la fusione fra la voce e la luce, l'immobilità e l'indecisione, la tentazione di rimanere, l'intento (non esplicitato) di raggiungere la madre e di non tornare più a Venezia. Due redazioni parziali e alcuni interventi correttori¹¹ la caratterizzano: il primo avvio:

Quand le soir¹², ces soirs qui ne peuvent pas finir et la lumière arrêtée à écouter un soliste qui chante sur la lagune, fait avec la mélodie un tout qui semble¹³ à jamais fixé, et qui en effet ne se séparera plus dans le souvenir,

viene cassato e sostituito da:

Quand le crépuscule venait, ces crépuscules indéfiniment prolongés où la lumière arrêtée à écouter un soliste qui chante sur le canal semblait suspendue à ses appels et fait avec la mélodie qui s'adresse à elle un groupe équivoque où le métal de la voix et le reflet de la lumière semblaient fixés dans un alliage impermutable à jamais immobilisé, et qui reste en effet forgé à jamais dans son indécision poignante. Comment pourrais-je supporter de ne pouvoir la voir avant plusieurs jours? J'aime mieux ne jamais retourner à Venise et maman [...] ¹⁴.

Un primo assestamento riguarda l'intensità della luce che dal ricordo di un canto quasi notturno – forse sulla scia di una lunga tradizione romantica – giungerà fino al tramonto del sole in armonia con il canto di «O sole mio». Qui l'evoluzione si ferma a metà strada, risalendo dalla «nuit» del primissimo avvio, al «soir» del secondo, fino al «crépuscule» del terzo, per il quale, la «lumière», se non ancora il «sole», può essere messa in relazione con il motivo della canzone napoletana. L'altro concetto che rimarrà associato al senso profondo del passo è la fusione fra il canto e la luce del tramonto in una sorta di sospensione del tempo. È un evento coagulato nella memoria, fisso e vivido come la sensazione

9 M. Proust, *A Venise*, in «Feuillets d'Arts», 15 dicembre 1919, pp. 1-12.

10 Vd. Appendice II.

11 Che non riportiamo interamente, ma che compaiono nella trascrizione data in Appendice.

12 Corretto su «La nuit viendrait» cassato.

13 Segue cassato: «qui ne changera plus et qui dans le souvenir en effet ne bouge plus».

14 Manca il seguito.

della «madeleine». Ma già compare un primo trapasso dal ricordo trasfigurato alla narrazione: cioè il nesso con l'incapacità del protagonista di prendere una risoluzione. La spia che tradisce questa intenzione implicita è l'espressione «son indécision poignante» e l'uso dell'indicativo presente «qui reste»: il ricordo del passato diventa presente e fa rivivere lo stato d'animo che ne era scaturito: la «commovente indecisione», e la sua attualizzazione nel discorso interiore del protagonista: «comment pourrais-je supporter de ne pouvoir la voir avant plusieurs jours». E già nel periodo seguente la narrazione è effettivamente iniziata con la decisione di lasciare Venezia e di raggiungere la madre in stazione.

3 - Le fasi narrativizzate

Ma i veri e propri avantesti narrativizzati dell'episodio compaiono a partire dal 1911, quando comincia a concretarsi nei suoi particolari il progetto della *Recherche*, di cui Proust ha scritto preventivamente la conclusione un anno prima. Il viaggio a Venezia, in vari segmenti di abbozzi, inizia ad assumere una sua autonomia e complessità, prima di giungere a una precisa funzione nell'insieme dell'opera. Dai frammenti del Cahier 50 del 1911 vediamo che alcuni elementi della stesura definitiva sono già presenti: la trasfigurazione di Venezia che viene percepita nella sua banale materialità di pietra e acqua, spogliata da tutto il suo fascino estetico contemplato nei giorni precedenti, estranea al protagonista, con un bacino dell'Arsenale visto nella sua meschinità («insignifiant et lointain») che gli ricorda la visione fantasiosa che ebbe da piccolo quando la madre lo portò ai Bains Deligny sulla Senna a Parigi: una Venezia indifferente che rispecchia la sua disperazione, segnata dall'ascolto delle varie strofe del canto interminabile, dalla fusione fra la voce del cantante e il sole al tramonto, dalla paralisi fisica e mentale del protagonista incapace di muoversi prima della fine del canto, quale pretesto per nascondere a sé stesso la decisione già presa di partire. Ancora assente rimane invece, come vedremo, sul piano narrativo il momento della decisione di partire: e così il testo rimarrà praticamente in sospeso prima della redazione finale.

L'elaborazione di questo episodio nella sua fase iniziale del 1911 essendo costituita essenzialmente da correzioni *currenti calamo*, l'interesse della genesi testuale risiede per questi avantesti nel confronto fra i frammenti del 1911 e le due fasi redazionali del 1916. Un discorso preliminare richiedono queste due fasi testimoniate dalle stesure che compaiono alle cc. 125r-126r del Cahier XIV e 1r-14r del Cahier XV. Dalla c. 125r del Cahier XIV alla c. 9r del XV, la redazione «au net» è scritta di mano della fedele cameriera Céleste Albaret, sotto dettatura dell'autore¹⁵ come si evince dall'ortografia incerta del testo¹⁶; a cc. 8r-9r, le

15 Il quale rielabora alcuni frammenti risalenti al Cahier 50 del 1911: una c. del Cahier XV in parte lacerata e incollata nel nuovo quaderno, a c. 10r e un passo della prima redazione ancora presente nel Cahier 50, a c. 15v.

16 Per esempio, le frequenti confusioni fra le forme, omofone in francese, dell'infinito e del participio passato di alcuni verbi. Fa eccezione un brano scritto dall'autore nel marg. sin. della c. 5r (vd. Append. II).

ultime 20 righe della prima redazione sotto dettatura vengono cassate e spostate una pagina prima in una stesura solo leggermente diversa mediante un'integrazione marginale di mano dell'autore; mentre subito sotto, sulla stessa c. 9r, pure di mano di Proust, inizia una nuova redazione dell'episodio. La certezza che non si tratti della prosecuzione del testo, ma di una redazione alternativa risiede nel fatto che l'incipit è lo stesso e che lo sviluppo narrativo riprende il medesimo svolgimento della prima redazione. Questa redazione alternativa – che integra materialmente, mediante asportazione da un altro quaderno e incollatura in questo, tre carte della redazione del 1911 senza interventi – dopo avere ripercorso gli stessi passi, prosegue nella narrazione oltre a quella che era stata interrotta e cassata. Abbiamo perciò due versioni alternative: una quasi interamente rielaborata nella dettatura all'Albaret con integrazioni di mano dell'autore, che supera, ispirandosene, quella del 1911 come possiamo vedere da due frammenti presenti nel Cahier 50; l'altra che con testi di raccordo si limita a integrare senza interventi varie carte strappate allo stesso Cahier 50. Anche se la seconda va considerata immediatamente posteriore alla prima, dato che inizia sulla stessa carta in cui l'autore cassa varie righe della prima, globalmente, per questa presenza massiccia di carte di cinque anni prima, la seconda stesura presenta uno stato per lo più anteriore del testo. Di fatti, come si vedrà, sarà la prima delle stesure alternative del 1916 ad essere assunta come redazione finale per le edizioni a stampa e dattiloscritte del 1919 e del 1922¹⁷. Abbiamo perciò per questo passo quattro avantesti: i frammenti del 1911 (A), le due redazioni alternative del 1916 (B1 e B2¹⁸) e la versione in rivista del 1919 (C), praticamente identica alla versione in dattiloscritto del 1922 (D). Per quanto riguarda gli avantesti manoscritti occorrerà confrontarne la genesi fra le redazioni frammentarie del 1911 (Cahier 50) e la redazione «au net» totale o parziale, sotto dettatura e manoscritte del 1916 (Cahier XIV e Cahier XV).

4 - Il canto

Il canto di «O sole mio» («O sole mi», come scrive Proust in quasi tutti i manoscritti) è la colonna portante dell'episodio. L'ascolto di tutte le strofe, dal contenuto «insignificante» per il protagonista, lo paralizza in qualche modo, impedendogli di raggiungere la madre, o almeno dandogli il pretesto di non muoversi, mentre nel suo inconscio la decisione di partire è già presa. Questa paralisi indotta dal canto determina in lui la visione straniata di una Venezia ormai deliquescente, mentre l'invocazione rivolta al sole calante sembra unirsi all'acqua per ispirargli un'impressione di sconforto; solo il suo compimento li-

17 Anche se qualcosa della seconda stesura alternativa verrà recuperato in quelle ulteriori per quanto riguarda il lavoro interno nella mente del protagonista che lo spinge a correre ad un tratto verso la stazione, sottraendosi alla malia del canto.

18 Con una fase B2 costituita in gran parte da una redazione di fase A (le carte strappate dal Cahier 50 e incollate nel Cahier XV).

bererà il protagonista da questa paralisi spingendolo a correre verso la stazione e a raggiungere la madre sul treno in partenza.

In B2 il testo di raccordo con l'inizio delle carte del Cahier 50 presuppone il passo iniziale di B1 in cui viene narrato il principio dell'ascolto del canto («*tandis que sur une barque*¹⁹ *arrétée en face de l'hôtel un musicien chantait "Sole mi"»*). In questa redazione (B2 ma di fatto A) la trasfigurazione di Venezia e l'alterazione dello stato d'animo che ne consegue rimangono privi di riferimenti al canto quasi fino alla fine dell'episodio. In B1 invece una breve allusione al canto ristabilisce il nesso tra lo stato d'animo e la sua causa: «*je n'étais plus qu'un coeur qui battait et une attention qui suivait anxieusement le développement de "Sole mi"»*. Ma è nella parte finale dell'ascolto che le due versioni divergono maggiormente: più concentrata in B2, più diffusa e più integrata nelle varie forme dell'indagine psicologica in B1.

A (in B2)

A chacune des notes que lançait à toute voix le chanteur sur les ruines inconsistantes de ma Venise d'hier, et qui aggravait mon mal parce qu'elles représentaient un instant de plus et rapprochaient d'autant le départ du train et faisaient disparaître une chance d'arriver avant lui, mon esprit qui ne pouvait envisager la situation sous son vrai jour s'attachait uniquement à attendre et à écouter la note que la précédente avait préparée et à attendre la suivante, cependant que le soleil, lui-même arrêté à écouter le chanteur, faisait avec sa chaude voix comme une sorte d'alliage lumineux et unique qui m'étreignait le cœur de sa serre de bronze. Le chanteur continuait: et lançait avec lenteur ses notes prolongées sur les ruines de ma Venise d'hier, dans ce soir de nulle part qui semblait luire sur le lendemain de mon départ. Chacune de ces notes aggravait mon angoisse car elles représentaient un instant de plus de passé, une chance de perdue d'atteindre encore le train, un acte d'acceptation de plus du départ de ma mère, de son chagrin, de ma brouille avec elle et de ma solitude des jours qui allaient venir. Et malgré cela, sans bouger et parce que cela dispensait mon esprit d'agir aussi bien que mon corps, j'assistais à la lente réalisation de mon malheur, que le chanteur, disposant de ce temps qui amenait le départ du train, construisait artistement note par note, qu'il lançait et établissait avec lenteur, curieusement regardé par le soleil qui semblait s'être arrêté derrière Saint-Georges-le-Majeur pour le regarder faire et dont la lumière crépusculaire devait faire à jamais dans mon souvenir avec le tremblement de mon émotion et la voix de bronze du chanteur un alliage équivoque, impermutable et poignant.

B1

Et dans ce vide solitaire, irréel, glacial, sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul, le chant de «Sole mi», s'élevait comme une déploration de la Venise

19 La prima redazione cassata dava «bateau», evidentemente troppo grande per una serenata, mentre un'altra versione, pure cassata, dava «barque de musiciens», pure inadeguata all'ulteriore identificazione del protagonista con un unico cantante.

que j'avais connue, semblait prendre à témoin mon malheur. [...] Ma pensée, pour ne pas envisager la résolution à prendre, s'occupait tout entière à suivre le déroulement des phrases successives de «Sole mi» à chanter mentalement avec le chanteur, à prévoir l'élan que la phrase allait prendre, à suivre avec elle, avec elle à retomber. Sans doute ce chant insignifiant, entendu cent fois, ne m'intéressait nullement. Je ne pouvais faire plaisir à personne ni à moi-même en l'écoutant religieusement jusqu'au bout, comme si j'accomplissais un devoir. Enfin aucune des phrases connues de la romance ne pouvait me fournir la résolution dont j'avais besoin; bien plus, chacune de ces phrases, quand elle passait à son tour, devenait un obstacle à prendre efficacement cette résolution, ou plutôt elle m'obligeait à la résolution contraire de ne pas partir, car elle me faisait passer l'heure. Par là cette occupation sans plaisir en elle-même d'écouter «Sole mi» se chargeait d'une tristesse profonde, presque désespérée. Je sentais bien qu'en réalité, c'était la résolution de ne pas partir que je prenais par le fait que je restais là sans bouger; mais me dire: «Je ne pars pas», qui ne m'était pas possible sous cette forme directe, me le devenait sous cette autre: «Je vais entendre encore une phrase de «Sole mi»; possible, mais infiniment douloureux car la signification pratique de ce langage figuré ne m'échappait pas et, tout en me disant: «Je ne fais en somme qu'écouter une phrase de plus», je savais que cela signifiait: «Je resterai seul à Venise». Et c'est peut-être cette tristesse, comme une sorte de froid engourdisant, qui faisait le charme même, le charme désespéré mais fascinateur de ce chant. Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaire venait me frapper en plein cœur; quand la phrase était consommée en bas et que le morceau semblait fini, le chanteur n'en avait pas assez et reprenait en haut comme s'il avait besoin de proclamer une fois de plus ma solitude et mon désespoir. Et par une politesse stupide de mon attention à sa musique, je me disais: «Je ne peux me décider encore; avant tout reprenons mentalement cette phrase en haut». Et elle agrandissait ma solitude, où elle retombait en la faisant de minute en minute plus complète, bientôt irrévocable.

Nella prima redazione, più breve, il canto è costituito essenzialmente da note («chacune des notes»; «écouter la note»; «ses notes prolongées»; «chacune de ces notes»; «note par note») ascoltate e aspettate dal protagonista. Il dialogo del cantante è prevalentemente rivolto al sole, il quale, tramite una personificazione si ferma per ascoltarlo e, nella fantasia dell'io narrante, si fonde con la voce e l'emozione del narratore per creare una sorta di artiglio o di «lega equivoca di bronzo» (concetto ribadito due volte). Le notazioni temporali sono più vaste e dispersive poiché la voce annienta il ricordo del giorno prima e prepara alla solitudine dell'indomani («Ma Venise d'hier» ripetuto due volte; «le lendemain de mon départ»; «[les] jours qui allaient venir»); mentre nell'angoscia suscitata dal canto è ancora molto presente il rapporto con la madre («son chagrin [...] ma brouille avec elle»). Inoltre, in questa fase, il cantante e il canto s'impossessano del protagonista, fino a paralizzarne la mente e il corpo («cela dispensait mon esprit d'agir aussi bien que mon corps») derubandolo del tempo disponibile per prendere il treno e portandolo a un sentimento di disgrazia

(«mon malheur, que le chanteur, disposant de ce temps qui amenait le départ du train, construisait artistement note par note»).

La seconda redazione, dettata in gran parte all'Albaret, che riprende, almeno per quanto riguarda le ultime sette righe, parola per parola una stesura anteriore presente in A²⁰, presenta un coinvolgimento molto più profondo della mente del protagonista nel canto. Non è più soltanto una questione di note sentite, ma di coinvolgimento della parte più cosciente dell'individuo nell'ascoltare le frasi («le déroulement des phrases successives»; «l'élan que la phrase allait prendre»; «chacune de ces phrases»; «aucune des phrases connues»...) e nel cantarle silenziosamente insieme al cantante, cioè pronunciandone le parole; è perciò un canto certo «insignificante», ma conosciuto perché «entendu cent fois»; e questo ascolto partecipato ha anche un risvolto mistico («religieusement jusqu'au bout») e quasi etico («comme si j'accomplissais un devoir»). Questa immedesimazione con il canto permetterà quella dissociazione fra conscio e inconscio, la cui evocazione, come vedremo in seguito, rappresenta tutto il fascino dell'episodio. Ma qui l'autore va oltre introducendo due effetti del canto che non appartengono quasi più a un atto ancora razionale come la partecipazione canora, ma s'inoltra in zone incontrollate dell'io: la sensazione di un freddo paralizzante («une sorte de froid engourdissant») e di malia («le charme désespéré mais fascinateur de ce chant»). Nella sua fase finale, l'immedesimazione porta il protagonista a seguire in totale passività i movimenti ascendenti e discendenti – privi di ogni riferimento semantico – del canto, come una persona che sta cedendo a una ipnosi: «la phrase était consommée *en bas* et [...] reprenait *en haut* [...], je me disais: “Je ne peux me décider encore; avant tout reprenons mentalement cette phrase *en haut*” [...] elle agrandissait ma solitude, où elle *retombait*».

Le caratteristiche che abbiamo individuato in questa redazione (B1) verranno accentuate nelle redazioni del 1919 (C) e del 1922 (D) con brevi ma significativi ritocchi, di cui possiamo dare due esempi:

Et dans ce vide solitaire, irréel, glacial, sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul, le chant de «Sole mi» s'élevait comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre à témoin mon malheur.

in B1, diviene in CD:

Cette Venise²¹ sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul ne me semblait pas moins isolée, irréelle, et c'était ma détresse que le chant de «Sole mi», s'élevant comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre à témoin.

20 Vd. nota 78 nell'Appendice II. Ciò conferma che per l'episodio esistevano fin dal 1911 due versioni possibili, testimoniate dai frammenti del Cahier 50.

21 «Venise irréelle» in C: l'aggettivo viene poi omissso in D per evitarne la ripetizione al rigo seguente.

Nella prima redazione il sentimento di irrealtà, di gelo e d'indifferenza era riferito a un indistinto «vuoto», qui invece è proprio la città personificata a ispirare tali sensazioni di isolamento e di irrealtà, a conferma del ribaltamento dell'immagine di Venezia vista fino allora attraverso gli occhi dell'esteta. Nella seconda parte del periodo coordinato, mentre l'innalzarsi della voce e il suo apparente coinvolgimento nella trasfigurazione di Venezia venivano giustapposti grammaticalmente come due azioni successive «s'élevait [...] semblait», in CD l'uso del participio presente, equivalente al nostro gerundio, istituisce un più chiaro rapporto tra la causa («s'élevant») e la sua conseguenza («semblait»). Infine il sentimento di disgrazia del protagonista viene fortemente accentuato: sia semanticamente con il passaggio da «malheur» a «détresse», sia sintatticamente con l'evidenziazione dalla parola «détresse»: «et c'était ma détresse que...».

Poco sotto, il periodo

à prévoir l'élan que la phrase allait prendre, à suivre avec elle, avec elle retomber

in B1, viene rielaborato nelle redazioni CD in:

à prévoir pour chacune d'elles l'élan qui allait l'emporter, à m'y laisser aller avec elle, avec elle aussi à retomber ensuite:

una stesura in cui viene posto più chiaramente l'accento sull'effetto di rapimento del canto («emporter»), di abbandono quasi ipnotico («m'y laisser aller») e di un lavoro interno di lenta immedesimazione («aussi», «ensuite»), mentre il concetto di ripetizione e di progressivo coinvolgimento a ogni strofa viene dato dall'inserimento di «pour chacune d'elles».

5 - La trasfigurazione di Venezia

Se le due redazioni rappresentano ambedue una Venezia trasfigurata e iriconoscibile, in una visione straniata e meschina, che riduce la città nella sua squallida materialità di pietra e acqua, in armonia con un io che sprofonda nell'angoscia, nel dolore e nella disperazione, ognuna di esse ha un percorso descrittivo e ragionativo diverso pur passando dagli stessi nuclei che possiamo estrapolare. Il primo di essi è il sentimento di estraneità di Venezia evocato così in B2 (=A):

Les choses qui étaient devant moi [...] cessèrent de plus rien contenir de moi; bien plus elles cessèrent d'être Venise; comme si c'était moi seul qui avais insinué une âme dans les pierres des palais et l'eau du Canal que je n'avais plus sous les yeux²²,

compare in questa forma in B1:

Les choses m'étaient devenues étrangères. Je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité. La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise.

22 Lo sviluppo forse era leggermente più lungo di un rigo, reso illeggibile purtroppo all'inizio della carta seguente strappata al Cahier 50.

In questa seconda stesura, in armonia con la maggiore focalizzazione della narrazione sul presente e sull'analisi dello stato d'animo dell'*'hic et nunc*, l'attenzione si sposta dall'anima che il protagonista aveva infuso nei giorni precedenti nei monumenti di Venezia («moi qui avais insinué une âme dans les pierres») all'impossibilità di uscire dai propri sentimenti («coeur») per infonderli nella visione della città («introduire en elles quelque stabilité»).

Pure in modo diverso viene rappresentata la reificazione della città e la sua regressione allo stato primordiale di pietra e d'acqua. Nel frammento acefalo di B2, che Proust riprende dalla forma A, si legge infatti:

[...] individuellement d'autres molécules de marbre et une combinaison d'hydrogène et d'azote sans personnalité;

e nella stesura di B1:

Sa personnalité, son nom, me paraissaient comme des fictions mensongères que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareilles à tout autre, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des Doges et de Turner.

Il secondo brano ricupera in parte un elemento del passo finale di B2, circa la sovrapposizione alla realtà materiale dei palazzi la percezione soggettiva del protagonista («d'inculquer aux pierres»); mentre la visione dei palazzi e dell'acqua nelle loro componenti fondamentali riporta la visione a una realtà primigenia, mitica e atopica («éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise»), spogliata da ogni sovrapposizione storico-culturale («des Doges et de Turner»).

Nello stesso modo la trasfigurazione del Ponte di Rialto subisce una modifica che pur sembrando minima si rivela essere di particolare importanza. Mentre nella redazione A, diventata B2 tramite trasposizione delle carte, si legge:

J'avais beau accrocher ma pensée au tablier caractéristique du pont de Rialto, il me parut un pont singulier et petit qui s'appelait le Rialto, mais n'était pas plus autre chose que le total de ses parties quelconques de fer ou de pierre, qu'un acteur avec une barbe de chanvre et un manteau noir n'est Hamlet ou Pelléas,

in B1 il testo assume la forma seguente:

J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle courbe²³ caractéristique du Rialto, il m'apparaissait, avec la médiocrité de l'évidence, comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais

23 Parola che verrà corretta nella stesura per la rivista in «coudée», visto che il Rialto nella sua parte alta non forma una curva ma ha un profilo «a gomito»; ma questo termine insolito verrà di nuovo sostituito da «courbe» nel dattiloscritto. Non segnaliamo vari assestamenti minori fra la redazione di B1 e di CD, né fra C e D (per i quali rinviando alla trascrizione in Append. II).

de lui qu'un acteur dont, malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, nous savons bien qu'en son essence il n'est pas Hamlet.

Mentre la prima redazione presentava una visione che confermava, in un singolo oggetto artistico della città, l'effetto straniante del suo stato di disperazione ipnotica attraverso la rappresentazione di una Venezia deliquescente, meschina («singulier et petit») e reificata («ses parties quelconques de fer ou de pierre»), la seconda ne offre una visione più filosofica (quasi platonica) e straniante («un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui»), che viene confermata dalla similitudine con l'attore che rappresenta Amleto, ma che non è lui nella sua «essenza» («nous savons bien qu'en son essence il n'est pas Hamlet»).

Un'altra visione straniata dello scenario veneziano è quella del bacino dell'Arsenale, la cui evocazione ci è giunta – purtroppo in uno stato molto corrotto – in una prima versione del 1911 nelle pagine strappate al Cahier 50 (A):

je vis seulement un bassin d'eau où ce n'était que par un truquage que jusque-là je n'avais vu que la Salute, Saint-Georges-le-Majeur et les îles, bassin d'une eau quelconque en sa réalité fluïdique et minérale, où le soleil s'abaissait, et comme si la latitude des lieux se marquait à la courbure de l'horizon je sentais être bien loin de ce Paris où maman serait demain à une autre latitude, d'un loin qui se trouvait tout près de moi, à la fois lointain et sous mes yeux [...] ²⁴ était très loin quoique tout près de moi qu' [...] était au coucher du soleil. Mais en même temps ne voyant dans cette eau que sa réalité fluïdique et minérale, le port ne me sembla plus qu'un petit bassin autour duquel ce n'eût été jusque-là que par un [effet?] de la vision que je ne voyais que la Salute, Saint-Georges-le-Majeur et les îles et où j'aperçus mille affreux détails, [...] il me semblait une cuvette lointaine [...]

poi nella stesura quasi definitiva di B1:

Dans le bassin de l'arsenal, à cause d'un élément scientifique lui aussi, la latitude, il y avait cette singularité des choses qui, même semblables en apparence à celles de notre pays, se révèlent étrangères, en exil sous d'autres cieux; je sentais que cet horizon si voisin, que j'atteindrais en une heure de barque, c'était une courbure de la terre tout autre que celle de la France, une courbure lointaine qui se trouvait, par l'artifice du voyage, amarrée près de moi et ne me faisait que mieux éprouver que j'étais loin ²⁵; si bien que ce bassin de l'arsenal, à la fois insignifiant et lointain me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi...

La prima stesura, rimasta a uno stato relativamente embrionale nelle sue ripetizioni e nel suo andamento incerto, presentava la diversità della percezione di certi eventi in funzione del paese in cui vengono vissuti come una spiegazione tutta ipotetica («comme si»), suggerita dalla possibile sensazione di un io nar-

24 In questo passo i tre puntini tra parentesi quadre segnalano una corruzione del testo dovuta alla carta macchiata e all'inchiostro sbiadito che rendono la lettura impossibile.

25 Da «et» a «loin» soppresso nella redazione CD (oltre a piccoli assestamenti lessicali).

rante dalla visione deformata («ce n'était que par un truquage»). Nella seconda stesura la differenza di percezione viene enunciata come un fenomeno sancito dalla scienza («un élément scientifique»; «une courbure de la terre tout autre que celle de la France»). La differenza di latitudine spiega con una certezza assoluta il fatto che un individuo pur trovandosi in circostanze simili si senta nello stesso tempo vicino per il sentimento e lontano per il confronto che stabilisce con una stessa sensazione provata a una grande distanza geografica e culturale. Si passa dunque da un ricordo pseudobiografico soggettivo alla formulazione di una regola della percezione umana dal valore normativo.

6 - La Samaritaine e i bagni Deligny

Il fenomeno di prossimità-lontananza, espresso in modo teorico, viene poi illustrato in ognuna delle narrazioni da confronti con realtà parigine, così descritti nella redazione A (in B2):

D'ailleurs des deux côtés il aboutissait à des sortes de quais presque parisiens où des femmes passant avec des paquets, avaient l'air de sortir de la Samaritaine. C'était une des choses quelconques, des choses sans âme, sans conscience, sans visage, que nous imposons mensongèrement aux mots qui avaient une âme: le Rialto, Venise. Pour échapper à cet étouffement de ce canal si petit sous cette arche mesquine aboutissant à ces magasins je regardai vers la mer, [...] comme cette eau que je regardais avec effroi quand j'étais petit, croyant que c'était cela «la mer libre du Pôle»²⁶ la première fois que j'entrai pour accompagner ma mère dans l'établissement de bains de Ligny:

un passo a cui potremmo aggiungere questi frammenti rimasti nel Cahier 50 e che l'autore in quelle stesure alternative (che potremmo chiamare A1 e A2) ricollegava alle cc. 18bis-quater²⁷ che vennero poi asportate in occasione della redazione del 1916. Così in A1:

Ce canal insignifiant et lointain me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que j'éprouvai la première fois que tout enfant j'accompagnai ma mère aux bains Deligny et où en la voyant dans ce site fantastique d'une eau sombre qui entourait sous un baraquement un terre-plein de liège, et était cependant entre ses constructions artificielles comme les palais de Venise, profondes et vivantes, je crus par une de ces idées d'enfant qu'on ne comprend pas plus tard être soudain transporté très loin parce qu'elle était «la mer libre du Pôle». Et dans ce vide solitaire, irréel, glacial, sans sympathie pour moi où j'allais rester seul et où le chant de «Sole mi» s'élevait comme une sorte de déploration sur les

26 Il «mare libero del Polo» fu per alcuni secoli una fantasiosa teoria scientifica secondo la quale il Polo Nord sarebbe stato circondato da un mare libero.

27 In calce a questa c. 15v si legge infatti di mano dell'autore: «Voir ce que j'ai écrit là-dessus dans deux ou trois pages plus loin»: cioè le cc. 18bis-quater trasferite poi in B2.

ruines de la Venise que j'avais connue semblait prendre à témoin mon malheur.
Sans doute ce chant insignifiant [...];

e così in A2:

<²⁸ Ce canal insignifiant et lointain me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que j'éprouvai la première fois que tout enfant j'accompagnai ma mère aux bains Deligny et où en la voyant dans ce site fantastique d'une eau sombre> et souterraine que ne couvrait pas le ciel et le soleil et que cependant, bornée par des chambrettes, on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs gonflées ça et là des corps humains qui surgissaient, disparaissaient, réapparaissaient plus loin, cachée aux mortels par ces baraquements qui ne la laissaient pas soupçonner de la rue, l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, desquelles les Pôles étaient compris en cet étroit espace et où comme si m'était brusquement révélée son origine mythologique je voyais une mer dans ses jeux de divinité marine se jouer [...]²⁹.

Tali frammenti vennero poi riformulati nel modo seguente in B1:

si bien que ce bassin de l'arsenal, à la fois insignifiant et lointain, me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que j'éprouvai la première fois que tout enfant j'accompagnai ma mère aux bains Deligny³⁰; en effet, dans le site fantastique d'une eau sombre que ne couvraient pas le ciel ni le soleil et que cependant, borné par des chambrettes, on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains, je m'étais demandé si ces profondeurs, cachées aux mortels par des baraquements qui ne les laissaient pas soupçonner de la rue, n'étaient pas l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, dans lesquelles les pôles étaient compris et cet étroit espace n'était pas la mer libre du Pôle.

Nella prima formulazione la trasfigurazione di Venezia è dislocata in due momenti e in due modi: una banalizzazione e una trasposizione onirico-mitica. La prima prosegue l'evocazione dell'effetto di reificazione e di meschinità della città dei Dogi in un confronto con un lungo Senna frequentato da donne uscite cariche di pacchi dal bazar della Samaritaine. L'equivalente oggettivo di questo paragone viene poi ribadito dall'evocazione delle parole «sans âme, sans conscience, sans visage» con le quali il protagonista è tentato di spogliare la grandezza artistica e affettiva di luoghi e di opere di alto valore estetico come «Venezia» o «il Rialto». Lo sguardo poi, rifuggendo la meschinità del canale, immagina oltre ad esso dei «magasins», che nella parola ricordano quel bazar della Samaritaine, riferibili all'Arsenale, per poi perdersi verso il mare. Ed è l'acqua del mare che, in questa redazione, viene sentita con lo stesso spavento («effroi») con cui guardava da piccolo l'acqua dei «Bains Deligny» galleggianti

28 Indichiamo fra parentesi aguzze il passo comune con A1 fino al punto d'inserimento della variante redazionale A2.

29 Alcune righe illeggibili.

30 «De Ligny» in C.

sulla Senna, pensando che fosse l'inizio del mare libero del Polo. Tale redazione con questa doppia digressione non aggiunge fondamentalmente niente di nuovo alla visione immeschinita di Venezia già evocata precedentemente, mentre il ricordo infantile della visione del bagno Deligny – di cui l'autore scarta la redazione ampia del Cahier 50 – rimane poco motivato per giustificare lo spavento infantile di fronte al mitico mare libero del Polo.

Nell'altra redazione invece l'autore evita il paragone poco significativo narrativamente e ridondante rispetto a quanto scritto prima del lungo Senna e dei pacchetti della Samaritaine, per recuperare la digressione più ampia elaborata nel quaderno del 1911. Non si tratta tuttavia di una ripresa praticamente immutata, come era avvenuto per altri passi di questa «mise au net», bensì di una riscrittura vera e propria rispetto a una prima forma ancora esitante nella sua formulazione e nella sua finalità. L'alternativa era appunto quella di potenziare, dopo la descrizione della reificazione di Venezia, considerata ormai come sentimento sufficientemente illustrato, il polo fantastico, mitico, onirico, di evocazione dell'inconscio infantile fra stupore, terrore e immaginazione sconfinata. Questa evocazione del lavoro interno quando apparentemente la volontà conscia sembra paralizzata e annichilita permetterà un aggancio con la svolta finale della scena, in cui la parte conscia del protagonista, che crede di volere perdere il treno, dovrà prendere atto di un lavoro interno che lo spinge ad un tratto a correre verso la stazione. Per giungere a questa evocazione Proust aveva a sua disposizione nei suoi brogliacci del 1911 i due abbozzi narrativi sul «mare libero del Polo» immaginato dal piccolo protagonista in visita ai bagni galleggianti parigini Deligny, che abbiamo distinto con le lettere A1 e A2. L'incipit comune situa adesso la scena non più nel lontano mare aperto, ma nelle acque scure e insidiose di un canale (il Canal Grande destituito da ogni sovrapposizione estetica) che lo accomuna alle acque scure della Senna, intraviste sotto le strutture galleggianti dei bagni Deligny. La prima formulazione, quella di A1, mette ancora una volta l'accento sulla trasfigurazione materiale di Venezia, i cui palazzi posti artificialmente lungo il Canal Grande («constructions artificielles») vengono paragonati alle strutture fluttuanti di sughero dei bagni parigini sulla Senna, mentre il riferimento al ricordo infantile che paragonava quell'acqua al «mare libero del Polo» rimane, come nella redazione delle carte seguenti (poi incollate in B2) una vaga e poco suggestiva allusione. La variante alternativa A2, innestandosi sullo stesso incipit, pone un accento del tutto diverso sull'abisso delle acque profonde: si apre una prospettiva fantastica su un mondo privo di cielo e di luce («que ne couvrait pas le ciel et le soleil»), di luoghi chiusi quasi carcerari che fanno comparire e scomparire corpi che sembrano cadaveri di annegati («d'invisibles profondeurs gonflées ça et là des corps humains qui surgissaient, disparaissaient, réapparaissaient plus loin»), quasi vittime di un delitto commesso nelle profondità delle acque nere e tenuto nascosto ai più («cachées aux mortels par ces baraquements»). Solo a questo punto della fantasticheria macabra, morbosa e onirica l'autore fa entrare in scena quel leggendario mare glaciale del Polo, che sarebbe cominciato lì. La fantasia creatrice slitta poi verso una trasfigurazione addirittura mitologica di un'acqua nata da giochi favolosi di divinità.

Nella riscrittura «au net» dettata nel 1916 a Celeste Albaret (B1) lo slittamento onirico e mitico, dilagato nel margine del Cahier 50, viene nettamente ridimensionato, pur conservando il suo carattere di evocazione fantastica; per la stessa ragione che aveva giustificato la scomparsa del paragone con il lungo Senna della Samaritaine, il confronto fra i palazzi veneziani e la struttura galleggiante dei bagni parigini viene soppresso, per evitare ogni ritorno a un concetto già ampiamente evocato, mentre l'accento si sposta sulla fantasia infantile e onirica dei corpi galleggianti sulle acque profonde e nere che comunicano con il mitico mare libero del Polo. Vengono soppresse le allusioni truculente e espressionistiche dei corpi gonfi che compaiono e scompaiono e sostituite da una notazione forse più tetra, ma più sobria: l'acqua profonda e buia coperta di corpi («d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains»); anche l'allusione al mare libero che completa e conclude questa evocazione fantastica è esplicitata meglio per il lettore, essendo più articolatamente e logicamente connessa a quanto precede: lì sarebbero cominciati i mari glaciali dei due poli e quel po' che se ne vedeva non era altro che quella parte di mare libero che secondo la leggenda avrebbe circondato il Polo. Sintatticamente anche il passo è molto più fortemente strutturato, pur nell'ampio sviluppo del periodo proustiano: dopo la prima allusione ai «bains Deligny» che caratterizzava B2, il discorso viene fortemente interrotto dall'espressione avverbiale «en effet», che con un nuovo inizio prepara la descrizione della fantasticherie del giovane protagonista. E poco oltre, la complessa e incerta concatenazione logica e sintattica della prima stesura viene qui fortemente – forse troppo? – esplicitata con l'immissione di un'interrogativa indiretta: «je m'étais demandé si ces profondeurs [...] n'étaient pas...». Infine viene eliminato l'ulteriore slittamento verso il mitologico, che avrebbe troppo intellettualizzato un'evocazione essenzialmente onirica.

Così formulato il passo subirà poche modifiche, essenzialmente formali, in CD, ad eccezione della sostituzione di «chambrettes» con il più tecnico «cabines» e l'aggiunta buffa di «en caleçons» a «corps humains», che sdrammatizza (forse eccessivamente?) la cupa scena dei corpi che coprono le acque scure della Senna.

7 - Il lavoro interno

La descrizione dell'evoluzione psicologica del protagonista sia sul piano conscio che su quello inconscio – con quei due livelli che rinviano alle acque del Canal Grande e a quelle nascoste, profonde e gelide sotto il bagno Deligny – è intimamente legata al canto e alla visione trasfigurata di Venezia. Se, con un'operazione critica, estraiamo alcuni momenti di questa evoluzione per confrontare le varie fasi di scrittura³¹, possiamo selezionare i passi seguenti nelle stesure

31 Alcuni passi saranno simili a quelli citati nel capitoletto dedicato al canto, ma il testo verrà esaminato in una prospettiva diversa: quella appunto del lavoro interno.

A, B1, B2, C e D. Nelle carte di A inserite in B2, l'evoluzione dello stato d'animo era evocata così:

Pour échapper à l'angoisse qui m'étreignait et qui augmentait au fur et à mesure que diminuaient les minutes qui me séparaient du départ du train, il eût fallu me lever et courir jusqu'à la gare. Mais je ne pouvais bouger. A chacune des notes que lançait à toute voix le chanteur sur les ruines inconsistantes de ma Venise d'hier, et qui aggravait mon mal parce qu'elles représentaient un instant de plus et rapprochaient d'autant le départ du train et faisaient disparaître une chance d'arriver avant lui, mon esprit qui ne pouvait envisager la situation sous son vrai jour s'attachait uniquement à attendre et à écouter la note que la précédente avait préparée et à attendre la suivante.

[...]

Chacune de ces notes aggravait mon angoisse car elles représentaient un instant de plus de passé, une chance de perdue d'atteindre encore le train, un acte d'acceptation de plus du départ de ma mère, de son chagrin, de ma brouille avec elle et de ma solitude des jours qui allaient venir. Et malgré cela, sans bouger et parce que cela dispensait mon esprit d'agir aussi bien que mon corps, j'assistais à la lente réalisation de mon malheur.

In questa stesura la descrizione è ancora determinata dagli effetti dell'angoscia («l'angoisse qui m'étreignait») aggravati dal ritardo ansiogeno rispetto alla partenza del treno; lo stato d'animo continua a essere legato all'evocazione del canto e della rovina di Venezia che inibiscono il protagonista. Solo una frase orienta la narrazione verso un'indagine più psicologica dello stato di paralisi: l'impossibilità di affrontare apertamente la realtà («envisager la situation sous son vrai jour»). Il secondo spezzone ripercorre, in un'ossessiva ripetizione, l'evocazione dell'angoscia paralizzante rispetto alla partenza del treno; e quando l'analisi sembra interiorizzarsi nell'allusione alla mancanza di azione che induce il protagonista a una conseguenza non voluta («un acte d'acceptation de plus du départ de ma mère...»), la narrazione sfocia in una visione sentimentale delle conseguenze della sua inazione: il dolore della madre, la probabile disputa, la solitudine nei giorni seguenti. Solo l'ultima frase torna a un'indagine più profonda del nesso consequenziale fra immobilità del corpo e immobilità della mente per una sorta di facilità regressiva e per una dilagante sensazione d'infelicità: in uno sdoppiamento della personalità di chi si osserva dall'esterno («j'assistais à la lente réalisation de mon malheur»). Nella stesura alternativa del 1916 (B1) la prospettiva cambia, come si può già evincere da questo primo passo:

Sans doute il aurait fallu cesser de l'écouter si j'avais voulu pouvoir rejoindre encore ma mère et prendre le train avec elle; il aurait fallu décider sans perdre une seconde que je partais, mais c'est justement ce que je ne pouvais pas; je restais immobile, sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais.

Come nella stesura precedente il discorso è bipartito fra ciò che avrebbe dovuto fare e quello che non fa per una sorta di paralisi. Tuttavia qui tutto il discor-

so viene ricentrato sull'analisi dello stato d'animo, senza più alcun riferimento all'ascolto del canto e alla rovina di Venezia. L'apparente contraddizione, solo affermata in A («Mais je ne pouvais bouger»), viene invece giustificata da una logica interna con la parola «justement» («mais c'est justement ce que ne pouvais pas»); inoltre, in uno scavo più profondo dell'analisi, viene rilevato che la paralisi non è solo fisica, ma ancor più mentale («mais même de décider...»). E l'approfondimento nell'indagine dei processi psicologici è ancora più netto in questo altro passo che sviluppa ed evidenzia quanto era ancora *in nuce* nel precedente («mon esprit qui ne pouvait envisager la situation sous son vrai jour»):

Je sentais bien qu'en réalité c'était la résolution de ne pas partir que je prenais par le fait que je restais là sans bouger; mais me dire: «Je ne pars pas», qui ne m'était pas possible sous cette forme directe, me le devenait sous cette autre: «Je vais entendre encore une phrase de "Sole mi"; possible, mais infiniment douloureux car la signification pratique de ce langage figuré ne m'échappait pas et, tout en me disant: «Je ne fais en somme qu'écouter une phrase de plus», je savais que cela signifiait: «Je resterai seul à Venise».

L'autore vi verbalizza infatti, con un monologo interiore, le ragioni per cui la mente si dà una giustificazione fittizia quando la formulazione delle vere cause del suo agire risulta inaccettabile. L'allusione al canto diventa in questa stesura un elemento della dimostrazione di un processo psicologico ambiguo: dire di volere ascoltare «O sole mio» fino in fondo per non dire che non si vuole partire. Vi viene anche più nettamente evidenziata la presa di coscienza sul piano razionale dell'ambiguità del «langage figuré» e dell'inganno della mente quando risale dall'illusione pacificante («je ne fais en somme qu'écouter une phrase de plus») alla realtà oggettiva («Je resterai seul à Venise»). Aperta questa via dell'introspezione tramite il monologo interiore, l'autore si propone di proseguirla per esplorarne nuovi percorsi interni, ricollegandola ancora una volta al canto, che il protagonista pretende di non volere interrompere per rispetto del cantante («une politesse stupide»), come ulteriore scusa per non partire:

Et par une politesse stupide de mon attention à sa musique, je me disais: «Je ne peux me décider encore; avant tout reprenons mentalement cette phrase en haut». Et elle agrandissait ma solitude, où elle retombait en la faisant de minute en minute plus complète, bientôt irrévocable³²

Il monologo interiore prosegue, in realtà inutilmente, in questo passo che vede il protagonista sull'orlo del baratro di una insondabile e irreparabile solitudine, per poi finire con l'arenarsi nelle righe seguenti e subito cassate dall'autore (che le recupera in una riscrittura di pugno suo nel margine sinistro della c. 5r):

il eût fallu, si j'eusse voulu rejoindre ma mère ou prendre le train avec elle, décider tout de suite que je partais et me lever. Mais justement je ne pouvais pas,

32 Il testo di questo capoverso riprende quello dell'abbozzo nel Cahier 50.

je restais immobile sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais.

L'anticipazione di una pagina del passo è del tutto giustificata per il fatto che queste righe nella loro prima collocazione riportavano indietro il lettore nel processo narrativo, sul fenomeno di paralisi e sull'incapacità di decisione, che logicamente doveva precedere la spiegazione psicologica dell'impossibilità di confessare a sé stesso una decisione troppo grave.

La stesura di C per la stampa, ripresa in quella di D, segue molto fedelmente quella di B1, qui come altrove, ma sopprime l'ultimo passo non cassato («Et par une politesse [...] irrévocable») probabilmente per le ragioni dette, e inserisce poco dopo il capoverso seguente:

Ma mère devait être arrivée à la gare. Bientôt elle serait partie. J'étais étreint par l'angoisse que me causait, avec la vue du³³ canal devenu tout petit depuis que l'âme de Venise s'en était échappée, de ce Rialto banal qui n'était plus le Rialto, ce³⁴ chant de désespoir que devenait «Sole mio» et qui, ainsi clamé devant les palais inconsistants, achevait de les mettre en miettes et consommait la ruine de Venise; j'assistais à la lente réalisation de mon malheur, construit artistement, sans hâte, note par note, par le chanteur que regardait avec étonnement le soleil arrêté derrière Saint-Georges le Majeur, si bien que cette lumière crépusculaire devait faire à jamais dans ma mémoire, avec le frisson de mon émotion et la voix de bronze du chanteur, un alliage équivoque, immuable et poignant.

L'inserimento è un po' sconcertante poiché sembra riportare il lettore varie pagine indietro nel processo narrativo e analitico del canto e dei suoi effetti. È un capoverso che, forse per le esigenze di una pubblicazione autonoma in rivista, ripercorre in poche righe, come in un sunto, quanto è stato narrato fino adesso: l'angoscia nel vedere il canale, la dissoluzione della visione estetica di Venezia, il rimpicciolimento e la banalizzazione di ogni edificio, il canto che sancisce questa rovina («la ruine de Venise»), il senso di disgrazia («mon malheur»), lo stupore del sole all'ascolto del cantante che lo invoca, la fusione quasi metallica fra emozione, canto e luce solare. Il capoverso che salva il passo dall'arenamento in cui erano finite le altre redazioni ha il vantaggio di segnare fortemente un momento estetico, destinato a rimanere come un'icona nel ricordo del protagonista, ma allontana un po' il processo introspettivo delle cause e delle conseguenze di questa paralisi psicofisica. Segna comunque una battuta d'arresto su una visione onirica, con cui contrasterà più fortemente l'improvviso colpo di scena seguente.

8 - La decisione di partire

Mentre tutto sembra compromesso da questa paralisi della volontà che spinge il protagonista a ritardare la partenza, a perdere il treno, a rompere con la madre

33 «De ce» in C.

34 «Par ce» in C.

e a rimanere solo a Venezia, subitamente, con un colpo di scena, il protagonista, in seguito a un altro lavorio interno e segreto della mente, riesce a superare la paralisi, a correre in stazione e a prendere il treno in partenza, mentre la madre stava già piangendo la sua assenza e la sua rottura con lei. Nella redazione B1 la narrazione di questo trapasso è assente, dato che il brano scritto sotto dettatura dall'Albaret s'interrompe proprio prima, come abbiamo visto. La redazione alternativa di B2, invece, che compare in parte sull'ultima delle carte del 1911 strappate al Cahier 50, in parte (da «ou qui...») in un passo di transizione del 1916 non perfettamente coordinato con il precedente, ha il tenore seguente:

Ainsi resté-je immobile sans volonté, presque dissoute, sans décision apparente. Sans doute alors la décision qui cristallisera tout à l'heure est déjà prise et nos amis souvent peuvent la prévoir. Quel malheur qu'elle ne nous prévienne pas nous-mêmes, que ce soit toujours le partant ou le restant de la dernière heure qui se décide à ne pas faire un voyage, après nous avoir laissé pendant des jours entiers l'angoisse d'y croire ou qui comme ce soir-là, quand il n'y a plus une seconde à perdre prend ses jambes à son cou pour monter dans le train au moment où il s'ébranle au lieu de m'avoir épargné pendant les interminables minutes où j'écoutais les reprises de «Sole mio» l'anxiété de croire que je ne partirais pas.

Il passo mira a descrivere la sfasatura tra una decisione già presa nell'intimo della nostra mente, già nota agli altri ma non giunta al nostro livello di coscienza, e l'azione che scaturisce in modo apparentemente imprevisto. In questa prima formulazione il discorso risulta esitante fra un racconto con un io narrante e un'affermazione di tipo apodittico. La frase inizia infatti con un discorso in prima persona, passa alla formulazione di una regola generale alla terza, per proseguire la narrazione, quasi per contaminazione, in modo impersonale – tramite una coordinata dalla sintassi un po' zoppa e il ricorso a un pronome relativo («ou qui») – per concludersi in modo personale con l'uso dell'io. Dal punto di vista logico il periodo, forse a causa di quel frettoloso raccordo fra le stesure del 1911 e del 1916, risulta ancora esitante e problematico: la decisione è già presa inconsciamente, mentre gli amici se ne sono già accorti; tale decisione purtroppo non ci previene: è come colui che esita fra il partire e il restare fino all'ultima ora, che finalmente non parte dopo avere tenuto tutti nell'angoscia; ovvero è come quello che all'ultimo momento prende il treno di corsa, mentre era rimasto così a lungo angosciato ad ascoltare il canto con l'ansia di non partire. La similitudine fra la decisione avvenuta contro ogni premessa e il viaggiatore che non parte dopo avere aspettato a lungo a farlo con l'ansia di tutti è un po' audace; la sua trasposizione a uno che parte dopo avere pensato a lungo di non partire è ancora più ardita; ma finisce con lo zoppicare quando torna all'io narrante rimasto in ansia ad ascoltare «O sole mio» con il timore di non partire. Inoltre la progressione della narrazione rimane stranamente sospesa in questa prolessi della partenza verso la stazione evocata in terza persona come se fosse l'illustrazione impersonale di uno stato d'animo («qui se décide à ne pas faire un voyage [...] ou qui [...] prend ses jambes à son cou»). Inframezzata da un'ampia digressione

sulla quale torneremo, la riflessione sul lungo e segreto cammino di una presa di decisione nel nostro inconscio prosegue in questo modo:

Nos actions surgissent d'autres presque aussi obscurs, – malgré tout en vertu de lois qu'il serait aussi utile pour nous à connaître que celles qui annoncent infailliblement le passage d'une comète ou l'éclipse d'un astre –, grâce à l'insoupçonnable <puissance>³⁵ défensive des habitudes ou aux forces cachées subitement jetées par l'impulsion.

La frase, con l'inciso «presque aussi obscurs», mette in parallelo il fenomeno della creazione letteraria nella digressione che qui abbiamo ommesso, con il percorso segreto delle forze che ci spingono inaspettatamente a prendere una decisione e a trovare l'energia necessaria per attuarla, e che hanno tuttavia una logica matematica simile a quella dei fenomeni cosmici. Se questa transizione permette di ricongiungere le digressioni sui percorsi segreti delle nostre decisioni e la nostra capacità di rispondere a un impulso con un'azione, il nesso con la narrazione della fuga verso la stazione per raggiungere la madre rimane sospeso all'affermazione generica di «uno» che sale sul treno prima della partenza. Di conseguenza permane come uno iato fra questo spostamento suggerito più di una pagina prima e la comparsa in primo piano della madre sconvolta dall'emozione:

Je vis que ma mère avait cru que je ne viendrais pas, elle était rouge d'émotion et semblait se retenir pour ne pas pleurer. «Tu sais, dit-elle, ta pauvre grand'mère le disait "C'est curieux, il n'y a personne qui puisse être plus insupportable ou plus gentil que ce petit-là"».

La forte affettività della scena, che segna giustamente il ritorno del protagonista nell'alveo materno e prepara il suo ritorno a Parigi, rischia di diventare troppo sentimentale in questa stesura, con le parole della nonna sull'indole del piccolo, ricordate dalla mamma. Solo nella redazione del 1919 per la rivista parigina (C) Proust riuscirà a conciliare la riflessione sulle motivazioni segrete delle nostre azioni con la subitanea decisione di correre in stazione ritrovando la madre quasi in lacrime: una redazione che rimarrà, come quasi tutto il testo di questo episodio, immutata nei dattiloscritti del 1922 (D):

Ainsi restais-je immobile avec une volonté dissoute, sans décision apparente; sans doute à ces moments-là elle est déjà prise: nos amis eux-mêmes peuvent souvent la prévoir. Mais nous, nous ne le pouvons pas, sans quoi tant de souffrances nous seraient épargnées.

Mais enfin, d'autres plus obscurs que ceux d'où s'élance la comète qu'on peut prédire – grâce à l'insoupçonnable puissance défensive de l'habitude invétérée, grâce aux réserves cachées que par une impulsion subite elle jette au dernier moment dans la mêlée – mon action surgit enfin: je pris mes jambes à mon cou

et j'arrivai, les portières déjà fermées, mais à temps pour retrouver ma mère rouge d'émotion, se retenant pour ne pas pleurer, car elle croyait que je ne viendrais plus.

La concisa stesura finale consente di suggerire nella sua brevità il fulmineo trapasso dall'immobilità del corpo e della mente al ricongiungimento con la madre sul treno. Tutto viene contenuto nell'ambito della narrazione seppur con aperture a spunti riflessivi sulle dinamiche interne della nostra psiche: come la decisione conosciuta prima dagli amici, la spinta segreta all'azione giunta da antri oscuri, grazie alla forza della consuetudine e a un impulso inspiegabile, seppur calcolabile come la traiettoria di una cometa. La concatenazione fra scatto interno, corsa e arrivo al treno per incontrare la madre commossa trova finalmente la sua giusta formulazione. Le considerazioni sul lavoro interno dislocate in due tronconi nella stesura precedente vengono condensate in un breve periodo («d'antres [...] mêlée») e sintatticamente inserite in un periodo narrativo che procede ininterrottamente fino alla visione della madre sconvolta: «d'antres plus obscurs [...] mon action surgit enfin: je pris mes jambes à mon cou et j'arrivai [...] mais à temps pour retrouver ma mère». Viene infine eliminata l'eccessiva affettività della frase della madre in ricordo di un'osservazione della nonna, che distoglieva per altro l'attenzione dallo scopo essenziale del periodo che analizza il rapporto apparentemente segreto fra riflessione, impulso irrazionale e azione. Questa condensazione tuttavia, forse voluta anche per una pubblicazione in rivista, ha avuto il suo prezzo: quella della perdita della fluidità della prosa proustiana che tende solitamente a far confluire narrazione e riflessione teorica in lunghi periodi che sfruttano tutte le possibilità sintattiche. Il primo capoverso è invece spezzato in tre segmenti: uno all'imperfetto narrativo; l'altro in una sorta d'inciso al presente in quanto verità generale, introdotto da una locuzione avverbiale («sans doute») e con una ripresa mediante un pronome del soggetto della frase precedente; e un terzo, fortemente marcato da una congiunzione coordinativa avversativa («mais»), pure al presente come ulteriore spazio di riflessione e di commento su un dato psicologico ricorrente. D'altra parte nel secondo capoverso il desiderio di condensazione narrativa, destinata a suggerire il rapido trapasso, porta ad alcune forzature logiche: come «la comète qu'on peut prédire»: non è infatti la cometa che può essere predetta ma la sua traiettoria; o come l'inciso della seconda frase che esplicita le due cause della subita azione: una è l'abitudine: «grâce [...] habitude invétérée»; l'altra è dovuta alle riserve nascoste impegnate dalla stessa azione: «grâce aux réserves cachées que par une impulsion subite elle jette [...] dans la mêlée, mon action surgit». Con la prolessi del soggetto rappresentato da «elle» non è più chiaro quale sia la causa o la conseguenza: l'abitudine e le riserve nascoste richiamate dall'azione determinano l'azione? Ma questi anacoluti facilmente risolvibili dal lettore sono anche altrettante scorciatoie del ragionamento che contribuiscono a dare un'accelerazione all'episodio.

9 - La genesi del capolavoro letterario

La condensazione della narrazione del trapasso dall'immobilità alla partenza ha anche avuto per conseguenza la soppressione di una digressione notevole sulla nascita del capolavoro letterario:

L'impuissance de l'intelligence à voir au-dehors autre chose que le reflet d'elle-même n'est pas seulement la cause du pullulement de tant de mauvais livres, le littérateur non doué est plein de bonne volonté récrivant les livres qu'il a lus et qui lui semblent tout l'univers littéraire possible, en faisant quelque retouches d'originalité; alors que, pendant ce temps-là, un livre imprévu par son intelligence est écrit par un inconnu qui justement omet tout ce que se mettait en devoir de rédiger l'homme intelligent et donne sa place à quelque sensation dont il ne se fût jamais avisé. Et c'est un nouveau tournant de l'histoire littéraire.

Il passo era inserito in B2 fra il brano in cui il narratore deplorava che l'*iter* della presa di decisione ci rimanesse segreto così a lungo facendoci soffrire inutilmente, mentre i nostri intimi hanno già intuito quanto accadrà, e quello che evoca l'oscurità metaforica dei luoghi del nostro io profondo da cui sorgono le nostre azioni apparentemente imprevedibili. È l'evocazione di questo io profondo, buio e misterioso che porta l'autore a indagare sullo stesso antro («antres presque aussi obscurs» scriverà, come abbiamo visto, nel brano seguente a proposito delle nostre azioni) da cui sgorgano (ancora più profondamente) le grandi opere che costituiscono, non una variante migliorata di quelle già note, ma una grande svolta nella storia letteraria («un nouveau tournant de l'histoire littéraire»). Il passo è una riaffermazione della teoria estetica, e più particolarmente letteraria, che Proust aveva espresso fin dal suo *Contre Sainte-Beuve*³⁶: ne è addirittura un'illuminante sintesi nella distinzione fra il «littérateur» che usa la memoria letteraria e l'intelligenza, finendo con l'essere solo l'autore di «mauvais livres», e lo scrittore che scarta tutto quanto gli è noto della letteratura pregressa, per fare sgorgare «quelque sensation dont il ne se fût jamais avisé». Oltre al ribadire in poche frasi la concezione proustiana dell'opera come iniziatrice di una svolta nella letteratura, nata da un antro buio e segreto dell'inconscio, secondo un percorso oscuro e irrazionale, questo passo, giustamente sacrificato, come abbiamo visto, alle esigenze di coerenza e di sinteticità del trapasso, aveva inoltre il pregio di inserire l'insorgere di un capolavoro da «antres presque aussi obscurs» che le decisioni più fondamentali della nostra esistenza: come qui la partenza da Venezia per un nuovo episodio della vita.

36 È un topos della teoria della creazione letteraria di Proust che troviamo anche in un breve saggio coevo anepigrafo intitolato dagli editori «*Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence*» (Paris, Bibliothèque Nationale, NAF 16635, citato anche come «Proust45», e pubblicato recentemente con il titolo di *Autre manuscrit n. VII*, in *Soixante-quinze feuillets* cit., pp. 136-142).

10 - Insegnamenti della genesi testuale

In sostanza possiamo rilevare due momenti fondamentali nell'elaborazione testuale di questo passo: il nucleo affettivo abbozzato in pochi periodi e la genesi del testo narrativizzato, che riguarda il trapasso dalle stesure alternative A a quelle B. Della stesura alternativa A1 abbiamo solo una traccia, segnalata a nota 15: da questo brogliaccio che aveva sotto gli occhi – ma non sappiamo quanto diverso – Proust dettò la stesura B1 all'Albaret. Della stesura alternativa A2 abbiamo una sicura testimonianza grazie alla c. 15v del Cahier 50 e alle cc. 18bis-quater dello stesso Cahier materialmente spostate nel Cahier XV: le quali vennero *ipso facto* promosse a redazione B2, mediante testi d'inserimento precedenti e seguenti. Mentre ambedue le redazioni di B sembrano arenarsi nella difficile descrizione del repentino riscatto del protagonista che vince l'immobilità per raggiungere la madre sul treno, sarà la redazione C (quella per la rivista del 1919) a superare l'ostacolo giungendo a una formulazione agile e coerente, per lo più confermata in D (dattiloscritti del 1922).

Se tiriamo le fila degli interventi correttori, possiamo rilevare che il nucleo iniziale, narrato all'imperfetto, come un'azione che poteva anche ripetersi nel tempo (il tramonto, il canto e la fusione con il sole), non è ancora problematizzato; il monologo interno dà solo lo spunto dell'evocazione di un'incapacità a superare una indecisione; mentre il fatto di non più rivedere Venezia, che avrebbe coinvolto la madre è ancora un grumo emotivo non esplicitato, e inadatto a una formulazione letteraria autonoma. Tuttavia, come abbiamo visto, l'abbozzo ci è prezioso per capire quali saranno i capisaldi del passo e come Proust narrativizzerà la scena sciogliendo il grumo psicologico in racconto e riflessione.

Nelle redazioni narrativizzate si passa dal ricordo di uno stato d'animo allo scavo nei segreti percorsi dei nostri sentimenti: la visione soggettivizzata dei luoghi, i pretesti a cui la nostra ragione ricorre per nascondersi la rinuncia all'agire, l'incapacità di accorgerci di certi moti dell'animo che determineranno un'azione apparentemente imprevista. Sul piano più narrativo, il passo s'inserisce nella macrostruttura di *Albertine disparue*, e più limitatamente nel «Voyage à Venise», per il fatto che la volontà inconscia di rimanere a Venezia è una scusa inconscia per prolungare la fuga da Parigi, come tentativo di vincere il dolore per la morte di Albertine e di evasione nell'avventura erotica con la cameriera di Mme Putbus; mentre il suo superamento lo porterà a tornare a Parigi per trovare la pace non nella fuga in avanti ma nel recupero della memoria del *Temps retrouvé*. Se consideriamo il passo in una prospettiva più estetica la trasfigurazione di Venezia permette all'autore di elaborare una rappresentazione banalizzata e puramente materiale come rovesciamento della visione fortemente estetizzante dei giorni precedenti; allorché il canto, collocato all'opposto di quel «Bel canto» associato alla più alta cultura italiana, nella sua banalità, nei suoi eccessi patetici, nella sua goffa invocazione al sole, partecipa a questo sentimento di degrado e di sconforto che induce alla paralisi. Inoltre la rappresentazione del percorso complesso e oscuro di certe nostre decisioni, di cui non capiamo l'andamento, è stata oggetto di una resa narrativa che dall'evocazione psicologica riesce ad esprimersi in

azione finalizzata alla progressione del romanzo. Il confronto fra le redazioni del 1911 e del 1916 (e fino ad un certo punto quelle del 1919 e del 1922) ci permette di capire meglio verso quale scopo tenda la scrittura proustiana, almeno in questo passo: quello di un più profondo scavo nei moti dell'animo, nei procedimenti oscuri dell'inconscio, nella comprensione delle nostre azioni apparentemente contraddittorie: questo scopo viene raggiunto tramite l'eliminazione di elementi descrittivi o legati alla memoria del protagonista, con un moto che va dalla descrizione all'analisi, dallo pseudoricordo di uno stato d'animo individuale in un momento della storia all'enunciazione di comportamenti paradigmatici dell'essere umano. Ogni passo, sia nel canto di «O sole mio», sia nella visione di Venezia, sia nel ricordo del bagno Deligny, sia nella presa di decisione di partire, riconduce il lettore, al di là delle varie scene dell'episodio, a quel comune mare oscuro ora reale, ora immaginario, ora simbolico, da cui inconsciamente nascono le nostre decisioni e le nostre azioni. Lo studio del trapasso dalle redazioni B alla stesura CD per l'ultimo brano permette inoltre di evidenziare il modo in cui l'autore riesce – a costo di rinunciare addirittura a evocare l'emergere del capolavoro letterario da quelle acque oscure e profonde dell'inconscio – a varcare l'abisso tra l'evocazione di carsici moti psicologici e azione narrativa, mantenendola priva, anche per un'esigenza di coerenza di tono, di ogni eccessivo sentimentalismo. Lo studio genetico del passo mette infine in rilievo la progressiva messa a fuoco, alla fine dell'episodio, del contrasto ritmico tra una semiparalisi ipnotica e la fuga frenetica («les jambes à mon cou») per afferrare il treno in partenza e, dunque, simbolicamente, per riprendere il controllo della propria vita.

APPENDICI

I

Primo nucleo (1908)

[Paris, Bibliothèque Nationale, ms. NAF 16643 (cahier 3)]

[42v] Quand le crépuscule venait, ces crépuscules indéfiniment prolongés où la lumière arrêtée à écouter un soliste qui chante sur le canal semblait suspendue à ses appels et fait avec la mélodie qui s'adresse à elle un³⁷ groupe équivoque où le métal de la voix et le reflet de la lumière semblaient fixés dans un alliage impermutable à jamais immobilisé, et qui reste en effet forgé à jamais dans son indécision poignante³⁸, comment pourrais-je supporter³⁹ de ne pouvoir la voir avant plusieurs jours ? J'aime mieux ne jamais retourner à Venise et maman [...].

37 *Segue tout cass.*

38 *Quand-poignante nell'interl. In sost. di Quand (la nuit viendrait cass.) le soir, ces soirs (où cass.) qui ne peuvent pas finir et la lumière (a l'air arrêtée à e- cass.) arrêtée à écouter un soliste qui chante sur la lagune, fait avec la mélodie un tout qui semble (qui ne changera plus et qui dans le souvenir en effet ne bouge plus cass.) à jamais fixé, et qui en effet ne se séparera plus dans le souvenir parz. cass.*

39 *Segue que cass.*

II

Avantesti (1911-1916) e testi per la stampa (1919-1922)

[Paris, Bibliothèque Nationale, ms. NAF 16721 (Cahier de mise au net XIV), NAF 16722 (Cahier de mise au net XV), NAF 16690 (Cahier 50); «Feuillets d'Art» N. 4, 15 dicembre 1919, pp. 1-12), BNF ms. NAF 28910 (dattil. 1922)]⁴⁰

[XIV 125r] Et⁴¹ quand fut venue l'heure où, suivie de toutes mes affaires, elle partit pour la gare,⁴² [XIV 126r] je me fis porter⁴³ une consommation sur la terrasse, devant le canal⁴⁴, et⁴⁵ m'y installai, regardant⁴⁶ se coucher le soleil tandis que⁴⁷ sur une⁴⁸ barque⁴⁹ arrêtée en face de l'hôtel un musicien chantait «Sole mi»⁵⁰.

Le soleil continuait de descendre. Ma mère ne devait pas⁵¹ être maintenant⁵² bien⁵³ loin de la gare. Bientôt, elle serait partie, je serais⁵⁴ seul à Venise, seul avec la tristesse de la savoir⁵⁵ peinée par moi, et sans sa présence pour me consoler.⁵⁶ [XV 1r] L'heure du train s'avancait⁵⁷. Ma solitude irrévocable était si prochaine

40 *Diamo in tondo la lezione dei manoscritti non modificata nelle redazioni del 1919 e del 1922; in corsivo la stesura divergente dei manoscritti e in tondo fra parentesi aguzze la lezione che compare solo nelle ultime due stesure; con tre puntini fra parentesi quadre i pochi passi illeggibili a causa della sbiaditura dell'inchiostro, delle macchie o delle abrasioni della carta; in nota le lezioni della genesi testuale delle stesure manoscritte e le divergenze fra la stampa nei «Feuillets d'Art» del 1919 (sigla FA) e la dattilografia del 1922.*

41 *Di mano di Céleste Albaret fino alla fine di questo primo abbozzo. Il testo le venne dettato dall'autore come si desume dai frequenti errori ortografici, che correggiamo. Non trattandosi di una stesura di mano dell'autore non segnaliamo in nota le brevi correzioni currenti calamo riscontrabili nel testo.*

42 *Segue: j'allai m'installer sur la terrasse, devant le [126r] canal et commandai une consommation et allai cass.; sprsc. cass.: au lieu d'aller avec.*

43 *FA: apporter.*

44 *Devant le canal nell'interl.*

45 *Segue allai cass.*

46 *Corr. su: à regarder.*

47 *Segue un bateau, poi barque de musiciens cass.*

48 *Un corr. in une.*

49 *Sprsc. a bateau cass.*

50 *Non solo in questo passo di mano di Céleste, ma anche nei testi di mano di Proust viene usata questa dicitura di «Sole mi»; una sola eccezione a c. 13r (vd. infra).*

51 *Segue maintenant cass.*

52 *Nell'interl.*

53 *Maintenant bien: manca nel datt.*

54 *Nell'interl. FA: resterais.*

55 *Nell'interl in sost. di sentir cass.*

56 *Segue: L'heure du train s'avancait seguito da un tratto obliquo verso il marg. dest. della c., ripetuto sul r. delle cc. 127-129 bianche, per indicare la continuità con il testo della prima c. del Cahier XV.*

57 *S'avancait: FA: approchait.*

qu'elle me semblait déjà commencée et totale. Car je me sentais seul⁵⁸. Les choses m'étaient devenues étrangères. Je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité. La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me paraissaient⁵⁹ comme des fictions mensongères⁶⁰ que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties, et quantités de marbre pareilles à tout autre, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote⁶¹, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des Doges et de Turner. Et cependant ce lieu quelconque était étrange comme [XV 2r] *le <un> lieu où on arrive <vient d'arriver>, et qui ne vous connaît pas encore — comme un lieu qu'on a quitté <d'où l'on est parti> et qui vous a déjà oublié.* Je ne pouvais plus rien lui dire de moi, laisser rien⁶² de moi se poser sur lui, il me contractait sur moi-même⁶³, je n'étais plus qu'un cœur qui battait et <qu'> une attention qui suivait⁶⁴ anxieusement le développement de «Sole mi». J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle courbe⁶⁵ caractéristique du Rialto, il m'apparaissait, avec la médiocrité de l'évidence, comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui qu'un acteur dont, malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, *nous savons bien <j'aurais su> qu'en son essence il n'est pas Hamlet.* Tels les palais, le canal, le Rialto, <se trouvaient> dévêtus de l'idée qui faisait leur [XV 3r] individualité et dissous en leurs vulgaires éléments matériels. Mais en même temps ce lieu médiocre me semblait lointain. Dans le bassin de l'arsenal, à cause d'un élément scientifique lui aussi, la latitude, il y avait cette singularité des choses qui, même semblables en apparence à celles de notre pays, se révèlent étrangères, en exil sous d'autres cieux; je sentais que cet horizon si voisin, que *j'atteindrais <j'aurais pu atteindre> en une heure de barque, c'était une courbure de la terre tout autre que celle <des mers> de la France, une courbure lointaine qui se trouvait, par l'artifice du voyage, amarrée près de moi et ne me faisait que mieux éprouver que j'étais loin*; si bien que ce bassin de l'arsenal, à la fois insignifiant et lointain, [XV 4r] me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que *j'éprouvai <j'avais éprouvé tout enfant> la première fois que tout enfant j'accompagnai ma mère aux bains Deligny*⁶⁶; en effet, dans le site fantastique d'une <composé par une> eau sombre que ne couvraient pas le ciel ni le soleil et que cependant, borné par des *chambrettes* <cabines>, on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs

58 Car-seul *manca in FA*.

59 *FA*: semblaient.

60 *FA*: menteuses.

61 *Questo errore ricompare in tutte le versioni ed è stato corretto solo a partire dalle prime edizioni.*

62 Laisser-rien: *FA*: je ne pouvais rien laisser.

63 Contractait-même: *FA*: laissait contracté.

64 Qui suivait: *FA*: suivant.

65 *FA*: coudée.

66 *FA*: De Ligny.

couvertes de corps humains <en caleçon>, je m'étais demandé si ces profondeurs, cachées aux mortels par des baraquements qui ne les laissaient pas soupçonner de la rue, n'étaient pas l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, *dans lesquelles les pôles étaient compris et* <si les pôles n'y étaient pas compris, et si> cet étroit espace n'était pas <précisément> la mer libre du pôle. *Et dans ce vide solitaire, irréel, glacial* <Cette Venise⁶⁷> sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul, <ne me semblait pas moins isolée, moins irréelle, et c'était ma détresse que> le chant de [XV Sr] «Sole mi», *s'élevait* <s'élevant> comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre à témoin⁶⁸. Sans doute⁶⁹ il aurait⁷⁰ fallu cesser de l'écouter si j'avais voulu pouvoir rejoindre⁷¹ encore ma mère et prendre le train avec elle; il aurait fallu décider sans perdre une seconde que je partais, mais c'est justement ce que je ne pouvais pas⁷²; je restais immobile, sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais. Ma pensée, <sans doute> pour ne pas envisager la <une> résolution à prendre, s'occupait tout entière à suivre le déroulement des phrases successives de «Sole mi» à chanter mentalement avec le chanteur, à prévoir l'élan *que la phrase allait prendre à suivre avec elle, avec elle à retomber* <qui allait l'emporter, à m'y laisser aller, avec elle aussi à retomber ensuite>.

67 FA: Venise irréelle.

68 *Da si bien a témoin il passo è stato ripreso dal cahier 50, c. 15v. Riproduciamo la lezione dell'edizione della Pléiade, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 738; sul ms. il testo è cassato da due freghi incrociati e da un frego obliquo sull'aggiunta marginale: Si bien que le bassin de l'Arsenal à la fois (così nell'ed. cit.; tuttavia sul manoscritto il testo comincia con: Ce canal) insignifiant et lointain me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que j'éprouvai la première fois que tout enfant j'accompagnai ma mère aux bains Deligny et où en la voyant dans ce site fantastique d'une eau sombre et souterraine que ne couvrait pas le ciel et le soleil et que cependant, bornée par des chambrettes, on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs gonflées ça et là des corps humains qui surgissaient, disparaissaient, réapparaissaient plus loin, cachée aux mortels par ces baraquements qui ne la laissaient pas soupçonner de la rue l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, desquelles les Pôles étaient compris en cet étroit espace et où comme si m'était brusquement révélée son origine mythologique je voyais une mer dans ses jeux de divinité marine se jouer [...] (da et souterraine a se jouer nel marg. sin.; seguono, nello stesso margine e in calce, alcune righe di difficile lettura non trascritte nell'ed. cit.) qui entourait sous un baraquement un terre-plein de liège, et était cependant entre ses constructions artificielles comme les palais de Venise, profondes et vivantes, je crus par une de ces idées d'enfant qu'on ne comprend pas plus tard être soudain transporté très loin parce qu'elle était «la mer libre du Pôle». Et dans ce vide solitaire, irréel, glacial, sans sympathie pour moi où j'allais rester seul et où le chant de «Sole mio» s'élevait comme une sorte de déploration sur les ruines de la Venise que j'avais connue semblait prendre à témoin mon malheur. Sans doute ce chant insignifiant [...]; segue sul ms, di mano dell'autore: Voir ce que j'ai écrit là-dessus dans deux ou trois pages plus loin: cioè le cc. 18ter e quater, successivamente strappate e inserite nel "cahier XV".*

69 *Da sans a retomber nel marg. sin. del ms., di mano dell'autore.*

70 *Corr. su eût.*

71 *Segue ma cass.*

72 *Segue im- cass.*

Sans doute ce chant insignifiant, entendu cent fois, ne m'intéressait nullement. Je ne pouvais faire plaisir à personne ni à moi-même en l'écoutant⁷³ religieusement jusqu'au bout, *comme si j'accomplissais un devoir*. Enfin *aucune des phrases connues* <aucun des motifs, connus d'avance par moi>, de la⁷⁴ <cette vulgaire> romance ne pouvait me fournir la résolution dont j'avais besoin; bien plus, chacune de ces phrases, quand elle passait à son tour, devenait un obstacle à prendre efficacement cette résolution, ou plutôt elle m'obligeait à la résolution contraire de ne [XV 6r] pas partir, car elle me faisait passer l'heure. Par là cette occupation sans plaisir en elle-même d'écouter «Sole mi» se chargeait d'une tristesse profonde, presque désespérée. Je sentais bien qu'en réalité, c'était la résolution de ne pas partir que je prenais par le fait que je restais⁷⁵ là sans bouger; mais me dire: «Je ne pars pas», qui ne⁷⁶ m'était pas possible⁷⁷ sous cette forme directe, me le devenait sous cette autre: «Je vais entendre encore une phrase de «Sole mi»; *possible, mais infiniment douloureux car* <mais> la signification pratique de ce langage figuré ne m'échappait pas et, tout en me disant: «Je ne fais en somme qu'écouter une phrase de plus», je savais que cela [XV 7r] *signifiait* <voulait dire>: «Je resterai seul à Venise». Et c'est peut-être cette tristesse, comme une sorte de froid engourdissant, qui faisait le charme *même, le charme* désespéré mais fascinateur de ce chant. Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaire venait me frapper en plein cœur; quand la phrase était consommée en bas et que le morceau semblait fini, le chanteur n'en avait pas assez et reprenait en haut comme s'il avait besoin de proclamer une fois de plus ma solitude et mon désespoir. *Et par une politesse stupide de mon attention à sa musique, je me disais*: «Je ne peux me décider encore; avant tout [XV 8r] *reprenons mentalement cette phrase en haut*». *Et elle agrandissait ma solitude, où elle retombait en la faisant de minute en minute plus complète, bientôt irrévocable.*⁷⁸

73 FA: écoutant aussi.

74 *Segue* melo- cass.

75 Que je restais: FA: de rester.

76 Ne manca in FA.

77 *Corr. su*: qui eût été impossible tandis.

78 Désespéré-irrévocable: *frammento di stesura anteriore* [1911] a c. 10v (c. strappata dal *Cahier 50 e lacerata sulla parte destra*): désespéré mais fascinateur de ce chant. Chaque note que lançait la voix du chanteur (la-chanteur *nell'interl.*) avec une force et une ostentation <(une-osten- *nell'interl.*) presque musculaire venait> me frapper en plein cœur; quand il (il *cass.*) <... la> phrase était consommée en bas et <que le> morceau semblait fini, le <chanteur n'en avait> pas assez et reprenait en haut <comme s'il avait> besoin de [*segue*: lanc- *cass.*] proclamer une fois de plus ma solitude et mon désespoir. <Et par une> politesse stupide de mon atten<tion à sa> musique, je me <disais>: «Je ne peux me décider en>core; avant tout [XV 8r] reprenons men<talement cette> phrase en haut». Et elle ag<randissait ma> solitude, où elle retombait en <la faisant de> minute en minute plus complète, <bientôt> irrévocable. *Segue, di mano di Céleste Albaret, cass.* il eût fallu, si j'eusse voulu rejoindre ma mère ou prendre le train avec elle, décider tout de suite que je partais [*segue* mais *cass.*] et me lever. Mais justement je ne pouvais pas, je restais immobile sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais. Ma pensée s'occupait toute entière pour ne pas envisager la résolution à prendre, à suivre toutes les phrases

Altro abbozzo di redazione che integra una stesura precedente del 1911 mediante inserimento delle cc. 18-18 quater strappate dal cahier 50 e qui incollate.

[XV 9r seg.] *Ma mère ne devait pas être loin de la gare. Bientôt elle serait partie. Et c'était déjà la Venise où⁷⁹ je resterais sans elle⁸⁰, qui s'étendait devant moi. Non seulement elle ne contenait plus ma mère, mais comme je n'avais plus assez de calme pour laisser ma pensée se poser⁸¹ sur les choses qui étaient devant moi, de plus au contraire de moi, elles cessèrent de plus rien contenir de moi; bien plus elles cessèrent d'être Venise; comme si c'était moi seul qui avais insinué⁸² une âme dans les pierres des palais et l'eau du Canal que⁸³ je n'avais plus sous les yeux.⁸⁴*

[XV 10r = 50, 18bisr] [...] ⁸⁵individuellement d'autres molécules de marbre et une combinaison d'hydrogène et d'azote sans personnalité. Le canal me parut petit, la file des palais inconsistante comme un décor, mais bientôt elle-même disparut car une foule de maisons ordinaires que je ne voyais pas dans la synthèse que mon regard faisait quand je regardais en suivant seulement dans les choses l'expression de l'âme de Venise m'apparut, et Venise fut pour moi comme un morceau de cire qu'on aurait pris un instant pour un visage humain. J'avais beau accrocher ma pensée au tablier caractéristique du pont de Rialto, il me parut un⁸⁶ pont⁸⁷ singulier et petit qui⁸⁸ s'appelait le Rialto, mais n'était pas plus autre chose⁸⁹ que le total de ses parties quelconques de fer ou de pierre, qu'un acteur avec une barbe de chanvre et un manteau noir n'est Hamlet ou Pelléas⁹⁰. D'ailleurs des deux côtés il aboutissait à des sortes de quais presque parisiens où des femmes passant avec des paquets avaient l'air de sortir de la Samaritaine. C'était une des choses quelconques, des choses sans âme, sans conscience, sans visage, que nous imposons mensongèrement aux mots qui avaient une âme : le Rialto, Venise. Pour échapper à cet étouffement de ce canal si petit sous cette arche mesquine aboutissant à ces magasins je regardai vers la mer, et je vis seulement un bassin d'eau où ce n'était que par un truquage que jusque-là je n'avais

de «Sole mi», [segue à prévoir cass.], [XV 9r] à chanter mentalement avec le chanteur, à prévoir l'élan que la phrase allait prendre. Il passo cass. è stato recuperato nell'integrazione marginale di mano di Proust che lo trascrive praticamente tale quale, anticipandolo di una pagina (vd. c. 5r: «Ma pensée-retomber»).

79 OÙ manca.

80 Segue: qui m'entourait cass.

81 Segue: devant moi cass.

82 Segue: projeté cass.

83 Manca: que.

84 Da questa parola all'angolo inf. dest. una riga obliqua indica la continuità con le cc. 18bis-18 quater strappate al Cahier 50 (brogliaccio del 1911) e rinumerate qui 10, 11 e 12.

85 Precede un rigo di testo reso illeggibile a causa dalla colla seccata.

86 Fra un e pont: que- spscr. e cass.

87 Segue qualunque cass.

88 Segue s'ap- cass.

89 Pas-chose spscr. a pas le Rialto.

90 Segue Cette idée cass.

vu que la Salute, Saint-Georges-le-Majeur et les îles, bassin d'une eau quelconque en sa réalité fluidique et minérale, où le soleil s'abaissait, et comme⁹¹ si la latitude des lieux se marquait à la courbure de l'horizon je sentais être bien loin de ce Paris où maman serait [XV 11r = 50, 18ter r] demain⁹², à une autre latitude, d'un loin qui se trouvait tout près de moi, à la fois lointain et sous mes yeux [...] était très loin quoique tout près de moi qu' [...] était au coucher du soleil. Mais en même temps ne voyant dans cette eau que sa réalité fluidique et minérale, le port ne me sembla plus qu'un petit bassin autour duquel ce n'eût été jusque-là que par un [...] de la vision que je ne voyais que la Salute, Saint-Georges-le-Majeur et les îles et où j'aperçus mille affreux détails; [...] il me semblait une cuvette⁹³ lointaine et un [...] qui⁹⁴ m'inspirait le même mélange⁹⁵ de dégoût et d' [...] comme cette eau⁹⁶ que⁹⁷ je regardais avec effroi quand j'étais petit, croyant que c'était cela la mer libre du Pôle la première fois que j'entrai⁹⁸ pour accompagner ma mère dans l'⁹⁹établissement de bains de Ligny. Pour¹⁰⁰ échapper à l'angoisse qui m'étreignait¹⁰¹ et qui augmentait¹⁰² au fur et à mesure que diminuaient les minutes qui me séparaient du¹⁰³ départ du train, il eût fallu¹⁰⁴ me lever¹⁰⁵ et courir jusqu'à la gare. Mais je ne pouvais bouger.¹⁰⁶ A chacune des¹⁰⁷ notes¹⁰⁸ que lançait à toute voix le chanteur sur les ruines inconsistantes de ma Venise d'hier¹⁰⁹, et qui aggravait mon mal parce qu'elles représentaient un instant de plus et rapprochaient d'autant le départ du train et faisaient disparaître une chance

91 Et comme *spscr.* a mais que *cass.*

92 Questa c. dall' inchiostro molto sbiadito e con una macchia scura (di colla seccata?) sul lato destro al punto da rendere la lettura incerta o addirittura impossibile e la seguente, pure di pessima conservazione, comportano varie lacune e correzioni d'autore, già segnalate dagli editori precedenti. La nostra trascrizione integra alcuni interventi correttori non segnalati nelle precedenti edizioni, senza tuttavia risolvere tutti i problemi di lettura. Nel marg. sin., si legge Expliquer les idées, poi *cass.* Tale concetto venne attuato, in parte, nel frammento che abbiamo trascritto nella n. 68: Cahier 50, c. 15v, poi riformulato in una stesura snellita nella redazione del 1919 per la pubblicazione in rivista, e ulteriormente nella stesura in dattiloscritto del 1922.

93 Segue à la fois *cass.*

94 Qui [...] *spscr.* a qui m'inspirait à la *cass.*, poi étrangère et nauséabonde *cass.*

95 Segue d'anxiété *cass.*

96 Segue sombre (?) *cass.*

97 Segue quand j'étais petit *cass.*

98 J'entrai sottoscritto a j'allai (?).

99 *Sprsc.* a un *cass.*

100 *Prec. cass.* Et cependant, poi C'était là que toute minute qui [...] *cass.*

101 Segue il *cass.*

102 *Sottoscr.* a diminuait de [...] *cass.*

103 Minutes-du *sprsc.* a chances d'arriver avant le *cass.*

104 Segue *cass.* que je me décidasse à me lever du.

105 Segue *cass.* et me jeter dans le train.

106 Segue *cass.*: chaque note [...] que le soleil.

107 Chacune des: *corr. in* chacune des (des *sprsc.*).

108 Notes: -s aggiunta.

109 Segue *cass.* notes qui aggravaient.

d'arriver avant lui,¹¹⁰ mon esprit qui ne pouvait envisager la situation sous son vrai jour s'attachait uniquement à attendre et à écouter la note que la précédente avait préparée et à attendre la suivante, cependant que le soleil, lui-[XV 12r = 50, 18quater r] même arrêté à écouter le chanteur, faisait avec sa chaude voix¹¹¹ comme une sorte d'alliage¹¹² lumineux et unique qui m'étreignait le cœur de sa serre de bronze. Le chanteur continuait : et lançait avec lenteur ses notes prolongées sur les ruines de ma Venise d'hier, dans ce soir de nulle part qui semblait luire sur le lendemain de mon départ. Chacune de ces notes aggravait mon angoisse car elles représentaient un instant de plus de passé¹¹³, une chance de perdue d'atteindre encore le train, un¹¹⁴ acte d'acceptation de plus du départ de ma mère, de son chagrin, de ma brouille avec elle¹¹⁵ et de ma solitude des jours qui allaient venir. Et malgré cela, sans bouger et parce que cela¹¹⁶ dispensait¹¹⁷ mon esprit d'agir aussi bien que mon corps, j'assistais à la lente réalisation¹¹⁸ de mon malheur, que le chanteur, disposant de ce temps qui amenait le départ du train, construisait artistement note par note¹¹⁹, qu'il lançait et établissait avec lenteur¹²⁰, curieusement regardé par le soleil qui semblait s'être arrêté derrière Saint-Georges-le-Majeur pour le regarder faire et dont la lumière crépusculaire devait faire à jamais dans mon souvenir¹²¹ avec le tremblement de mon émotion et la voix de bronze du chanteur un alliage équivoque, impermutable et poignant.

<Ma mère devait être arrivée à la gare. Bientôt elle serait partie. J'étais étreint par l'angoisse que me causait, avec la vue du¹²² canal devenu tout petit depuis que l'âme de Venise s'en était échappée, de ce Rialto banal qui n'était plus le Rialto, ce¹²³ chant de désespoir que devenait «Sole mio» et qui, ainsi clamé devant les palais inconsistants, achevait de les mettre en miettes et consommait la ruine de Venise; j'assistais à la lente réalisation de mon malheur, construit artistement, sans hâte, note par note, par le chanteur que regardait avec étonnement le soleil arrêté derrière Saint-Georges le Majeur, si bien que cette lumière crépusculaire devait faire à jamais dans ma mémoire, avec le frisson de mon émotion et la voix de bronze du chanteur, un alliage équivoque, immuable et poignant>.

110 *Segue mon cass.*

111 *Segue métallique.*

112 *Segue cass. redoutable de bronze et de crépuscule.*

113 *Sprsc. a perdu cass.*

114 *Segue tel cass.*

115 *De son-elle nell' interl.*

116 *Parce que cela sottoscr. a comme si cela eût cass.*

117 *Dispensait corr. in dispensait.*

118 *Sprsc. a construction cass.*

119 *Segue regardé [...] cass.*

120 *Segue regardé cass.*

121 *Dans mon souvenir nell' interl.*

122 *Du:FA: de ce.*

123 *Ce: FA: par ce.*

Ainsi restai-je immobile sans volonté, <pres>que dissoute¹²⁴, sans décision apparente. Sans doute alors la décision qui cristallisera tout à l'heure est déjà prise et nos amis souvent¹²⁵ peuvent la prévoir. Quel malheur qu'elle ne nous prévienne pas <nous>-mêmes, que ce¹²⁶ soit toujours le partant ou le restant de la dernière heure qui se décide à ne pas faire un voyage après no<us avoir> l<aissé> pendant des jours entiers l'angoisse d'<y> croire [XV 13r] ou¹²⁷ qui comme ce soir-là, quand il n'y a plus une seconde à perdre prend ses jambes à son cou pour monter dans le train au moment où il s'ébranle au lieu de m'avoir épargné pendant les interminables minutes où j'écoutais les reprises de «Sole mio» l'anxiété de croire que je ne partirais pas.

L'impuissance de l'intelligence à voir au-dehors autre chose que le reflet d'elle-même n'est pas seulement la cause du pullulement de tant de mauvais livres: le littérateur non doué et plein de bonne volonté récrivant les livres qu'il a lus et qui lui semblent tout l'univers littéraire possible, en faisant quelque retouches d'originalité; alors que, pendant ce temps-là, un livre imprévu par son intelligence est écrit par un inconnu qui justement omet tout ce que se mettait en devoir de rédiger l'homme intelligent et donne sa place à quelque sensation dont il ne se fût [XV14r] jamais avisé. Et c'est un nouveau tournant de l'histoire littéraire. Nos actions surgissent d'autres presque aussi obscurs, - malgré tout en vertu de lois qu'il serait aussi utile pour nous à connaître que celles qui annoncent infailliblement le passage d'une comète ou l'éclipse d'un astre¹²⁸ -, grâce à l'insoupçonnable <puissance> défensive des habitudes ou aux forces cachées subitement jetées par l'impulsion.

Je vis que ma mère avait cru que je ne viendrais pas, elle était rouge d'émotion et semblait se retenir pour ne pas pleurer. «Tu sais, dit-elle, ta pauvre grand'mère le disait "C'est curieux, il n'y a personne qui puisse être plus insupportable ou plus gentil que ce petit-là"».

<Ainsi restais-je immobile, avec une volonté dissoute, sans décision apparente; sans doute à ces moments-là elle est déjà prise: nos amis eux-mêmes peuvent souvent la prévoir. Mais nous, nous ne le pouvons pas, sans quoi tant de souffrances nous seraient épargnées.

Mais enfin, d'autres plus obscurs que ceux d'où s'élance la comète qu'on peut prédire – grâce à l'insoupçonnable puissance défensive de l'habitude invétérée, grâce aux réserves cachées que par une impulsion subite elle jette au dernier moment dans la mêlée – mon action surgit enfin: je pris mes jambes à mon cou et j'arrivai, les portières déjà fermées, mais à temps pour retrouver ma mère rouge d'émotion, se retenant pour ne pas pleurer, car elle croyait que je ne viendrais plus>.

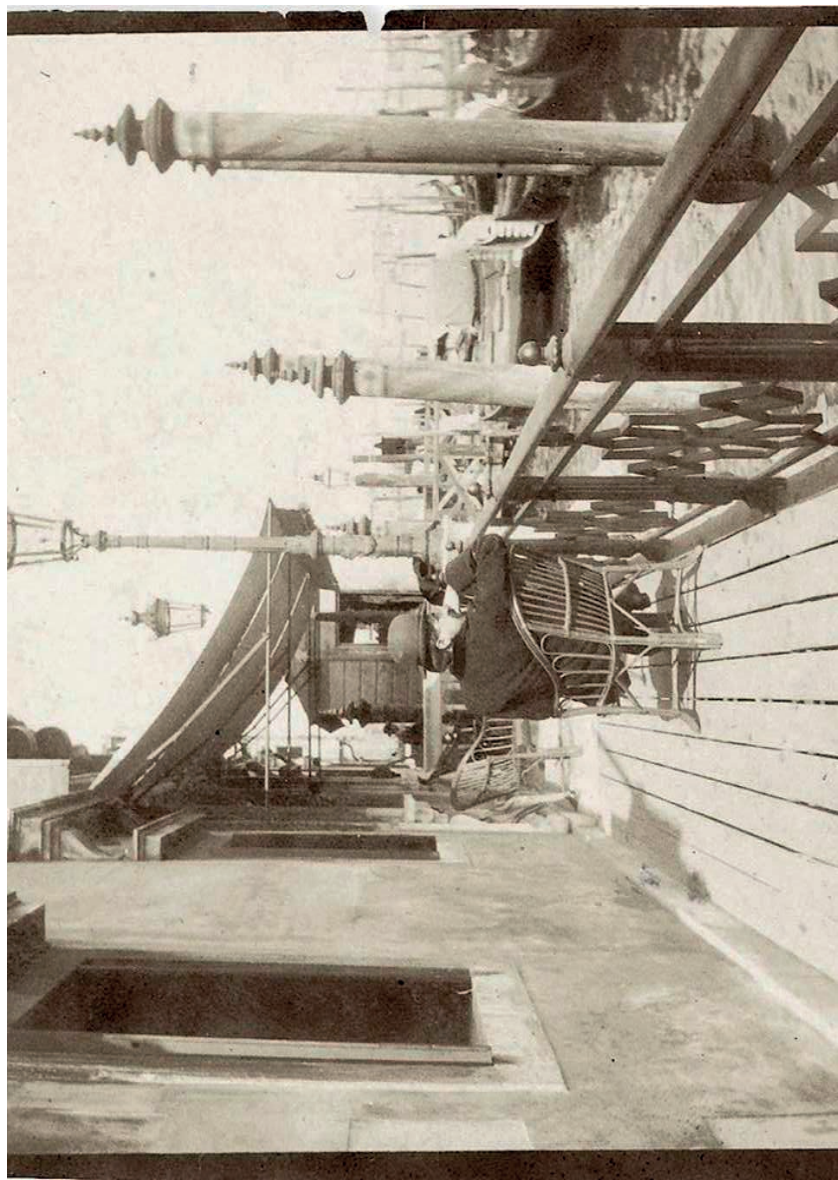
124 <pres>que dissoute nell'interl.

125 *Da souvent alla fine della c. ripassato sul testo. Segue parola cass.*

126 Ms. qu'elle.

127 *Manca il nesso logico con la fine della c. 12r (ultima delle cc. strappate al Cahier 50).*

128 *Malgré-astre nel marg. sin.*



Proust a Venezia (da una foto d'epoca).

Tradurre i *Settantacinque fogli*: alla ricerca del “tono Proust”

Anna Isabella Squarzina

All'approssimarsi del centenario della nascita di Marcel Proust il mondo ha ricevuto, nei *Soixante-quinze feuillets*¹ il grande dono di un nuovo Proust. Al momento della consegna del presente articolo abbiamo appena consegnato le ultime bozze della loro traduzione italiana, in uscita per La nave di Teseo². Freschi di questo lavoro desideriamo, a beneficio del lettore dei *Settantacinque fogli* italiani, ma anche di chi si interessa di Proust e di traduzione in genere, proporre una riflessione riguardo ad alcune questioni che si sono poste nel tradurre un testo così peculiare. Cominceremo dalla natura stessa del testo, per poi soffermarci su un costrutto particolarmente ricorrente. Non si tratterà di illustrare o giustificare le nostre scelte traduttive quanto di soffermarsi su alcuni nodi del testo di partenza che è proprio il lavoro di traduzione a fare emergere. Per la storia di questo inedito rinviando all'apparato critico dell'edizione originale di Nathalie Mauriac Dyer, da noi tradotto integralmente, e all'introduzione di Daria Galateria, entrambi contenuti nell'edizione italiana.

- 1 Marcel Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer. Préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021. D'ora in poi il riferimento a questo volume verrà dato tra parentesi nel testo (SF), seguito dal numero secco di pagina.
- 2 M. Proust, *I settantacinque fogli*, trascritti e commentati da Nathalie Mauriac Dyer, edizione italiana a cura di Daria Galateria, traduzione di Anna Isabella Squarzina, Milano, La nave di Teseo, 2022. D'ora in poi il riferimento verrà dato tra parentesi nel testo (SF ita), seguito dal numero secco di pagina.

Anna Dolfi, University of Florence, Italy, anna.dolfi@unifi.it, 0000-0003-3535-1313

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Anna Dolfi (edited by), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, © 2022 Firenze University Press, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-643-8, DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

1 - Tradurre un 'brouillon'?

Lo ha spiegato Bernard Brun, a proposito dell'edizione tedesca del *Contre Sainte-Beuve*³ curata da Luzius Keller e Mariolina Bongiovanni Bertini: «Il n'y a guère de sens à traduire un brouillon avec ses modifications (ratures et corrections, suppressions et substitutions). La reconstitution de la pensée écrivante se fait dans la langue maternelle et n'est pas transposable immédiatement. Les opérations génétiques ne se traduisent pas»⁴. Quanto a noi, abbiamo scelto, allineandoci in questo a Margherita Botto, autrice pochi mesi prima della traduzione del *Corrispondente misterioso*⁵, altro inedito proustiano di questo ricco centenario, di segnalare nelle note le correzioni operate rispetto al manoscritto dalla curatrice Nathalie Mauriac Dyer per facilitare la lettura corsiva, così come le varianti rispetto alle edizioni del *Contre Sainte-Beuve* di Fallois⁶ e Clarac⁷, ogni qualvolta questo fosse possibile nella versione italiana. Nella nostra «Nota alla traduzione» (SF ita, 25), come ha fatto Margherita Botto nella sua *Nota al testo italiano*⁸ del *Corrispondente misterioso*, abbiamo specificato di non avere immaginato di potere propriamente trasporre quelle annotazioni, opera della curatrice francese, bensì di poterle suggerire, per permettere al lettore italiano di penetrare *tant bien que mal* nel laboratorio di scrittura proustiano. Va specificato inoltre che la nostra traduzione non è stata fatta a partire dal manoscritto, né dalla trascrizione diplomatica di Bertrand Marchal, che abbiamo tuttavia potuto consultare dato che è stata messa generosamente a nostra disposizione dalla curatrice in anticipo rispetto alla pubblicazione ufficiale, ancora solo annunciata sul sito dell'editore Gallimard al momento in cui lavoravamo alla traduzione. Pertanto non si è trattato di tradurre propriamente un *brouillon*, operazione peraltro mai tentata in Italia per Proust a nostra conoscenza, se non per alcuni estratti o passi singoli. Daniela De Agostini e Maurizio Ferraris che con la collaborazione proprio di Bernard Brun, nel 1985, con il titolo *L'età dei nomi: quaderni della "Recherche"*⁹ hanno proposto al pubblico italiano la traduzione di materiale inedito, costituiscono infatti un *unicum* in questo senso. Per quanto

3 M. Proust, *Gegen Sainte-Beuve*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Luzius Keller. Postfazione di Mariolina Bongiovanni Bertini, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

4 Bernard Brun, *Le mystère des gravures anglaises et la naissance de l'équipe Proust*, in «Bulletin d'informations proustiennes», 34, 2004, p. 46.

5 M. Proust, *Il corrispondente misterioso e altre novelle inedite*, seguito da *Alle fonti della Ricerca del tempo perduto* di Luc Fraisse. Testi trascritti, annotati e presentati da Luc Fraisse, traduzione di Margherita Botto, Milano, Garzanti, 2019.

6 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.

7 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971.

8 M. Proust, *Il corrispondente misterioso e altre novelle inedite* cit., pp. 29-30.

9 M. Proust, *L'età dei nomi: quaderni della "Recherche"*, a cura di Daniela De Agostini e Maurizio Ferraris, con la collaborazione di Bernard Brun, Milano, Mondadori, 1985.

riguarda i *Soixante-quinze feuillets* (la curatrice ha tenuto a non usare il corsivo bensì le virgolette per un titolo 'di servizio', legato alla tradizione che vedeva così menzionate queste pagine di cui si conoscevano solo l'esistenza nonché alcuni estratti, e che non corrisponde a una scelta di Proust, il quale non aveva titolato nemmeno le varie parti, non assimilabili peraltro in alcun modo a capitoli) la nostra traduzione si è basata appunto sull'edizione francese e quindi sulla trascrizione ed edizione critica di Nathalie Mauriac Dyer. Quest'ultima così rende conto delle sue scelte filologiche, denominando l'operazione con l'espressione figurata «toiletage» (SF, 19): l'ordine proposto per le varie parti, peraltro lo stesso in cui sono state ritrovate, è quello del romanzo; le parti cancellate («ratures») sono state omesse per rendere possibile la lettura corsiva e non sono segnalate in nota salvo eccezione; le aggiunte sono state integrate.

Potremmo tuttavia rovesciare il punto di vista, come invita a fare Tiphaine Samoyault nelle sue riflessioni sull'elemento «agonique»¹⁰ della trasposizione linguistica in vari saggi che propongono di pensare la traduzione come «*brouillon postérieur de l'œuvre*». Cosa implica questa peculiare presa di posizione? In cosa è utile aderirvi quando si ha a che fare con un testo quale i *Soixante-quinze feuillets*? Il *brouillon*, la minuta, o in generale il manoscritto, sono il luogo dove l'opera, non ancora cristallizzata nella fissità definitiva in cui la fotografa la pubblicazione, è ancora un coacervo di possibilità in movimento, e fa i conti con la pluralità e la variazione, con il «*pluriel des possibles*». Questo fa parte del *prima* dell'opera, mentre quando si ragiona di traduzione ci si rende conto, spiega Samoyault, che un processo per alcuni versi analogo si trasferisce o si trasmette, invece, nel *dopo* dell'opera. Ad esempio, nel caso di più traduzioni, successive, in una medesima lingua, o di traduzioni in svariate lingue, la completezza dell'opera finita si frantuma nuovamente in una molteplicità di variazioni, o varianti, tanto più che è noto come, mentre le grandi opere letterarie non invecchiano mai, lo stesso non si possa dire delle traduzioni, che con il passare del tempo risultano facilmente presto datate (persino quando si tratta di traduzioni d'autore), richiedendo di essere sostituite da nuove traduzioni, o perlomeno da revisioni e aggiornamenti.

Appare dunque che la «*mémoire de la traduction est ainsi inséparable d'un mouvement de pluralisation de l'œuvre*», e che la traduzione mette a nudo la sua «*vulnérabilité*», facendo spazio alla «*différence*», ossia a un «*état permanent de variations, d'hétérogénéités, d'hybridations*». La riflessione di Tiphaine Samoyault è utile per dissipare l'illusione, a lavoro finito, di avere fermato, o fissato, il testo dei *Soixante-quinze feuillets* nella lingua d'arrivo. Tanto più che nel caso della traduzione di un *brouillon* è evidente che la vulnerabilità del testo lo caratterizza a monte quanto a valle del processo traduttivo. L'interesse particolare di una simile impresa di traduzione si può anzi rinvenire specificamente in questa doppia fragilità che investe il testo in entrambi i suoi stadi, quello originario e quello della trasposizione nella lingua d'arrivo. Se seguendo Samoyault

10 Tiphaine Samoyault, *La traduction agonique*, in «Po&sie», 2, 2016, p. 156.

ci convinciamo che la traduzione, il cui scopo più palese ed immediato è la «*transmission et le passage d'une langue à l'autre*» ha un altro scopo, che non è secondario come può sembrare bensì superiore, ossia quello di «*transformer l'œuvre en brouillon, en ébauche*»¹¹, e di rivelarne la vulnerabilità, percepiamo appieno quanto peculiare sia il procedimento di traduzione di un *brouillon*. Ci sembra essenziale non occultare questa doppia vulnerabilità bensì cercare di valorizzarla ed evidenziarla. Ripensando la traduzione nel suo rapporto con la variazione possiamo tornare alle note sopra menzionate, che, nella loro versione italiana a nostra cura, più che documentare realmente lo stato e le lezioni del manoscritto servono a sventare il rischio che il testo venga percepito come un'opera compiuta o addirittura edita. In questa stessa ottica le note del traduttore di cui abbiamo corredato la nostra traduzione non servono solo, o non servono tutte, a facilitare e a lisciare la trasmissione e il passaggio da una lingua all'altra, sciogliendo particolari nodi. Alcune servono al contrario a rivelare l'asperità del testo di partenza, la resistenza che offre alla lettura e alla traduzione, e che rischia di essere occultata da un testo d'arrivo che per forza di cose finisce per «scorrere». Esse cercano di mettere a nudo quello che Tiphaine Samoyault chiama altrove il vivificante «*pouvoir délabrant de la traduction*»¹².

Il raffronto mentale continuo che fa il lettore e il traduttore con il testo definitivo, soprattutto per quanto riguarda i passi da antologia che risuonano e riecheggiano nella mente nel leggere la loro proto-forma nei *Soixante-quinze feuillets* è appunto un rinvigorente esercizio che consiste nel restituire il testo alla sua vulnerabilità. Per rendere conto del nostro approccio vogliamo fornire qui, per evidenti motivi di spazio, un unico esempio, tratto dal *drame du coucher*, il dramma della buonanotte, la celeberrima scena matrice che in *Du côté de chez Swann*, prima dell'emergere della memoria involontaria grazie alla *madeleine*, rappresenta l'unico episodio di Combray realmente ricordato dal narratore. La versione che ne offrono i *Soixante-quinze feuillets* è particolarmente suggestiva per il lettore che può paragonarla a quella definitiva. Per il ruolo della madre ad esempio: nei *Soixante-quinze feuillets* il padre non prende posizione, e non ha quindi, con il suo pragmatismo, la funzione ambigua di incoraggiare la madre ad andare a dormire insieme al bambino per consolarlo, come avviene nel romanzo. È la madre a prendere l'iniziativa di entrare nella camera del protagonista, tradendo prima stizza, poi empatia ed emozione. La madre teme, più del bambino, il padre e i suoi rimproveri, e all'inizio del racconto della serata in cui l'ospite Monsieur de Bretteville, mediocre nobile di provincia che sarà sostituito da Swann nel romanzo, impedisce con la sua presenza alla madre di dare il consueto bacio della buonanotte al bambino, lo rimprovera quasi infastidita, è inquieta che il padre possa disapprovare quelle «manifestations» e lo respinge. È qui che si inserisce una conturbante falla del testo, che la curatrice Nathalie Mauriac Dyer non emenda, e correda di una nota: «Maman m'embrassa vite je

11 T. Samoyault, *Vulnérabilité de l'œuvre en traduction*, in «Genesis», 2014, 38, pp. 57-58.

12 T. Samoyault, *La traduction agonique* cit., 6, p. 134.

la retenais suppliante» (SF, 34). Ad essere supplichevole, per via dell'accordo al femminile dell'aggettivo *suppliante*, non è il bambino ma la madre stessa. Così commenta Nathalie Mauriac Dyer: «On attendrait évidemment le masculin, qu'on trouvait un peu plus tôt: "Par moments suppliant je demandais quelques minutes de grâce (f. 7)". On retrouve l'adjectif un peu plus loin: "[j']écrivis à Maman une courte lettre suppliante"(f. 12)» (SF, 268).

Supplichevole è in italiano aggettivo di seconda classe che termina in -e ed ha pertanto un'unica desinenza per il maschile e il femminile. Nella traduzione italiana quindi il problema scompare, lasciando spazio all'ambiguità. La nostra scelta è stata quella di segnalare in una nota del traduttore (immediatamente visibile a piè di pagina, mentre le note di commento della curatrice francese, come nell'edizione originale, figurano in fondo al testo) il *vulnus* del testo francese, malgrado questo anziché facilitare la lettura corsiva inserisca un inciampo. Piuttosto che approfittare della possibilità offerta dalla lingua italiana di lasciare il testo abbiamo preferito far affiorare questa piccola fessura in cui si insinua la delicata storia dell'evoluzione del personaggio materno, e da cui si sentono risuonare le parole del tragico *Sentiments filiaux d'un parricide*, che ogni madre in punto di morte rivolge silenziosamente al figlio che anche senza volere l'ha fatta soffrire: «Qu'as-tu fait de moi! qu'as-tu fait de moi!»¹³.

2 - I 'présentatifs': l'emergere del "tono Proust"?

Nei *Settantacinque fogli* un particolare costruito ricorre numerose volte: il *présentatif c'est*, impiegato in particolare per costruire il primo abbozzo di un sistema di opposizioni che il lettore proustiano conosce bene. Le sue occorrenze si intensificano infatti, nella sezione dedicata ai due *côtés* meta delle passeggiate delle villeggiature dell'infanzia, la parte di Villebon e la parte di Méséglise (sic nei *Soixante-quinze feuillets*), e il loro frequente rintoccare si fa ancora più evidente a causa delle tre versioni che si susseguono per la stessa porzione testuale. Il significato del *présentatif* è legato all'opposizione binaria tra i *côtés* e adombra quindi una parte di implicito: è in una certa parte che avvengono determinati incontri, che ci si imbatte in specifici elementi paesaggistici, che affiorano specifiche sensazioni. Questa netta spartizione, così insistita e sottolineata, determina che un presupposto¹⁴ aleggi costantemente dietro ogni occorrenza del *présentatif*: il tale elemento, la tale atmosfera, fanno parte di una parte e non dell'altra. Altro presupposto di secondo livello che deriva dal primo: le due parti hanno caratteristiche diverse. Questa accurata differenziazione si concluderà teatralmente nel romanzo con la scoperta che i *côtés* non sono inconciliabili quanto il protagonista credeva, geograficamente ma anche socialmente. Dalla loro distinzione sarà infatti nel frattempo scaturita la geografia umana e sociale del mondo

13 M. Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles* cit., p. 158.

14 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.

parigino, diviso tra l'aristocratico *côté de Guermantes* e l'ambiente borghese del *côté de chez Swann*. La bella e giovane figlia di Gilberte, in cui scorre il sangue dei Guermantes mischiato a quello di Swann, sarà nel *Temps retrouvé* il simbolo della loro unificazione.

Esistono delle differenze tra italiano e francese per quanto riguarda questi costrutti che meritano una riflessione, vista la loro ricorrenza, nonché la loro rilevanza dal punto di vista tematico. Alain Rabatel ha notato che i *présentatifs* sono in generale poco studiati da grammatici e linguisti in genere, e si è proposto di osservare la loro funzione nella costruzione testuale dell'universo narrato: «notre contribution essaiera d'intégrer le rapport de l'objet présent à l'énonciateur par le biais du mode de donation du référent et des mises en relation effectuées par le présentatif»¹⁵. Delle forme elencate da Alain Rabatel, ossia *c'est*, *il y a*, *voici* e *voilà*, noi ci concentreremo appunto in particolare su *c'est*.

Lo studioso si occupa precipuamente di come il *présentatif* manifesti il punto di vista del personaggio focalizzante nel *récit* in terza persona. Quanto a noi vogliamo applicare la sua lettura al *récit* in prima persona quale quello proustiano, nel romanzo così come nei *Settantacinque fogli*. Possiamo però notare *a latere* che nei *Soixante-quinze feuillets* il *présentatif* viene usato effettivamente anche per polarizzare il racconto sul punto di vista dei personaggi e farne percepire i pensieri, o addirittura la voce, al di fuori dalle repliche di dialogo, come in questo passo:

Mais ma grand-mère, ses cheveux grisonnants au vent, continuait sa promenade rapide et solitaire dans les allées parce qu'elle trouvait qu'on est à la campagne pour être à l'air et que c'est une pitié de ne pas en profiter» (SF, 25).

Nella parte della proposizione introdotta dal *présentatif* sentiamo risuonare, in un frammento di discorso indiretto libero, la voce della nonna, percepibile in particolare grazie al passaggio dall'imperfetto al presente («c'est une pitié»).

Questo ci suggerisce di menzionare un altro dato importante legato ai *présentatifs*, ossia il loro stretto legame con la dimensione dell'oralità. Riegel, Pellat e Rioul notano che questa struttura «est fréquemment employée à l'oral, car elle sert à désigner un référent dans la situation d'énonciation»¹⁶. In effetti nei *Soixante-quinze feuillets* questa forma ricorre spesso anche nei passi in cui sentiamo i personaggi parlare, come nel seguente:

C'est agréable la pluie Adèle; c'est bon n'est-ce pas. Ça fait du bien à ta robe neuve (ceci était pour tâcher de s'attirer lâchement l'alliance de mon grand-père qui se contenta de hocher la tête). C'est drôle tout de même qu'elle ne soit jamais comme tout le monde (SF, 25).

15 Alain Rabatel, *Valeurs représentative et énonciative du «présentatif» c'est et marquage du point de vue*, in «Langue française», 128, 2000, p. 52.

16 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 453, citato da A. Rabatel, *Valeurs énonciative et représentative des «présentatifs» c'est, il y a, voici/voilà: effet de point de vue et argumentativité indirecte du récit*, in «Revue de Sémantique et Pragmatique», 9, 2001, p. 112.

Vari *présentatifs* ricorrono anche nelle spiegazioni relative al lessico familiare contenuto nelle lettere incomprensibili che la nonna scrive alla famiglia per descrivere la fauna dell'hotel della località di mare in cui accompagna tutte le estati i nipotini. Queste lettere sono così impregnate di oralità da contenere errori che dipendono dalla trascrizione fonetica di alcune parole, come ad esempio «hirondelle de Myroti» per «hirondelles demi-rôties» (SF, 29).

Vogliamo formulare la seguente ipotesi di lavoro: a manifestarsi nella ricorrenza dei *présentatifs* è il noto "tono Proust"¹⁷ descritto da Giacomo Debenedetti, già sconvolgentemente maturo in questo abbozzo del romanzo, che si rivela nel rintoccare costante di una delle risorse linguistiche dell'ostensione, o deissi. Mariolina Bertini in un recente contributo sui *Soixante-quinze feuillets* menziona il critico italiano per spiegare come questo «tono», che si era già fatto presentire nell'articolo proustiano del 1905 *Sur la lecture*¹⁸, sia proprio quello della voce narrante di questi nuovi testi inediti. Più di Debenedetti, che insiste sulla musicalità e il ritmo della frase proustiana, così come sui contenuti delle minuziose descrizioni dei palpiti più impalpabili dell'animo umano, mai reputati degni fino alla rivoluzione copernicana della *Recherche* di diventare il materiale principe della letteratura, e che il critico battezza «idiosincrasie»¹⁹, Mariolina Bertini individua la novità di questo tono nella dimensione comunicativa che esso instaura nel romanzo. In questo la studiosa è vicina a Doubrovsky che nella sua *Place de la Madeleine* vede nella «voce» proustiana la grande innovazione portata dalla *Recherche* sulla scena letteraria: nessuno scrittore a suo parere prima di Proust aveva fatto risuonare nel racconto letterario finzionale una vera e propria voce:

Il y a certes, un style et, si l'on veut, un "ton" de la Princesse de Clèves ou du Père Goriot: y trouve-t-on une "voix", autre que celle des personnages? Tandis qu'avec Proust et après Proust, presque tout roman peut s'intituler, comme celui de Jean Cayrol, On vous parle. Cette pseudo-parole écrite s'essaie à masquer l'écriture²⁰.

Mariolina Bertini evoca, andando nella stessa direzione, «il tono complice di chi confida al lettore i propri ricordi, di chi lo attira nel proprio mondo segreto». Questa dimensione comunicativa interpersonale forte, prossima alla confidenza, è legata secondo la studiosa alla dimensione autobiografica, evidente e dichiarata in *Sur la lecture*, e ancora fortissima nei *Settantacinque fogli*, come dimostrato con commovente evidenza dai nomi dei personaggi, che corrispondono ai nomi reali della famiglia dell'autore. Nel romanzo questa dimensione autobiografica verrà messa al servizio delle logiche della finzione romanzesca, ma di essa resterà appunto il «tono»: «questo tono, questo accento particolare

17 Giacomo Debenedetti, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 8.

18 «La Renaissance latine», 1905; *Pastiches et mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles cit.*, pp. 162164.

19 G. Debenedetti, *Proust cit.*, p. 14.

20 Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust* (1974), Grenoble, UGA Éditions, ebook.

è già quello della *Ricerca*; però è al servizio di una narrazione ancora fortemente autobiografica. Nel romanzo introdurrà invece il lettore in un mondo immaginario, dalle coordinate spazio-temporali incerte, irreali e vertiginose»²¹. Morel e Danon-Boileau, nelle conclusioni dell'imponente volume collettivo che riunisce gli interventi di un celebre convegno sulla deissi, insistono sulla dimensione interlocutiva dell'atto linguistico di ostensione: «toute égocentrique qu'elle soit, la deixis est aussi fondamentalement dialogique». La psicolinguistica insegna che la dimensione deittica del linguaggio, prima ancora dello scambio verbale, si origina nel punto e del momento dell'incontro con l'altro, che è quello, primigenio, della «convergence des regards de la mère et de l'enfant»²². L'abbondanza di *présentatifs* nei *Soixante-quinze feuillets* è funzionale, secondo la lettura che Rabatel fa di queste forme, a «une double mimésis, de l'objet représenté et du sujet énonciateur»²³. Dell'oggetto, perché il *présentatif* genera un *effet de réel*, presentandolo in modo icastico (non per le caratteristiche che ha ma precipuamente per il suo *esserci*) e del soggetto, dato che richiama i meccanismi percettivi e intellettuali tipici dell'*umano* (che guarda l'oggetto, e lo addita, seppure verbalmente, per condividere un sapere a riguardo con l'interlocutore). Non è infatti solo l'esistenza in sé dell'oggetto ad essere stabilita dal *présentatif*, ma anche la sua presa in carico da parte di un soggetto, di cui viene dunque contemporaneamente reificata l'esistenza.

Due letture sono possibili per il *présentatif*, una lettura cosiddetta ingenua («naïve») e una lettura dotta («savante»). Nella prima l'oggetto si dà e si coglie di per sé, in una sorta di presentificazione immediata. Nella seconda il lettore risale all'origine degli oggetti presentati, ossia una coscienza umana. Queste due letture, che sono alternative o consecutive nel racconto in terza persona che è l'oggetto di studio di Rabatel, sono nel racconto in prima persona quale quello dei *Soixante-quinze feuillets* simultanee, dato che il narratore si svela esplicitamente come origine della dimensione percettiva e cognitiva adombrata dal *présentatif* (salvo casi di focalizzazione di un personaggio diverso dal narratore, come nell'esempio sopra citato della nonna che magnifica i pregi dell'aria buona). Il *présentatif* è dunque un operatore di consenso che determina l'adesione agli oggetti del discorso così come all'istanza enunciativa che li pone sulla pagina: «Ainsi la construction textuelle des effets alimente-t-elle des mécanismes d'identification et d'interprétation distincts et pourtant solidaires». Gli oggetti dunque, i *côtés*, i loro paesaggi, i loro elementi naturali, prendono vita in sé, pronti come sembrano a saltare fuori dalla pagina, ma allo stesso tempo il lettore viene invitato a «partager avec le focalisateur les inférences tirées de l'observation des faits», e quindi ad aderire non solo all'universo rappresentato, reso concre-

21 M. Bongiovanni Bertini, *Novità di Proust. Una "Recherche" senza madeleine*, in «Doppiozero», 10 luglio 2021 (<https://www.doppiozero.com/materiali/novita-di-proust-una-recherche-senza-madeleine> consultato il 17/05/2022).

22 Mary-Annick Morel e Laurent Danon-Boileau (a cura di), *La deixis, colloque en Sorbonne, 8-9 juin 1990*, Paris, PUF, 1992, pp. 632-633.

23 A. Rabatel, *Valeurs énonciative et représentative des «présentatifs»...* cit., p. 117.

to e ed evidente nei suoi elementi, ma anche ad identificarsi con il narratore e/o il personaggio bambino. Il *présentatif* ha in questo senso una peculiare forza argomentativa, ancora più potente per il suo essere indiretta, spiega Rabatel, dato che il *présentatif* invita a «partager avec le focalisateur les inférences tirées de l'observations des faits, sur le mode des évidences, dont on sait qu'elles ne sont jamais aussi efficaces que lorsqu'elles sont partagées, à notre insu»²⁴.

Tale costruito, pur ordinando la realtà attorno all'io («égocentrage»²⁵), lo fa in modo implicito, impedendo quindi al coenunciatore di reagire: è noto infatti il potere argomentativo subdolo dell'implicito, che non permette nella comunicazione che ci si opponga a quanto viene dato per scontato²⁶. Questo è evidente se osserviamo il contesto delle occorrenze dei *présentatifs* nei *Soixante-quinze feuillets* nella parte dedicata ai *côtés*. Puntualmente, all'elemento paesaggistico focalizzato dal *présentatif* viene associato uno stato d'animo, e in particolare un apprendistato. Si osservino i passi seguenti. Nella parte di Méséglise (scritto con due accenti salvo eccezioni come nel passo seguente) il narratore colloca la scoperta dei papaveri:

C'est probablement aux promenades du côté de Méséglise que je dois de ne pouvoir quand je longe le talus d'un champ, apercevoir posées sur une tige verte au milieu des blés les deux ailes rouges d'un coquelicot, sans ressentir une joie profonde que la beauté d'une fleur ne serait pas suffisante à me donner.

Per contrasto è invece nella parte di Villebon che il personaggio si innamora del biancospino:

Mais c'est au côté de Villebon que je dois ma tendresse plus profonde encore pour l'aubépine, si grande, si persistante au cours de ma vie, que j'ai peine à croire qu'elle ne sache pas de quelle prédilection elle est l'objet (SF, 64).

L'effetto di contrasto è qui rinforzato dal connettore *mais*, su cui torneremo in seguito. L'importanza strutturale e strategica dei passi preceduti dai presentativi è anche testimoniata da una postilla (*note de régie*) inserita in cima al folio 32, che la curatrice francese inserisce, nell'edizione, nel corpo del testo e tra parentesi:

(Peut être mettre ici: c'est sur ces champs qui allaient à Méséglise que j'ai pour la première fois vu se coucher le soleil, remarqué l'ombre autour de leurs pieds, vu le croissant si pâle, entendu les cloches de l'angélus au retour, connu la douceur de rentrer avant tout le monde. C'est dans ces champs de Méséglise que douze ans plus tard j'ai connu le charme de sortir après tout le monde quand la lune est déjà levée, de rencontrer les moutons bleus de lune etc.) (SF, 59).

24 Ivi, pp. 140-142.

25 A. Rabatel, *Valeurs représentative et énonciative du «présentatif»* c'est et marquage du point de vue cit., p. 58.

26 «Les présentatifs existentiels j'ai, tu as, on a, nous avons, vous avez [...] expriment certes une attitude énonciative consensuelle, mais affaiblie, l'égocentrage étant explicite, et donc susceptible de réactions fortes du coénonciateur» (ivi, p. 136).

La postilla «peut-être mettre ici» che riporta un'esitazione sul luogo in cui collocare il passo, è un segnale indiretto della rilevanza attribuita da Proust a queste forme. In una delle versioni che si susseguono emerge la voce del narratore adulto che parla al presente, rimemorando il viale che conduceva alla parte di Villebon. Le illusioni del passato sono sfiorite e il narratore ricorda come i luoghi adombrassero un mistero (che scopriremo in realtà essere un segreto più che un mistero, che potrà essere svelato al momento del palesarsi della vocazione artistica), visto che quel viale «semblait savoir où elle conduisait». Il mistero è rimasto intatto col passare degli anni:

Même aujourd'hui où tous les lieux de la terre m'ont l'un après l'autre refusé l'essence mystérieuse que je rêvais en chacun d'eux et m'ont appris l'un après l'autre l'inutilité de ces voyages dont leur nom réveillait en moi un désir insensé, il me semble que cette avenue doit contenir réellement quelque chose d'analogue à ce dont j'ai tant rêvé.

Segue il sogno delle donne nell'ombra, intente a lavori invisibili, e il paesaggio riemerge nella sua versione onirica, con due *présentatifs* in serie anaforica, che focalizzano il primo il soggetto, il secondo il complemento oggetto:

Je sens, et cette fois non plus par l'imagination, je sens directement l'essence mystérieuse d'un pays, c'est mon imagination qui voit, c'est mon rêve que je vais vivre, mais alors je m'éveille.

Quando invece poco oltre si tende verso la generalizzazione, verso l'enunciazione di leggi universali dello spirito, Proust opta per un *présentatif* meno vicino all'oralità, ossia non più *c'est*, o l'altrettanto colloquiale *il y a*, bensì il meno comune *il est*: «Car il est vraiment des choses qui ne doivent point nous être montrées» (SF, 63). A livello argomentativo si può dire che qui vengono fatti allo stesso tempo un passo avanti e un passo indietro. Da una parte il passaggio al presente gnomico, che serve ad enunciare verità generali, fa appello ad un'autorità superiore implicita, alla condivisione di un sapere (o meglio di un'ignoranza, dato che si parla dell'opacità della realtà!) che non è più appannaggio della soggettività del personaggio ma riguarda l'uomo in genere, come testimoniato anche dall'uso del *nous* al posto del *je*. Dall'altra l'uso di «il est» presuppone un grado di consenso inferiore da parte del coenunciatore (qui il lettore) visto che «l'impersonnalisation traduit un dégagement du locuteur (et donc du co-énonciateur) à l'égard de l'interaction»²⁷. La scelta di focalizzare un elemento con il *présentatif* rappresenta comunque una ricerca del consenso superiore a quella insita nell'ipotetica frase non marcata che possiamo ricostruire nel seguente modo: «Car vraiment certaines choses ne doivent point nous être montrées».

Si pone dunque per il traduttore il problema di come tradurre queste vere e proprie catene di *présentatifs*. Va notato che, come si evince dagli esempi presen-

27 A. Rabatel, *Valeurs représentative et énonciative du «présentatif» c'est et marquage du point de vue cit.*, p. 58.

tati sopra, i *présentatifs* legati alle differenze tra i *côtés* ricorrono soprattutto nel contesto di *phrases clivées*, comunemente denominate *mises en relief* per la loro funzione di porre enfasi su determinate parti dell'enunciato. È noto che la *mise en relief* è una delle risorse con cui la lingua francese può ovviare alla rigidità della costruzione della sua frase, caratterizzata dall'ordine progressivo, ossia logico:

En français moderne, l'ordre fondamental des éléments est: 1/le déterminé, 2/le déterminant, ou 1/le complété, 2/le complément [...]. C'est cette règle qui entraîne le sujet avant le verbe, les compléments verbaux essentiels après le verbe, les compléments du nom après le nom²⁸.

In italiano viceversa l'organizzazione della frase, ancora vicina a quella del latino, è molto più libera, ed è caratterizzata da libere e frequenti inversioni e dislocazioni. Nella traduzione dall'italiano al francese la *mise en relief* è il mezzo principe con cui si usa trasporre, pur ristabilendo l'ordine progressivo francese, le frasi marcate in cui con le numerose risorse previste dalla lingua italiana viene posta enfasi su una delle parti dell'enunciato. In italiano esiste una struttura equivalente alla *phrase clivée*, ossia la frase scissa, disponibile dunque come scelta traduttiva nella trasposizione contraria, quella dal francese all'italiano. Il suo funzionamento è molto simile, a parte alcune differenze, quali la possibilità in certe configurazioni (quando a essere estratto è un soggetto nominale²⁹) di sostituire la seconda porzione della frase, introdotta da *che*, con un infinito preceduto da *a* (ex.: *È stato lui il primo a iscriversi al corso*). La frase scissa è considerata uno degli elementi tipici del neostandard italiano³⁰ di cui è noto il rapporto con la dimensione dell'oralità. Questo tratto la apparenta alle strutture a *présentatif* francesi, il cui legame con la parlata orale è stato evidenziato dai linguisti come abbiamo sopra richiamato. Tuttavia a mancare, nella frase scissa italiana, rispetto al corrispettivo francese, è il pronome dimostrativo presente nella forma *c'est*, visto che l'italiano, contrariamente al francese, non prevede il vincolo dell'espressione obbligatoria del soggetto. Il costruito presentativo italiano *c'è* è invece piuttosto l'equivalente del costruito francese *il y a*. Questo dal punto di vista della nostra analisi rende la frase scissa italiana insufficiente a rendere il ventaglio espressivo della *phrase clivée*, identificato da Rabatel in una doppia mimesi del soggetto e dell'oggetto. Se l'appartenenza alla dimensione orale della

28 Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 58.

29 «Lorsque l'élément extrait est un sujet nominal, le traducteur italophone a à sa disposition une variante de la *phrase scissa*: à la place de la particule *che* suivie du reste de la phrase, la deuxième partie de la *scissa* se réalise sous la forme «a + Vinf».30 Dans ce cas, puisque le verbe principal perd toute marque du temps, l'expression du temps revient obligatoirement au verbe *essere*, qui doit être conjugué au même temps que celui du verbe principal dans une *scissa en che*» (Antonio Bramati, *L'effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée*, in *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire?*, a cura di Gerardo Acerenza, Trento, Università di Trento, 2019).

30 Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* [1987], Roma, Carocci, 2001.

frase scissa italiana la rende adatta a riprodurre la messa in scena di una complicità e familiarità con il lettore tipica del “tono Proust”, descritto da Debenedetti e precisato da Mariolina Bertini, la mancanza in italiano dell’elemento deittico (il pronome *c’*), e pertanto la perdita nel passaggio da una lingua all’altra della dimensione ostensiva, determina il venire meno della dimensione del consenso, che si concreta nel confluire dello sguardo di enunciatore e coenunciatore nel medesimo punto. Ad essere mantenuta è invece ovviamente la focalizzazione su un elemento peculiare: nella *phrase clivée*, il costituente focalizzato posto all’inizio della frase rappresenta l’informazione nuova, ossia il rema. La sua proprietà è inoltre quella di realizzare, lo abbiamo notato per la contrapposizione dei due *côtés*, un effetto di contrasto: «l’élément extrait s’oppose à d’autres éléments possibles, i.e. d’autres éléments qui peuvent réaliser la même place syntaxique auprès du verbe et qui appartiennent donc au même paradigme»³¹.

Aggiungiamo che la frase scissa in italiano non ha goduto tradizionalmente di un’ottima reputazione, perché considerata colloquiale, oppure addirittura un calco della struttura parente francese, dunque un francesismo³². Anche se oggi questi pregiudizi sono stati sfatati rimane il fatto che essa appare una risorsa tra le tante in una lingua, l’italiano, che dispone di svariate risorse linguistiche per la focalizzazione. Come comportarsi per un testo, quello proustiano, in cui il *présentatif*, specificamente all’interno della *phrase clivée*, rintocca con un’insistenza particolare? Vale la pena di tradurlo letteralmente, rischiando di produrre un tipico testo scritto nell’«italiano delle traduzioni»³³, in nome di una forma che già di per sé nel passaggio da una lingua all’altra, abbiamo visto, perde alcune caratteristiche che ne fanno secondo noi in francese strumento d’elezione del “tono Proust”? Antonio Bramati ha operato una puntuale ricognizione, a partire da un corpus di traduzioni, delle varie possibilità di traduzione della *phrase clivée*, individuando, oltre alla frase scissa nelle sue due versioni (*È... che* + verbo coniugato; *È... a* + infinito) le seguenti: la frase pseudo-scissa (disponibile anche in francese, e in italiano anche nella variante della pseudo-scissa invertita; ex.: *È un libro quello che Paul ha dato a Maria*), l’aggiunta di un avverbio paradigmaticizzante (ex.: *proprio, davvero*), l’anteposizione o posposizione dell’elemento focalizzato, infine l’eliminazione della focalizzazione, che non è propriamente da considerarsi una strategia traduttiva ma che è un’opzione ampiamente praticata. Alcuni vincoli sintattici pesano sulla scelta delle varie opzio-

31 A. Bramati, *L’effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée: un exemple de mauvaise traduction littéraire?* cit.

32 Vedi Serianni: «La frase scissa ricevette un forte impulso dall’influsso del francese nel Settecento, benché anche l’italiano antico conoscesse costrutti molto simili. Oggi è assai frequente nel parlato e nello scritto di qualsiasi livello: ormai del tutto spente le riserve dei puristi che parlavano di “noiosa tiritera” per il costrutto *è a voi che parlo*, paragonandolo a “uno starnuto che dia il tono al periodo”» (Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1988, XIV, p. 81).

33 Vedi *L’italiano delle traduzioni*, a cura di Anna Cardinaletti, Giuliana Garzoni, Milano, FrancoAngeli, 2005.

ni, su cui non ci soffermeremo³⁴. È ora il momento di riflettere su alcune scelte traduttive da noi messe in opera.

Per quanto riguarda il passo sul sogno e sulla visione delle misteriose donne impegnate in lavori invisibili, già citato sopra, ecco qual è stata la nostra proposta:

Je sens, et cette fois non plus par
l'imagination, je sens directement
l'essence mystérieuse d'un pays,
c'est mon imagination qui voit
c'est mon rêve que je vais vivre,
mais alors je m'éveille.

D'autres fois c'est éveillé que
j'ai cette sensation merveilleuse
(SF, 63)

Sento, e questa volta non me lo sto
immaginando, sento direttamente
l'essenza misteriosa di un paesag-
gio, lo vedo con l'immaginazione,
sto proprio per vivere il mio sogno,
ma a quel punto mi sveglio.

Altre volte questa sensazione
meravigliosa la provo da sveglio
(SF ita, 90)

In questo passo tre *présentatifs* in tre *phrases clivées* si seguono a distanza ravvicinata. Abbiamo optato per tre soluzioni differenti, senza mai fare ricorso alla frase scissa. Nel tradurre la prima occorrenza abbiamo eliminato la focalizzazione. Questa scelta, per alcuni versi rinunciataria, permette tuttavia di graduare il crescendo dei processi onirici verso l'acme annunciata ma poi disattesa della rivelazione, concentrando l'attenzione sul momento immediatamente precedente al sussulto del risveglio. Per evidenziare questa attesa abbiamo sostituito la seconda *phrase clivée* con un avverbio paradigmaticizzante, motivato dalla traduzione del *futur proche* «je vais vivre» con la perifrasi «sto per», che con l'aggiunta dell'avverbio *proprio* permette di rinforzare, rispetto all'originale francese, l'espressione dell'imminenza della spiegazione attesa dal sogno, e di come essa repentinamente sfugga con il risveglio. Infine nel trasporre la terza occorrenza abbiamo posposto il complemento topicalizzato «da sveglio» aggiungendo una focalizzazione sul complemento oggetto «questa sensazione», che abbiamo anteposto con aggiunta del pronome *la*.

Questo primo passo appena analizzato, che scava nei rapporti tra sensazione, sogno e immaginazione, non riguarda le opposizioni tra i *côtés*. Passiamo dunque ad osservare invece un brano in cui ad essere messo in luce è il contrasto tra le due parti di Méséglise e di Villebon:

34 A. Bramati, *L'effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée: un exemple de mauvaise traduction littéraire?* cit.

C'est probablement aux promenades du côté de Méséglise que je dois de ne pouvoir quand je longe le talus d'un champ, apercevoir posées sur une tige verte au milieu des blés les deux ailes rouges d'un coquelicot, sans ressentir une joie profonde

C'est aussi aux promenades du côté de Méséglise que je dois d'aimer tout autant les bleuets, presque autant la toison pourprée du trèfle, mille fois plus la fleur blanche du pommier que je reconnaitrais entre mille autres

Mais c'est au «côté de Villebon» que je dois ma tendresse plus profonde encore pour l'aubépine (SF, 64)

Devo probabilmente proprio alle passeggiate dalla parte di Méséglise di non potere, quando costeggio il fosso di un campo, scorgere posate su uno stelo verde in mezzo al grano le due ali rosse di un papavero, senza provare una gioia profonda

Sempre alle passeggiate di Méséglise devo di amare altrettanto i fiordalisi, quasi altrettanto il vello purpureo del trifoglio, mille volte di più il fiore bianco del melo

Ma è alla «parte di Villebon» che devo la tenerezza ancora più profonda che provo per il biancospino (SF ita, 91-92)

Anche in questo caso tre *phrases clivées* si susseguono a breve distanza. Qui abbiamo riservato la traduzione con una frase scissa italiana per la terza occorrenza, dotata di esplicito valore contrastivo, rinforzato dal connettore *ma*, laddove dopo alcune righe dedicate alle peculiarità della flora della parte di Méséglise si passa alla descrizione dei biancospini di Villebon. Nella seconda occorrenza aggiungendo l'avverbio «sempre» abbiamo sottolineato invece la continuità con la descrizione precedentemente iniziata della parte di Méséglise, evitando di tradurre *aussi* con *anche*, che avrebbe potuto generare un'ambiguità (il lettore avrebbe potuto pensare che fiordalisi, fiori di trifoglio e fiori di melo appartengano ad entrambe le parti).

Vediamo infine un passo in cui i *présentatifs* tracciano un percorso a zigzag tra i *côtés* in cui due apprendistati che avvengono dalla parte di Villebon ne incastonano uno che ha invece luogo a Méséglise:

C'est au côté de Villebon que je dois d'aimer aussi d'amour, mille fois moins mais un peu tout de même, le // miracle des fraises sous leurs grandes feuilles courbées

C'est sur la route de Méséglise que j'ai appris à aimer l'air vif en plein champ

Alla parte di Villebon devo di amare altrettanto d'amore, mille volte meno ma comunque un po', il // miracolo delle fragole sotto le loro grandi foglie ricurve

Sulla strada di Méséglise ho invece imparato ad amare l'aria pungente in aperta campagna

Mais c'est du côté de Villebon que j'ai remarqué pour la première fois le rose mystérieux qui s'élève au-dessus des bois après le coucher du soleil (SF, 65)

Ma è dalla parte di Villebon che ho notato per la prima volta il rosa misterioso che si leva al di sopra dei boschi dopo il tramonto (SF ita, 92-93)

Nella prima occorrenza abbiamo unicamente posto in prima posizione nella frase l'elemento focalizzato dal *présentatif* francese. Questa scelta minimalista è stata possibile inserendo nella seconda il connettore di opposizione *invece*. Nella terza occorrenza, la cui importanza e proeminenza rispetto alle due precedenti è messa in risalto dal connettore, sempre di opposizione, *mais*, abbiamo optato per la traduzione con una frase scissa, che dà risalto a quello che è l'*incipit* di un lungo sviluppo tutto dedicato alla parte di Villebon, dopo il puntuale alternarsi di notazioni riguardanti le particolarità dell'uno e dell'altro *côté*. In definitiva la frase scissa italiana, anche se priva della dimensione ostensiva e dialogica caratteristica invece del *présentatif* francese, usata con misura può essere utile per riprodurre efficacemente la mimesi dell'oralità della frase proustiana, ed è utile in particolare per dare rilievo ai segmenti testuali dotati di esplicito valore contrastivo.

3 - Conclusione

Nel tradurre i *présentatifs* proustiani molto si perde di quell'affettuosa e complice apostrofe al lettore, consustanziale al tono Proust. La doppia mimesi dell'oggetto e del soggetto, delineata da Rabatel nella sua forza argomentativa indiretta, deve fare a meno del potere interlocutorio dell'ostensione. Si tratta di un limite linguistico invalicabile, visto che nella frase scissa italiana l'elemento dimostrativo è assente. Si può forse generalizzare e pensare che in Proust queste manifestazioni discrete di una deissi che trasforma la scrittura in voce siano essenziali per il famigerato «tono» debenedettiano? In altre occasioni ci siamo interessati alla deissi riorientata proustiana³⁵, che invita anch'essa il lettore, secondo l'immagine usata da Paul Tucker, a «step into the picture»³⁶. Gli elementi stilistici che evocano l'interlocuzione sono ciò che fa secondo Doubrovsky dell'opera proustiana un punto di svolta nel campo letterario. Si tratta di procedimenti che segnano il passaggio dallo «scripteur classique» a un «parleur simulé» che con una lingua «faussement parlée» crea il «registre de la voix», una «pseudo-

35 Anna Isabella Squarzina, *Le déictique 'aujourd'hui' dans la Recherche*, in Geneviève Henrot e Isabelle Serça (a cura di), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 39-59; *Emplois de maintenant dans «Du côté de chez Swann»*, in «Francofonia», 2013, 64, pp. 179-181; *L'actualité (déictique) du livre à venir: à l'écoute du silence*, in «Revue d'Études Proustiennes», 6/2, 2017, pp. 263-291; *Proust politique et déictique?*, in «Quaderni Proustiani», 14, 2020, pp. 177-195.

36 Paul Tucker, *Displaced deixis and intersubjectivity in narrative: linear and planar modes*, in «Journal of literary semantics», 22, 1993, p. 59.

parole» scritta, dotata di un «nouveau et subtil pouvoir d'expressivité»³⁷. Quando questi effetti vanno perduti il Proust in traduzione che ne deriva rischia di essere ampolloso e soprattutto «égocentrique», laddove la sua scrittura si vuole eminentemente dialogica. Ogni lettore del 'Proust italiano' sa che una grande traduttrice di Proust ha in particolare saputo evacuare completamente questo rischio, facendosi tacciare di 'neorealismo', Natalia Ginzburg.

La traduzione ha già di per sé tutte le possibilità di tramutarsi in operazione ermeneutica, facendo emergere fenomeni, ricorrenze e tratti distintivi non immediatamente percepibili alla lettura. Tradurre un *brouillon*, in cui possono essere esasperati alcuni stilemi o addirittura tic linguistici destinati a venire sfumati nel testo definitivo, è una delle innumerevoli strade che possono portare all'analisi del testo. Se tradurre secondo Tiphaine Samoyault vuol dire idealmente riportare il testo allo stadio anteriore di *brouillon*, a un universo di virtualità in cui tutto è di nuovo possibile, tradurre un *brouillon* può essere viceversa una via di conoscenza inattesa che porta al testo definitivo.

37 S. Doubrovsky, *La place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust* cit.

Prove di commento a una nuova edizione dei *Racconti* di Proust. L'esemplarità di Baldassare Silvande*

Giuseppe Girimonti Greco, Ezio Sinigaglia

La mort de Baldassare Silvande vicomte de Sylvanie, prima di essere ripresa in volume nel 1896 (in *Les Plaisirs et les Jours*, illustrations de Madeleine Lemaire, préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann-Lévy; poi Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924), esce su «La Revue Hebdomadaire», 179, 29, ottobre 1895. Apre *I piaceri e i giorni* e imposta subito il tema della morte come unica via d'accesso a una dimensione più autentica dell'Essere, come faticosa transizione dalla prosa del mondo – fatta di vili preoccupazioni materiali, piaceri caduchi, distrazioni mondane e risibili vanità – alla sublimità poetica della trasfigurazione spirituale del morente nell'istante in cui si disincarna e si distacca dalle cose terrene, affetti compresi. I commentatori insistono sulla fitta trama intertestuale che attraversa il testo da cima a fondo (von Hofmannsthal, Hugo, Tolstoj, Musset, Calderón, Maeterlinck, Chateaubriand, ecc.) e sulla tecnica della parodia e del pastiche – che sconfinano nell'auto-parodia e nell'auto-pastiche – messa in opera dal giovane Proust, che rifà il verso agli autori decadenti a lui coevi (e a se stesso) soprattutto là dove si dilunga nella descrizione della scena della morte vagheggiata dall'esteta (modellato sui grandi prototipi che torneranno poi nella *Recherche* soprattutto per dar corpo ai personaggi di Swann e di Charlus: Barrès, Monte-

* Nel 2017 abbiamo curato, per le Edizioni Clichy di Firenze, una raccolta di racconti tratti, con la sola eccezione dell'Indifferente, dall'opera prima di Marcel Proust, *I piaceri e i giorni*. Si è trattato di un esperimento di traduzione 'cooperativa', cui parteciparono con noi Mariolina Bongiovanni Bertini, già curatrice di un'edizione di riferimento (*I piaceri e i giorni*, Torino,

squiou¹, D'Annunzio). Questa scena topica, stereotipata, ricca di dettagli estetizzanti immediatamente riconoscibili, appare infatti parodiata in occasione della visita della duchessa Oliviane, venuta a trovare il malato qualche giorno prima dell'agonia. Qui, alla sognante cartolina immaginata dal moribondo (una sera tersa, una striscia di mare color malva che, al tramonto, fa capolino fra i meli, un palpitare di nuvole azzurre, «leggere come chiare coroncine e appassite e persistenti come rimpianti») ² si contrappone uno scenario decisamente deprimente («Fu invece alle dieci di mattina, sotto un cielo basso e sporco, mentre pioveva a dirotto etc.») ³: e si direbbe che sia proprio questa inadeguatezza del quadro a infastidire Baldassare e a indurlo a non lasciarsi vedere dall'amica, facendole dire «che era troppo debole per riceverla» ⁴.

Si veda, a questo proposito, il commento dell'ed. Bertini-Keller⁵: auto-parodia e auto-pastiche, si è detto, giacché non si tratta semplicemente della parodia del *topos* della morte del dandy, ma anche di una puntuale ripresa di un più 'ingenuo' testo proustiano del 1893, *Avant la nuit*, che, non a caso, non verrà incluso nella raccolta del 1896 e dal quale vengono riprese, con poche e insignificanti variazioni, intere frasi: «Il sole era tramontato e il mare, che scorgevamo di là dai meli, era color malva. Lievi come chiare corone di fiori appassite e persistenti come rimpianti, alcune piccole nubi azzurre e rosa fluttuavano all'orizzonte» ⁶. È dunque contro quel decadentismo estetizzante nel cui clima era cresciuto e che aveva egli stesso condiviso che il Proust dei *Piaceri* mette in campo la sua ironia e autoironia, quasi a segnare un punto di svolta verso la sua maturità di scrittore. Il medesimo strumento (auto)-derisorio si esercita nei confronti di un altro dei

Bollati Boringhieri, 1988, *Note e commento di Luzius Keller*) e prima traduttrice italiana dell'Indifferente (Torino, Einaudi, 1978), Federica Di Lella e Ornella Tajani. Forti delle precedenti esperienze fatte con i racconti di Julien Green, e in particolare con la raccolta *Vertigine*, che era ancora inedita in Italia (Roma, Nutrimenti, 2017), avevamo pensato in un primo tempo di arricchire il volume con un apparato di note, o piuttosto di schede di lettura dedicate a ciascuna delle sei nouvelles. In seguito abbiamo optato per un'edizione più leggera, che uscì con il titolo *Racconti*, umile e insieme provocatorio, e che presenta soltanto, in apertura, una Nota ai testi e una Cronologia (1871-1897), entrambe di stampo squisitamente informativo. La scheda che qui presentiamo, dedicata al primo racconto della raccolta (ampiamente rimaneggiata per l'occasione) è quanto resta di quel progetto (che riprenderemo, nel corso di questo secondo 'anno proustiano', facendo tesoro delle nuove acquisizioni filologiche e critiche relative alla produzione giovanile di Proust).

- 1 In una lettera a Robert de Montesquiou Proust scriverà che si tratta di un'«imitation de vous», scoprendo il gioco nel momento stesso in cui cerca di lusingare, smaccatamente, il notorio narcisismo dell'illustre destinatario: cfr. Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *L'indifferent et autres textes*, Paris, Gallimard, Edition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, p. 304 [d'ora in poi *PJ Laget*]).
- 2 M. Proust, *Racconti* cit., p. 46.
- 3 Ivi, p. 54.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *I piaceri e i giorni*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Note e commento di Luzius Keller, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 [d'ora in poi *PG Bertini-Keller*], p. 212.
- 6 Ivi, p. 174.

‘vizi’ che il visconte di Sylvania condivide con l’autore, quello dello snobismo e dell’attrazione per la vita mondana. Baldassarre si è appena ripreso da uno di quegli «spasmi della paralisi generale» che lo attanagliano «come un corsetto di ferro»⁷ quando, a una semplice domanda della madre di Alexis («sua cognata, che, dopo la morte della madre, era la creatura che Baldassarre più amava al mondo»)⁸, reagisce con indispettito e ridicolo orgoglio e, bruscamente, si fa portare una lettera che giace sul suo comodino e gliela legge per dimostrarle che il duca di Parma non è affatto «meno affabile del solito»⁹ con lui. L’esagerato estetismo, la mondanità, lo snobismo, la vanità permalosa sono i vizi che questa novella, come altre che la seguono, mette alla berlina, in un’operazione di ironica autocritica che sembrerebbe aspirare alla purificazione.

La citazione da Emerson che figura in esergo all’inizio del primo capitolo¹⁰ viene dai *Saggi di filosofia americana*, che Proust aveva letto con entusiasmo nella traduzione di Émile Montegut (Paris, Charpentier, 1851). Per la nostra edizione abbiamo utilizzato R.W. Emerson, *Il carattere e la vita umana: saggi di filosofia americana*, prima versione italiana con introduzione sulla vita e sulle opere dell’autore, a cura di Leone Augusto Perussia, Milano, Quadrio, 1886 (anche per via della patina che questa traduzione presenta, adatta al registro prevalente che Proust ha scelto per questo testo)¹¹. Luzius Keller fa notare che quello del dio travestito è un motivo ricorrente, nell’opera proustiana, e cita a riscontro una lettera a Reynaldo Hahn del marzo 1896 in cui Proust, parlando della composizione del romanzo giovanile *Jean Santeuil*, scrive: «Voglio che siate presente [nella mia opera] continuamente, ma come un dio travestito, che nessun mortale riconosce»¹². Un’allusione a Reynaldo è del resto presente già nella prima battuta pronunciata dal piccolo Alexis: «Un cavallo grande o un pony, Beppo?»¹³ (*Poney* era uno dei tanti soprannomi affettuosi che Proust utilizzava nella corrispondenza con l’amico).

In questo testo quasi tutti i nomi sono evocativi e/o parlanti: quello del protagonista rimanda al nome dell’autore del *Libro del Cortegiano*, Baldassarre (o

7 M. Proust, *Racconti* cit. p. 34.

8 Ivi, p. 32.

9 Ivi, p. 35.

10 «Apollon gardait les troupeaux d’Admète, disent les poètes; chaque homme aussi est un dieu déguisé qui contrefait le fou».

11 «Apollo custodiva le greggi di Admeto, dicono i poeti; ogni uomo, del pari, è un dio travestito che si finge demente» (M. Proust, *Racconti* cit., p. 27).

12 Cfr. PG Bertini-Keller, p. 212. Si veda almeno la chiusa della prosa *Passeggiata*, nella sezione della raccolta intitolata *I rimpianti, fantasticherie color del tempo*: «[...] è proprio qui che il pavone trascorre la sua vita, vero uccello del paradiso in un cortile, tra tacchini e galline, come [...] Apollo sempre riconoscibile anche quando sorveglia, circonfuso di raggi, le greggi di Admeto» (ivi, p. 110). Sull’importanza del rapporto con Reynaldo Hahn, soprattutto in relazione ai temi maggiori della raccolta, si veda, adesso, almeno la ricostruzione di Lorenza Foschini, *Il vento attraverso le nostre anime. Marcel Proust e Reynaldo Hahn: una storia d’amore e d’amicizia*, Milano, Mondadori, 2019, *passim*.

13 M. Proust, *Racconti* cit., p. 27.

Baldesar) Castiglione, dandy *ante litteram*, prototipo del perfetto cortigiano cinquecentesco, nonché teorico di uno stile di vita che anche in Francia sarà imitato per secoli. Thierry Laget insiste sul carattere «exotique et désuet»¹⁴ dei nomi e dei toponimi di questa *nouvelle*. L'immaginario di riferimento è prevalentemente italiano e letterario, ma non mancano elementi che rimandano ai Balcani, all'Europa centrale e all'immancabile Spagna: in *Sylvanie* Proust probabilmente fonde la radice latina di *silva* e il toponimo *Transylvanie* (*Transilvania*). D'altro canto il toponimo è da considerarsi letterario anche perché frequente in Verlaine e in altri autori; l'*Illirye* rimanda a un esotismo di sapore prettamente balcanico, ma, al tempo stesso, è a sua volta un riferimento letterario ben riconoscibile (basti pensare all'*Illyria* de *La dodicesima notte* di Shakespeare, autore citato in esergo ben due volte, in questo testo); e ancora: *Jean Galeas* è un probabile adattamento di *Galeazzo* (con riferimento a Gian Galeazzo Sforza duca di Milano); Laget ipotizza che *Lucretia* sia stato suggerito a Proust dal nome di Lucrezia Borgia, che ispirò a Victor Hugo il dramma *Lucrèce Borgia* (1833), cui si ispira a sua volta la celebre opera di Donizetti (stesso anno); ma non è escluso che per il personaggio della cugina di Baldassare Proust abbia pensato (di nuovo) a Shakespeare (che scrisse un poema narrativo intitolato *The Rape of Lucrece*, e che allude all'eroina romana in *Cimbelino*, *Tito Andronico*, *Macbeth*, *La bisbetica domata*, *La dodicesima notte*); *Castruccio* è un probabile ammiccamento al Castruccio Castracani biografato dal Machiavelli; *Pia* è sicuramente un omaggio alla dantesca Pia de' Tolomei, che probabilmente Proust conosceva attraverso la mediazione di Maurice Barrès e di Anatole France (prefatore, com'è noto, de *I piaceri e i giorni*)¹⁵; *Cardenio*, invece, è il nome di un cavaliere del *Chisciotte* (ma anche in questo caso non si può escludere una reminiscenza shakespeariana)¹⁶; particolarmente interessante, infine, è l'emergere, nel sistema onomastico e toponomastico proustiano, del duca di Parma (visto che il lemma *Parme* susciterà, nella *Recherche*, memorabili fantasticherie). *Alériouvres* viene da un romanzo epistolare giovanile incompiuto che Proust iniziò a scrivere a più mani insieme a Fernand Gregh, Daniel Halévy e Louis de La Salle¹⁷ e ritorna in diversi altri testi dei *Piaceri* e nel *Jean Santeuil*.

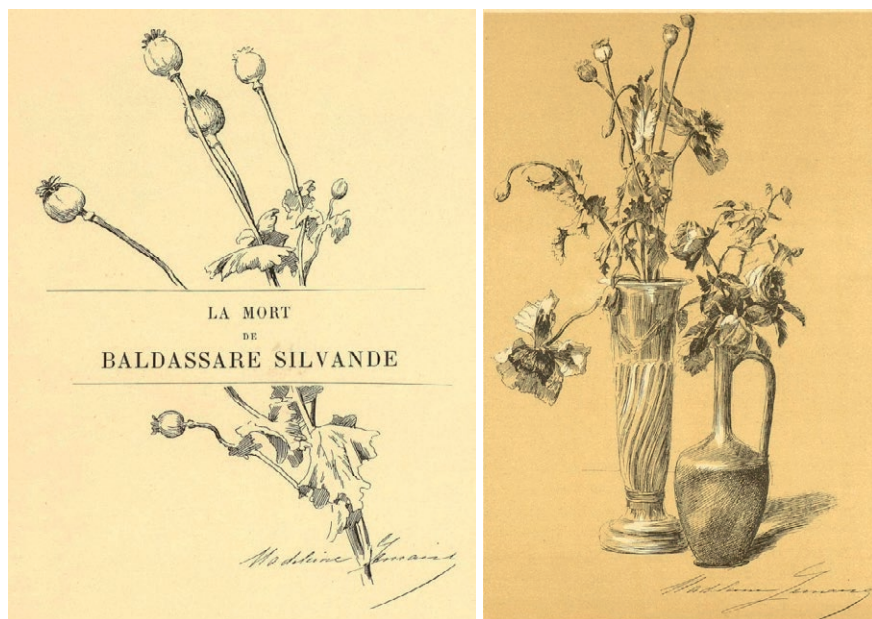
L'esergo del secondo capitolo di *Baldassare Silvande* («La chaire est triste, hélas...») viene dal primo verso della celeberrima *Brise marine* di Mallarmé («La carne è triste, ahimè! E ho letto tutti i libri»). Notevole è il radicale mutamento di prospettiva che si produce fra il primo e il secondo capitolo. La vicenda è stata

14 PJ Laget, p. 304.

15 Cfr. *ivi*, p. 305.

16 *The History of Cardenio* è il titolo di un dramma messo in scena a Londra nel 1613 (e poi andato perduto) che, secondo alcune fonti, sarebbe stato il frutto di una collaborazione fra William Shakespeare e John Fletcher.

17 Le pagine proustiane si leggono in traduzione italiana nell'edizione PG Bertini-Keller (pp. 197 sgg.); l'intero abbozzo, con i contributi degli altri sodali, si legge in M. Proust, *Scritti giovanili* (1887-1895), Edizione italiana a cura di Barbara Piqué, Introduzione di Alberto Beretta Anguissola, Milano, Mondadori, 1992, pp. 181 sgg.



Illustrazioni di Madeleine Lemaire tratte dalla prima edizione di Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*. Préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann Lévy, 1896.

raccontata fin qui dal punto di vista di Alexis, nipote adolescente di Baldassare, ed è sembrata impigliarsi sulla contraddizione fra il tragico destino del visconte, che sa di essere vicino alla morte, e l'emergere in lui di persistenti interessi terreni, molto forti e – agli occhi ancora ‘puri’ del ragazzo – sorprendentemente privi d'importanza. Ora, col cambiamento di ambientazione (dalla residenza del visconte al «castello vicino, dove avrebbe trascorso tre o quattro settimane»)¹⁸, cambia drasticamente anche la prospettiva: Alexis esce di scena (riapparirà brevemente all'inizio del terzo capitolo, un anno dopo, molto più maturo e meno sensibile alle sofferenze dello zio) e il punto di vista si fissa, pur mantenendo la narrazione in terza persona, negli occhi e nella mente dello stesso Baldassare. Si tratta di un rovesciamento non da poco, del quale peraltro i *Piaceri* offrono un secondo esempio in *Malinconica villeggiatura di Madame de Breyves* quando, nell'ultimo capitolo di un racconto tutto in terza persona che si è sviluppato sostanzialmente dal punto di vista della protagonista, entra improvvisamente in scena un narratore che dice ‘io’, va a trovarla nella sua «malinconica villeggiatura» di Trouville e tira le fila della vicenda. Si potrebbero forse interpretare

18 M. Proust, *Racconti cit.*, p. 38.

queste due rotture, più o meno marcate, dell'unità strutturale del racconto come anticipazioni sperimentali di quella, macroscopica, costituita, nella narrazione soggettiva della *Recherche*, dalla terza persona di *Un amore di Swann*. Ma che senso avrà questo spostamento nel caso del racconto di cui ci stiamo occupando? Si direbbe che Proust, dopo aver dato espressione, sotto forma di brevi scoppi incontrollabili (non dissimili dalle acute fitte di dolore della malattia del suo personaggio), ad alcuni dei 'vizi' che sminuiscono la statura umana del visconte (la vanità, la superbia, lo snobismo, l'iracondia), senta qui la necessità di soffermarsi su un altro 'peccato', di cui il giovane Alexis non potrebbe in alcun modo essere testimone: quello di una lussuria venata di sadismo.

Collocato così, all'inizio della raccolta, Baldassare Silvande ricorda un po' il personaggio boccacciano di Ser Ciappelletto, che, analogamente, apre (Giornata I, Novella 1) l'immensa costruzione del *Decameron*, quasi riassumendo in sé tutte le debolezze, ma anche le virtù, le astuzie e i lampi di genio della infinita galleria di figure che seguiranno. Anche Baldassare è un uomo di mondo che, colto come da un obiettivo fotografico sulla soglia stessa della morte, rivela all'indagine tutte le sue grandezze e le sue miserie. È splendido come un principe, ma è anche capace di praticare tutti i vizi, tanto da concentrare in sé, a ben guardare, i sette peccati capitali: alla lussuria messa in scena in questo secondo capitolo vengono infatti ad aggiungersi, come già accennato, l'ira (ve n'è un esempio già nel primo capitolo e vari altri seguiranno nei successivi), la superbia (specie nella forma della vanità e dello snobismo), l'invidia/gelosia (significativa, nella sua apparente assurdità, la richiesta, fatta a Pia, di non andare al ballo dopo la sua morte), l'avarizia nel suo rovescio (l'eccessiva prodigalità: l'esempio più lampante sono i regali principeschi fatti e promessi al giovane nipote Alexis) e l'accidia/indifferenza, consistente in una ricorrente tendenza all'immobilismo di cui la stessa «paralisi generale» che lo sta uccidendo può sembrare una rappresentazione simbolica. Sono tutti vizi, a cominciare da questi ultimi due, che avranno ampio sviluppo in altre *nouvelles* dei *Piaceri*: l'indifferenza nei due personaggi emblematici del Laléande di *Malinconica villeggiatura* e del Lepré del racconto intitolato, appunto, *L'indifferente*¹⁹, la gelosia nel protagonista della *Fine della gelosia*, Honoré. Manca all'appello il peccato meno grave di tutti, la gola, che è tuttavia facile legare alla vita di «piaceri» e di ricevimenti che un po' tutti questi personaggi conducono.

Abbastanza riconoscibile è, sempre nel secondo capitolo, la reminiscenza baudelairiana che aggiunge una nota di squisita perversità alla scena d'amo-

19 I commentatori sono tutti d'accordo nel sottolineare che l'esclusione di questo testo dalla raccolta si deve proprio alla volontà di evitare un effetto di ridondanza tematica: sulla preponderanza di questa "passione" cfr. Giorgio Agamben, *La passione dell'indifferenza*, in M. Proust, *L'indifferente*, trad. di M. Bongiovanni Bertini, con una Nota di Philip Kolb, Torino, Einaudi, 1978, pp. 7-21; Anna Isabella Squarzina, *Il narratore indifferente*, in M. Proust, *L'indifferente*, a cura di Anna Isabella Squarzina, trad. di Michael Fantauzzi, Roma, Portaparolet, 2007 (si veda anche l'ottima bibliografia di riferimento, in particolare i saggi di Giovanni Macchia e Pierre-Edmond Robert).

re fra Baldassare e la giovane donna da lui sedotta nel castello di cui sono entrambi ospiti – nei panni, rispettivamente, del carnefice-profanatore (ma a suo modo ‘morale’, in quanto capace di provare rimorso) e della vittima che si offre volenterosa al supplizio (i commentatori, che pure hanno sviscerato le implicazioni intertestuali più riposte di questi testi, stranamente non hanno evocato lo spettro di Laclos: qui ci limitiamo a suggerire un parallelismo fra questa coppia proustiana di seduttore-sedotta e il formidabile sodalizio sadomasochistico che si instaura ne *Le relazioni pericolose* fra Valmont e Madame de Tourvel). Rileggiamo il brano di Proust:

[...] ad un tratto la guardò; fu colpito dal suo pallore e dalla disperazione infinita che si leggeva su quella fronte livida, in quegli occhi smarriti e stanchi che sembravano piangere e che mandavano sguardi più tristi delle lacrime stesse, come dinanzi allo strazio di una crocifissione o per la perdita irreparabile di un essere adorato. La fissò un istante; [...], la donna levò verso di lui due occhi imploranti che chiedevano mercé, [...]

[...] come un carnefice in preda al rimorso [comme un bourreau pris de remords], ben cosciente che la sua mano tremerebbe, nell'alzare il braccio per colpire la sua vittima, se solo, anziché immaginarsela ancora eccitante e in condizioni tali da forzarlo a sfogare su di lei la sua smania, potesse guardarla per un istante in faccia e sentire il suo dolore.

Baldassare [...] subito rabbriviva sentendo su di sé lo sguardo afflitto e supplice della sua tenera vittima. [...]; poi, però, spaventato al pensiero di spezzare quel dolce oblio in cui lei forse riposava [...] per gettarla di nuovo, crudelmente, in balia del rimorso e dell'angoscia, che adesso dovevano aver allentato la loro stretta e averle concesso un po' di tregua, restò lì, [...] ²⁰.

Ed ecco qui di seguito Baudelaire, il Baudelaire profanatore (e teorico della profanazione) tanto caro a Proust:

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie, / Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
/ Volupté noire! des sept Péchés capitaux, / Bourreau plein de remords, / Je ferai
sept Couteaux / Bien affilés, et, comme un jongleur insensible, / Prenant le plus
profond de ton amour pour cible, / Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
/ Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant!²¹.

20 Ivi, pp. 40-41 (corsivi nostri).

21 *A una Madonna / Ex voto di gusto spagnolo, I fiori del male*, LVII, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 135 (corsivi nostri): «Poi, per dare compimento al ruolo di Maria, / per mescolare amore e barbara mania, / tetro piacere! i sette Peccati capitali, / boia in preda a rimorsi in aguzzi Pugnali / muterò, e, impassibile giocoliere senz'ira, / prendendo la radice del tuo amore per mira, / tutti li planterò nel tuo Cuore tremante, / nel tuo Cuore piangente, nel tuo Cuore grondante».

L'esergo che apre il terzo capitolo di *Baldassare Silvande* è tratto da una lettera di Madame de Sévigné (autrice, com'è noto, quanto mai cara a Proust) a sua figlia, Madame de Grignan. Ne diamo qui di seguito il testo per intero:

Votre enfant fut hier au bal chez M. de Chartres; il était fort joli; il vous mandera ses prospérités. Il ne faut point, ma fille, que vous comptiez sur ses lectures; il nous avoua hier tout bonnement qu'il en est incapable présentement; sa jeunesse lui fait du bruit, il n'entend pas [la sua giovinezza lo frastorna, non sente altro]» (24 gennaio 1689)²²

La scelta di questo esergo non vuole alludere ovviamente a Baldassare, ma al nipote Alexis, che torna in scena nelle prime pagine del capitolo completamente mutato. È passato soltanto un anno, ma il ragazzo ipersensibile dell'incipit ha lasciato il posto a un adolescente che, approfittando anche del generoso regalo dello zio («Le frequenti galoppate sul cavallo che lo zio gli aveva regalato, sviluppando in lui le forze, avevano placato la sua indole nervosa»)²³, è entrato «in quel periodo frenetico in cui il corpo si prodiga nell'erigere fra sé e l'anima una vera e propria muraglia»²⁴. Alexis si trasforma dunque in un altro esempio di 'indifferente' proustiano, ma quasi, si direbbe, per necessità, come se esistesse, lungo il corso della vita, una 'età dell'indifferenza' che è indispensabile attraversare per diventare adulti. È un'età felice e insieme difficile in cui a contare non sono più i sentimenti, ma i sensi.

Baldassare, invece, è in attesa della morte, in ascolto degli «ultimi cigolii del suo corpo»²⁵ che le premure di amici e parenti raccolti intorno a lui sembrano voler ovattare con la loro presenza, così da riuscire a nasconderglieli:

Baldassare trascorreva lunghe ore deliziose coricato, in tenero colloquio con sé, l'unico commensale che aveva trascurato di invitare a cena durante la sua vita²⁶.

E, più avanti:

[...] avrebbe fatto male a gettarsi a capofitto nei piaceri o nell'azione, adesso che aveva fatto conoscenza con sé stesso, con quel fraterno straniero con il quale, [...], aveva conversato per ore, nel proprio intimo, così lontano dal proprio io e al tempo stesso così vicino²⁷.

22 Si legge in *Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, réunies et annotées par M. [Louis-Jean-Nicolas de] Monmerqué, Paris, Hachette, 1862, VIII, p. 426.

23 M. Proust, *Racconti* cit., p. 42.

24 Ivi, p. 43. Sul personaggio di Alexis, e sulle implicazioni del suo punto di vista, si veda almeno Jérémy Lambert, *Mondanité et accomplissement du désir chez Proust: Les Plaisirs et les jours*, in «Roman 20/50», 2016/2, 62, pp. 131-146 (in particolare pp. 136-138).

25 M. Proust, *Racconti* cit., p. 45.

26 *Ibidem*.

27 Ivi, p. 49.

I commentatori isolano questo motivo proustiano dell'Io come fraterno straniero, citando a riscontro un capitoletto (*Lo sconosciuto* [XVI]) de *I rimpianti, fantasticherie color del tempo*, in cui il motivo viene sviluppato in chiave fantastica e perturbante: a Laget pare di riconoscere una parentela fra Dominique (il protagonista, elegante e mondano, di questa prosa narrativa, che invita a cena lo sconosciuto, dall'aria al tempo stesso familiare e inquietante, che si è materializzato in casa sua) e l'archetipo di Don Giovanni²⁸. L'accostamento è suggestivo, e altrettanto calzanti ci sembrano le annotazioni dell'edizione Keller-Bertini: «Il motivo appartiene [...] al patrimonio comune della letteratura fantastica e in particolare di quella romantica»²⁹; Keller sottolinea, inoltre, non solo l'importanza, qui, di nuovo, delle reminiscenze baudelairiane, ma in particolare una stretta parentela che lega queste pagine del giovane Proust ai racconti di Poe tradotti da Baudelaire (in particolare *La maschera della morte rossa*); in ogni caso, Proust qui va già oltre il motivo fantastico del doppio perturbante e dell'incontro con il proprio Io rappresentato come ospite estraneo/familiare, in quanto «comincia ad affrontare il tema che, sul piano narrativo, costituirà il motivo conduttore della *Recherche*: il contrasto tra l'estraniamento dal mondo e il ritrovare sé stessi nella solitudine»³⁰. Baldassare familiarizza tardivamente con questo «fraterno straniero», ma la transizione dell'uomo di mondo verso la verità del Sé profondo e autentico ha luogo con successo, nel suo caso; non ha lo stesso esito l'incontro fra Dominique e lo sconosciuto visitatore, che, prima di svanire, lo ammonisce così:

Non mi vedrai mai più. Eppure mi dovevi molto, più che agli altri che, in un futuro non lontano, ti abbandoneranno. Sono in te eppure sono per sempre lontano da te, già non sono quasi più. Sono la tua anima, sono te stesso³¹.

Volendo allargare ulteriormente il cerchio intertestuale, possiamo aggiungere che la contrapposizione fra lo strepito distraente delle relazioni mondane e il benefico soliloquio con la propria anima o il proprio cuore è un motivo universale della letteratura incentrata sull'attrito fra Io e Mondo (da Agostino a Petrarca a Montaigne, da Madame de Lafayette a Kavafis). La necessità di distinguere fra l'Io mondano e l'Io profondo è alla base di un'altra importante opera proustiana, il *Contro Sainte-Beuve*, e in questa prospettiva la metamorfosi di Baldassare occupa senz'altro un posto importante nello sviluppo del tema in Proust.

Gli ultimi due capitoli presentano in esergo altrettante citazioni da Shakespeare, tratte rispettivamente da *Macbeth* e da *Amleto*, cioè da due delle tre pièce

28 PJ Laget, p. 341. Una filiazione dello stesso Baldassare dall'archetipo di Don Giovanni appare, del resto, evidente in molti punti del testo, anche se – nel contempo – sfumata e dissimulata.

29 PG Bertini-Keller, ivi, p. 212.

30 Ivi, p. 233.

31 Ivi, p. 129.

più tragiche del bardo inglese. Segno evidente che qui abbiamo a che fare, infine, con la morte (del personaggio e della storia). La prima citazione, a dire il vero, più che della morte parla della vita, della sua vanità e insignificanza («La vita è un'ombra che cammina», «una storia / raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore»³² – *full of sound and fury*) ed è acida e spietata come il personaggio che la pronuncia. La seconda è il saluto di Orazio all'amico Amleto, viene dopo la morte di quest'ultimo e ha un sapore di pacificazione, di serenità raggiunta, che sembra adattarsi meglio della prima alle atmosfere di questo finale («Un nobile cuore si spezza. Buona notte, / dolce Principe, e voli di angeli / Ti portino contento al tuo riposo»³³). Di questi ultimi due capitoli abbiamo già anticipato in gran parte i contenuti e i temi nella parte introduttiva del nostro commento. Resta da dire della grande scena finale, cioè degli istanti che precedono la morte di Baldassare:

La mano di Baldassare si agitava febbrilmente. A un tratto senti un suono argentino, impercettibile e profondo come il battito di un cuore. Era il rintocco delle campane di un villaggio lontanissimo, che grazie all'aria così limpida di quella sera e al vento propizio, aveva attraversato miglia e miglia di pianure e fiumi per arrivare fino a lui ed essere raccolto dal suo orecchio fedele. Era una voce presente eppure molto antica: adesso Baldassare sentiva il proprio cuore battere insieme al volo armonioso delle campane, sospeso nel momento in cui sembravano ispirare il suono per poi lasciarlo uscire a lungo, flebilmente. In ogni periodo della sua vita, nell'udire il suono lontano delle campane, non poteva fare a meno di ricordarne la dolcezza nell'aria della sera, quando – ancora bambino – tornava al castello passando per i campi³⁴.

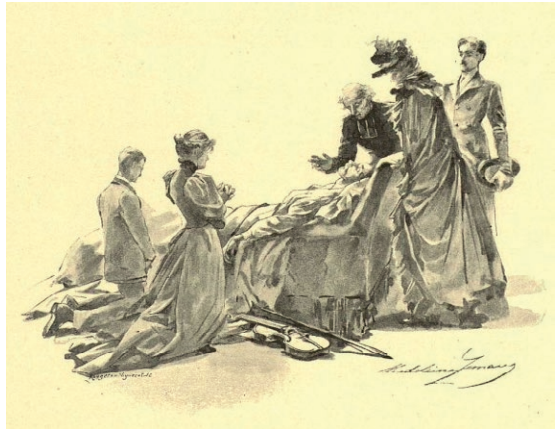
I commentatori hanno, certo non a torto, chiamato in causa, per questo passo in cui viene rappresentata la 'visione panoramica del morente', due autori di riferimento di Marcel Proust: Bergson e Tolstoj (in particolare il Tolstoj della *Morte di Ivan Il'ic*). A noi interessa perlopiù sottolineare la 'proustianità' di questa pagina in cui, così precocemente, ci appare già quasi pronto a prender vita il tema-guida della *Recherche*, quello della memoria involontaria: Baldassare Silvande si configura, pertanto, come un personaggio di sintesi non soltanto dal punto di vista etico-sociale (modello esemplare di tutte le grandezze e le miserie, di tutti i vizi e le virtù), ma anche dal punto di vista letterario. Molto proustiano, infine, è anche l'idea di far scaturire l'irruzione della memoria dal suono delle campane. Baldassare è stato un musicista, un compositore molto orgoglioso della qualità delle sue opere: il lettore se n'era quasi dimenticato (la sola menzione di questa attività artistica del protagonista risale all'inizio del racconto),

32 Per questo esergo abbiamo utilizzato la bella traduzione di Agostino Lombardo (W. Shakespeare, *Macbeth*, in *Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, p. 1023).

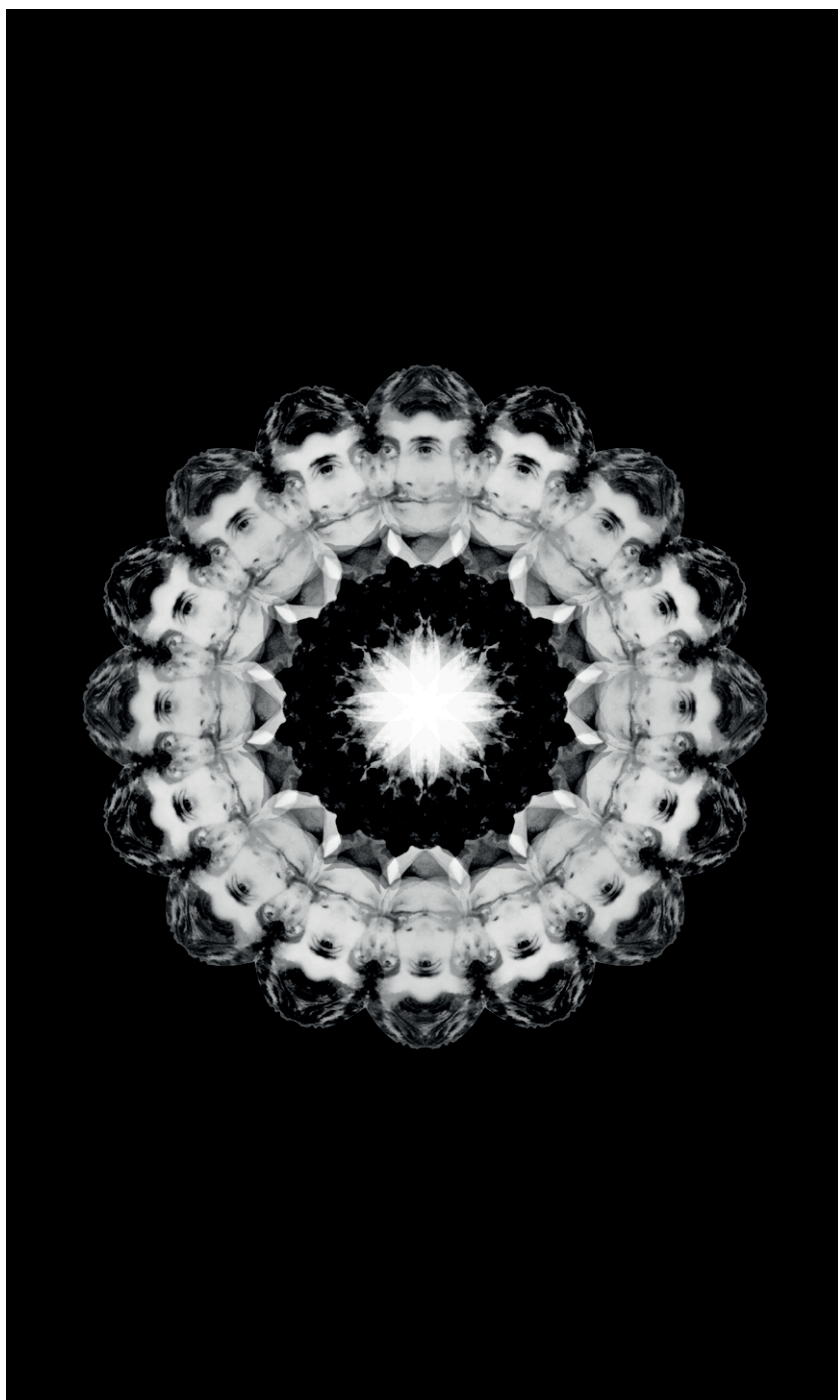
33 Anche qui abbiamo utilizzato la traduzione di Agostino Lombardo (Milano, Feltrinelli, 1995, p. 281).

34 M. Proust, *Racconti* cit., p. 62.

ma adesso la sua memoria, in parallelo e – si direbbe – all’unisono con quella del morente, è ravvivata da quelle due parole: «son oreille fidèle», il «suo orecchio fedele» di musicista.



Illustrazioni di Madeleine Lemaire tratte dalla prima edizione di Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*. Préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann Lévy, 1896.



Nel diorama Proust (elaborazione di Alberto Baldi).

Il cantiere del critico: ricomporre il *Contre Sainte-Beuve*

Francesca Lorandini

1 - Una nuova edizione

Nell'aprile del 2022 è uscita la nuova edizione dei saggi di Marcel Proust della «Bibliothèque de la Pléiade», che, sostituendosi al numero 229 della collana, si presenta come un rifacimento del volume del 1971 «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiches et mélanges*» et suivi de «*Essais et articles*», curato da Pierre Clarac con la collaborazione di Yves Sandre¹. La nuova edizione, con il titolo programmatico, e più semplice, di *Essais*², è diretta da Antoine Compagnon, comporta un notevole arricchimento del materiale (conta 2064 pagine, contro le 1040 della precedente) ed è divisa in quattro parti, curate da Christophe Pradeau e da Matthieu Vernet. Le note di presentazione e di commento alle diverse sezioni rendono conto delle scelte fatte dai curatori, mostrano il lavoro di aggiornamento rispetto all'edizione precedente, e offrono un'idea chiara del lavoro compiuto dalla critica proustiana negli ultimi cinquant'anni³. Dal 1971,

1 Marcel Proust, «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiches et mélanges*» et suivi de «*Essais et articles*», a cura di Pierre Clarac e Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971.

2 M. Proust, *Essais*, a cura di Antoine Compagnon, Christophe Pradeau e Matthieu Vernet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2022.

3 Tra i contributi importanti non inclusi nell'edizione Clarac, Compagnon ricorda i *Textes retrouvés*, raccolti da Philip Kolb nel 1968 e poi nel 1971 in una versione aggiornata (M. Proust, *Textes retrouvés*, a cura di Philip Kolb e Larkin B. Price, Paris, Gallimard, 1971), e gli *Écrits de jeunesse* presentati da Anne Borrel nel 1991 (M. Proust, *Écrits de jeunesse*. 1887-

infatti, molte cose sono cambiate: non solo sono comparsi nuovi manoscritti, ma il lavoro della critica genetica ha permesso di rivedere, in maniera spesso anche radicale, molti aspetti di quell'enorme laboratorio – fatto di appunti sparsi, lettere, commenti, articoli, progetti di articoli, dediche e molto altro – che precede anche di decine di anni la pubblicazione della *Recherche*. Il volume raccoglie tutti i testi saggistici di Proust conosciuti al momento, suddivisi in quattro sezioni (*Écrits antérieurs à 1911*, *Pastiches et Mélanges*, *Dossier du Contre Sainte-Beuve*, *Écrits postérieurs à 1911*), scandite dall'anno 1911, che funge qui da *point de repère* simbolico: nel 1911 infatti Proust non pubblicò nulla, ma fu solo apparentemente un anno improduttivo, perché nel mese di agosto è pronto *Les Intermittences du coeur*, *Le Temps perdu*, *Ire partie*, prima versione dattiloscritta dell'inizio di quella che diventerà poi la *Recherche*. Non ci sono quindi i racconti, gli abbozzi di romanzo o le poesie, non ci sono le traduzioni di Ruskin né ci sono gli embrioni narrativi direttamente riconducibili alla *Recherche*, come *Les Soixante-quinze Feuilles*⁴ (ma vedremo che nel nuovo montaggio del *Contre Sainte-Beuve* sarebbero forse potuti entrare). Questi saggi non vengono però considerati solo come un insieme a sé stante, ma sono studiati in una relazione dinamica con la lunga preparazione del romanzo a venire, come dice Compagnon nell'introduzione:

L'unité du volume tient bien à un Proust situé du côté de l'essai plutôt que du côté du roman, à la fois sur le versant des prolégomènes, tout ce qui, durant plusieurs décennies, précède le chantier du roman, et sur le versant des retombées, tout ce qui, plus brièvement, accompagne sa publication⁵.

Vediamo più da vicino cosa si trova in ognuna delle sezioni:

1) *Écrits antérieurs à 1911* comprende testi scritti prima del 1911, pubblicati mentre Proust era in vita o ritrovati dopo la sua morte. In questa prima sezione non ci sono i *pastiches* e gli articoli usciti nei primi anni del Novecento che finirono senza troppe variazioni in *Pastiches et Mélanges* – raccolta del 1919 riprodotta nella seconda sezione del volume – ma ci sono *Salons parisiens*. *Fête chez Montesquiou à Neuilly* e *La mort des cathédrales. Une conséquence du projet Briand sur la Séparation*, entrambi del 1904, che saranno sì inseriti nella miscellanea del 1919, ma in una forma molto rimaneggiata.

Si possono leggere qui i primissimi articoli che Proust ha scritto per le riviste del Lycée Condorcet («Le Lundi», «La Revue verte» e «La Revue Lilas»), gli esercizi scolastici degli anni del liceo (soprattutto *amplifications* e *disserations*),

1895, a cura di Anne Borrel, con la collaborazione di Alberto Beretta Anguissola, Florence Callu, Jean-Pierre Halévy, Pierre-Edmond Robert, Marcel Troulay, Michel Bonduelle, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust international, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 1991), e «*Le Mensuel*» *retrouvé*, che contiene articoli del 1890 e 1891, con la prefazione di Jérôme Prieur (M. Proust, «*Le Mensuel*» *retrouvé*, a cura di Jérôme Prieur, Paris, Éditions des Busclats, 2012).

4 M. Proust, *Les Soixante-quinze Feuilles, et autres manuscrits inédits*, a cura di Nathalie Mauriac Dyer. Prefazione di Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021.

5 Antoine Compagnon, *Préface*, in M. Proust, *Essais cit.*, p. LIII.

una serie di *albums de confidences* (i cosiddetti *Confession albums*, ossia quei giochi di società di epoca vittoriana, in voga in Inghilterra fino alla fine dell'Ottocento, che restano alla moda in Francia fino agli anni '10, in cui l'intervistato risponde a una serie di domande sui suoi gusti e le sue inclinazioni); alcuni testi per riviste letterarie pubblicati dopo la fine del liceo («Le Mensuel», «Le Banquet», «La Revue blanche» e qualche altro periodico) e un insieme di scritti postumi perlopiù destinati alle stesse riviste; le prime collaborazioni occasionali con la stampa (in particolare con «Le Gaulois» e «La Presse», a cui arriva tramite il suo giro di conoscenze) e gli articoli rifiutati in quegli stessi anni; gli articoli usciti su «Le Figaro» o sul «Supplément littéraire» del sabato, a cui collabora a partire dal 1900 (si trovano qui i cosiddetti *Salons parisiens* del 1903-1904, cioè le cronache mondane dei salotti parigini); i contributi per la «Gazette des beaux-arts» e il supplemento «La Chronique des arts et de la curiosité», e per qualche altro periodico; e infine un insieme di testi postumi, redatti tra il 1900 e il 1911, più o meno lacunosi, che comprendono lettere, abbozzi di *salons*, ritratti mondani, critica musicale e letteraria.

Gli scritti di questa prima sezione raccontano la storia di un successo: il lettore può seguire la scrittura, il pensiero, il gusto di Proust che si formano, si emancipano e si consolidano, dai tentativi liceali agli articoli di critica letteraria e mondana usciti spesso sotto pseudonimo, fino a quando il suo nome approda alle prime pagine di «Le Figaro». Grazie all'interesse suscitato da *Sentiments filiaux d'un parricide* nel febbraio 1907, che segna il suo ritorno alla scrittura dopo il silenzio legato al lutto per la morte della madre nel 1905, Proust non ha bisogno di negoziare la posizione dei suoi articoli con il segretario di redazione Jules Cardon, detto Cardane: vedremo più avanti che, se si lamenta, lo fa perché i suoi pezzi vengono accorciati, non per la poca visibilità all'interno del giornale.

Oltre al racconto di un successo giornalistico, in questa prima sezione vediamo l'universo di uno scrittore che si delinea e prende forma attraverso la ricerca stilistica, la sperimentazione di generi diversi, il lavoro sulla riproduzione degli stereotipi, dei cliché della lingua e del pensiero: letture, riferimenti storici e culturali, luoghi, spettacoli, ritratti, eventi artistici e mondani che si stratificano negli anni; prove di scrittura che vanno dal *croquis de silhouette* al necrologio, dalla critica d'arte ai reportage mondani, dai testi d'*intervention* ai *comptes-rendus*. Proust elabora in questi anni il suo modo di guardare il mondo, quella sua «capacità di conservare, in qualche particolare apparentemente trascurabile, tutto lo spirito e il profumo di un'epoca»⁶, e più tardi userà questo materiale non solo per immaginare la *Recherche*, ma proprio per scriverla: dell'articolo *Camille Saint-Saëns, pianiste*, scritto nel 1895 e mai pubblicato, e delle cronache mondane di inizio Novecento si servirà per raccontare la mondanità e per descrivere i sintomi di quella malattia dell'anima che è lo snobismo; la lettura

6 Mariolina Bongiovanni Bertini, *Introduzione*, in M. Proust, *Saggi*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 17.

di *L'Art religieux au XIII^e siècle* di Émile Mâle (citato in *La mort des cathédrales*) sarà il pilastro, insieme ai libri di Augustin Thierry, su cui costruirà la visione del Medioevo che si dispiega a partire da *Combray*. Ci sono anche i ritratti di persone che poi torneranno nella *Recherche*: come la principessa Mathilde, che è presente come tale, con il suo nome, o Madeleine Lemaire, che è uno dei modelli di Mme Verdurin ma anche di Mme de Villeparisis. In questa sezione vengono trascritti i titoli di altri due testi molto importanti, sospesi tra autobiografia e finzione, pubblicati entrambi nel 1907 e poi ripresi in *Pastiches et Mélanges: Journées de lecture* e *Impressions de route en automobile*. La prima persona che tiene le fila del discorso così come la Venezia presente in *Journées de lecture* torneranno nella *Recherche*, e un testo che ricorda da vicino *Impressions de route en automobile* sarà la prima creazione letteraria del Narratore in *Combray*.

2) *Pastiches et Mélanges* riproduce il volume pubblicato nel 1919 per le Éditions de la «Nouvelle Revue française», che raccoglieva le prefazioni ai due libri di Ruskin, alcuni articoli usciti su «Le Figaro» e i *pastiches* dell'*Affaire Lemoine* usciti sul «Supplément littéraire» del quotidiano. In questa sezione è presente anche una ricca appendice (*En marge des «Pastiches»*, *Autres pastiches non recueillis*, *En marge des mélanges*) con avanzi, tagli, abbozzi, lettere, ritagli di giornale ritrovati negli archivi o nella corrispondenza di Proust. Nelle note sono commentate le modifiche apportate da Proust rispetto alla prima edizione degli stessi testi, ma anche rispetto ad altre versioni preliminari o intermedie, con un rimando puntuale ad ogni singolo dossier genetico. La ricostruzione è appassionante, e gli approfondimenti sono avvincenti, come nel caso, ad esempio, dell'articolo *Sentiments filiaux d'un parricide*, presentato e annotato in maniera minuziosa da Christophe Pradeau. Nell'appendice, viene riprodotto un articolo anonimo uscito su «Le Matin» il 25 gennaio 1907 intitolato *Il tue sa mère et se suicide* che presenta un resoconto dell'omicidio Van Blarenberghe (Henri Van Blarenberghe era un conoscente che aveva ucciso la madre e che si era poi suicidato, con lui Proust aveva casualmente avuto poco tempo prima della tragedia un breve scambio di formalità) e che, insieme a un articolo apparso su «Le Figaro» lo stesso giorno (*Un drame de la folie* di Jean de Paris), fu la fonte principale che Proust usò per redigere il suo pezzo, e viene riprodotta anche una parte della corrispondenza tra Proust e Gaston Calmette immediatamente successiva alla pubblicazione dell'articolo. Nel pezzo anonimo c'è un refuso che sicuramente non avrà mancato di intrigare Proust, visto quanto la storia dei Van Blarenberghe risuonava in lui: il commissario di polizia Maurice Leproust è chiamato per sbaglio M. Proust. Nello scambio con Gaston Calmette (direttore di «Le Figaro» dal 1900, che sarà dedicatario, nel 1913, di *Du côté de chez Swann*), Proust si lamenta perché il redattore Cardane avrebbe cassato una parte da lui ritenuta essenziale, aggiunta sulle ultime bozze, dove

il termine parricida sigillava e sanciva il senso del suo discorso⁷. Calmette gli risponde bonariamente che Cardane avrebbe amputato l'articolo per ragioni moralistiche. Proust, nell'edizione del testo da lui rivista nel 1919 non reintegrò però quel finale che anni prima gli era sembrato così necessario, forse perché lo dimenticò⁸, così come dimenticò di aggiungere l'allusione al racconto *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* di Flaubert, anche questa appuntata in un taccuino del 1908 conosciuto come *Carnet 1* («S^t Julien l'Hospitalier le citer dans Van Blarenbergh. S'en souvenir toujours»⁹).

Pastiches et mélanges viene pubblicato da Gallimard nel '19, insieme alla ristampa di *Du côté de chez Swann* e *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, che vince il premio Goncourt. La raccolta nasce per ragioni di strategia editoriale, e viene assemblata con una certa fretta, ma il progetto di un «volume de choses diverses»¹⁰ Proust lo ha in testa almeno da quindici d'anni, perché ne parla in diverse occasioni nella corrispondenza, e prende anche delle iniziative precise in questo senso: nel 1908 propone una raccolta dei suoi *pastiches* a Mercure de France, a Fasquelle e a Calmann-Lévy, che la rifiutano, e nel '14, quando pare che Grasset pubblicherà *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, e prima che la guerra sconvolga tutti i piani, ha in mente di affidare a Fasquelle o alla «N.R.F.» una sua miscellanea¹¹. Malgrado il titolo faccia riferimento al carattere composito del libro, la disposizione dei testi, così come le revisioni e le riformulazioni operate da Proust fanno pensare a una riflessione strutturale: la cronologia degli articoli dei *Mélanges* sembra essere subordinata a un ordine compositivo in cui si distinguono in maniera netta due insiemi, uno legato alla *mémoire des églises*, l'altro alla descrizione di una serie di *journées*¹². *Pastiches et Mélanges* comprende, come dicevamo, testi scritti da Proust a inizio Novecento: ci sono nove *pastiches* dell'*Affaire Lemoine* (dove con

7 «Rappelons-nous que chez les Anciens il n'était pas d'autel plus sacré, entouré d'une vénération, d'une superstition plus profonde, gage de plus de grandeur et de gloire pour la terre qui les possédait et les avait chèrement disputés, que le tombeau d'Œdipe, à Colone, et que le tombeau d'Oreste à Sparte, cet Oreste que les Furies avaient poursuivi jusqu'aux pieds d'Apollon même et d'Athénè en disant : Nous chassons loin des autels le fils parricide » (M. Proust, *Essais cit.*, p. 689).

8 Dimenticanza reale, atto voluto o mancato: difficile capire di cosa si tratti, interessante è quello che sottolinea Mariolina Bongiovanni Bertini in un saggio del 1981, ossia che in queste poche righe censurate Proust difendeva «il sacrificio simbolico di sé e dei propri affetti più cari su cui si apprestava a fondare la sua opera a venire, testimonianza ambigua – come un grandioso sepolcro che rechi i simboli della vita futura – del dissolvimento di ciò che esiste e dell'ostinata speranza della resurrezione» (M. Bongiovanni Bertini, *Marcel Proust, della poetica: dalle «leggi misteriose» della poesia alle «legge crudele» dell'arte*, in «Belfagor», 31 gennaio 1981, 1, [pp. 1-21] p. 13). Mariolina Bongiovanni Bertini sottolinea qualche riga dopo che questo finale censurato riguarda l'ambivalenza del sacro e tocca una questione che è presente nella *Recherche* nei motivi della profanazione e dell'incesto, e del loro aspetto rituale.

9 M. Proust, *Carnets*, a cura di Florence Callu e Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 60.

10 Da una lettera a Hélène de Caraman-Chimany del 1905 (M. Proust, *Essais cit.*, p. 1476).

11 Ivi, pp. 1476-1477.

12 Ivi, pp. 1478-1479.

la voce, nell'ordine, di Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, i fratelli Goncourt, Michelet, Émile Faguet e Ernest Renan, Proust rende conto della vicenda, che aveva avuto una larga eco nella stampa, di un falsario che aveva fatto credere di conoscere il segreto della fabbricazione dei diamanti), e alcuni saggi (testi usciti su «Le Figaro» e prefazioni alle traduzioni di Ruskin rimaneggiate). La nota di commento è preziosa: con riferimenti puntuali alla corrispondenza e ad altro materiale, vengono avanzate delle ipotesi sull'elaborazione della raccolta e ne viene ripercorsa la fortuna¹³, con un'attenzione particolare alle reazioni dei primi lettori.

I *Pastiches* sono introdotti da una riflessione sul genere e sul suo legame con la cultura retorica dell'imitazione che era alla base dell'insegnamento scolastico fino agli anni Ottanta-Novanta dell'Ottocento, quando le subentra la cultura del commento, e viene sottolineato il ruolo che questo genere letterario ha nella formazione stilistica di Proust stesso: si tratta di una scrittura terapeutica, perché in grado di bilanciare ammirazione e provocazione, introspettiva, perché rende conto di un legame profondo tra il *pasticheur* e il *pastiché*, ed è una forma attiva di critica letteraria (Proust parla di «critique littéraire "en action"» in una lettera a Robert Dreyfus del 17 marzo 1908¹⁴). Anche dei testi ruskiniani, infine, viene data una descrizione approfondita, che riguarda i testi in senso stretto, ma anche il ruolo e l'importanza di Ruskin a inizio Novecento.

3) *Dossier du «Contre Sainte-Beuve»* è la nuova edizione del *Contre Sainte-Beuve*, di cui parleremo in maniera più dettagliata più avanti. Per il momento, basti sottolineare che questa edizione comporta nuovi frammenti e un nuovo montaggio rispetto alle due edizioni francesi di riferimento, ossia quella di Pierre Clarac (1971) e quella di Bernard de Fallois (1954), ma anche rispetto all'edizione tedesca del 1997 e all'edizione spagnola del 2004 che negli ultimi vent'anni la comunità scientifica considerava come le più aggiornate¹⁵. Il *Contre*

13 Nell'ordine in cui sono disposti i saggi dei *Mélanges*, ad esempio, Christophe Pradeau legge una particolare drammaturgia, quella di un riconoscimento: «La quête initiée à l'incipit des *Mélanges*, qui avait semblé toucher au but avec l'évocation de la "prodigieuse attente de félicité" qui envahit le cœur de la mère, se sera prolongée, pour finir, de "journée" en "journée", de "pèlerinage" en "pèlerinage", jusqu'à reconduire le "je" plastique de l'essayiste entre "les deux colonnes de granit gris et rose" de la Piazzetta, là même où Proust, au printemps de 1900, avait surpris, sa mère à ses côtés, attardé "dans la foule d'aujourd'hui", le "sourire lointain" des choses du passé. Les dissonances de la confusion des temps trouvent enfin une résolution. Comme Proust l'écrivait à Réjane, en juillet 1919: "La vie n'est pas chronologique"» (ivi, p. 1499).

14 Ivi p. 1488.

15 M. Proust, *Gegen Sainte-Beuve*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Luzius Keller, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997; M. Proust, *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana*, a cura di Silvia Acierio e Julio Baquero Cruz, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004. Come sottolineava giustamente Marco Piazza a proposito dell'edizione aggiornata del *Contre Sainte-Beuve* inclusa nell'edizione dei saggi di Proust per Il Saggiatore, nel 2015 era «il lettore francese a trovarsi sprovvisto di un'edizione aggiornata del *Contre Sainte-*

Sainte-Beuve è presentato come un progetto: il curatore Matthieu Vernet parla infatti di un «livre fantôme»¹⁶ e cerca di ricostruire la dinamica della scrittura che ne ha accompagnato l'elaborazione tra il 1908, il 1909 e forse il 1910, fino a quando cioè l'idea di un libro contro il metodo critico di Sainte-Beuve viene abbandonata definitivamente. In questo progetto si delineano subito due piste, due possibilità tra cui Proust crede inizialmente di dover scegliere e che prova poi forse a fare coesistere: un saggio di fattura classica, alla maniera di Taine («en moins bien»¹⁷, come dice in una lettera) e un «récit du matin, du réveil, Maman vient me voir près de mon lit, je lui dis que j'ai l'idée d'une étude sur Sainte-Beuve, je la lui soumets et la lui développe»¹⁸ (come dice in un'altra lettera). Proust esita insomma tra una forma saggistica che riconosce come tradizionale e una forma più personale, sullo stile delle cronache autobiografiche che sta scrivendo negli stessi anni. Noi oggi sappiamo che questo è un passaggio chiave nella vita dello scrittore: per riprendere le parole di un famoso saggio di Francesco Orlando¹⁹, è proprio criticando la ricerca in direzione sbagliata di Sainte-Beuve che Proust trova la direzione giusta per la sua opera, e dalle ceneri del *Contre Sainte-Beuve* nasce la *Recherche*.

Questa edizione propone un nuovo canovaccio, in cui si alternano parti critiche e parti narrative, seguendo per quanto possibile le indicazioni presenti nella corrispondenza di Proust (impresa complessa perché spesso contraddittorie). Sono stati individuati quattro gruppi principali di testi, in base al genere del discorso o al tema trattato, e l'ordine dei testi all'interno di ogni gruppo segue la cronologia di stesura: *Sainte-Beuve, Essai narratif, Développements romanesques, Critique*. In appendice vengono inserite alcune note e frammenti legati al dossier Sainte-Beuve e una scelta di lettere in cui Proust parla del suo progetto.

4) *Écrits postérieurs à 1911* comprende i testi scritti quando Proust comincia a lavorare in maniera sistematica e quasi esclusiva al romanzo che diventerà la *Recherche*, e che assume nel corso degli anni proporzioni inattese. I contributi di questa sezione sono divisi in due insiemi: il primo copre gli anni che vanno dal 1912 al 1918, il secondo gli anni dal 1919 al 1922. Il primo insieme contiene quattro cronache autobiografiche uscite su «Le Figaro» nel '12 e nel '13, che sono di solito considerate pre-pubblicazioni o varianti di *Du côté de chez Swann*, ma inserite qui perché il lettore dell'epoca le recepi come testi autonomi (*Épines blanches, épines roses; Rayon de soleil sur le balcon; L'Église de village; Vacances de Pâques*), e due interviste uscite una per «Le Temps», l'altra per «Le Miroir», a seguito della prima edizione di *Du côté de chez Swann* del 1913: in entrambi

Beuve» (M. Piazza, *Contre Sainte-Beuve 1954-2014. Storia e interesse di un'opera sui generis*, in M. Proust, *Saggi cit.*, p. 171).

16 M. Proust, *Essais cit.*, p. 1650.

17 Lettera a Georges de Lauris (ivi, p. 1136).

18 Lettera a Anna de Noailles (ivi, pp. 1136-1137).

19 Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974, pp. VII-XXXVII.

i casi i giornalisti raccontano la figura di un recluso, assecondando in questo modo l'immagine di sé che Proust aveva sceneggiato per loro (sono le ultime due interviste accordate in presenza, perché in seguito accetterà di rispondere alle domande dei giornalisti solo per lettera). Segue una recensione molto positiva di Jacques-Émile Blanche a *Du côté de chez Swann*, accompagnata da una serie di *échos*, cioè di trafiletti, comparsi su altri giornali nei giorni successivi – il nome dell'autore non era indicato, ma le note ci informano che si tratta di Proust, che si dimostra ancora una volta molto attento alla strategia promozionale del suo libro. Tra gli scritti postumi di questo primo insieme ci sono inoltre alcune lettere, tra cui l'importante *lettre-dédicace* à Jacques de Lacretelle, dove Proust si spiega diffusamente sulla questione del romanzo *à clefs*.

Tra i contributi del secondo insieme ci sono tre prefazioni (quelle ai libri di Jacques-Émile Blanche e Paul Morand sono in realtà un pretesto per parlare di altro, e in particolare proprio di Sainte-Beuve), i due famosi articoli per la «Nouvelle Revue française» *À propos du "style de Flaubert"* e *À propos de Baudelaire* (in cui prende posizione nelle *querelles* letterarie del suo tempo esaltando la bellezza grammaticale di Flaubert e facendo di Baudelaire il grande poeta dell'Ottocento a scapito di Hugo), interviste, dialoghi, risposte a inchieste e una serie di testi postumi, tra cui vale la pena di citare *L'esthétique de Marcel Proust*, scritto da lui stesso, che sarebbe dovuto uscire a firma di altri. Proust si diletta qui, come aveva già fatto altre volte, nella pratica dell'autocommento, e si dimostra ancora una volta molto attento all'autopromozione: in questo caso evidenzia in primo luogo la ricezione della sua opera all'estero, parlando in particolare dell'interesse di un paese come la Svezia (Proust, deluso perché il suo desiderio di entrare all'Académie française non si era realizzato, puntava forse a quel punto al Nobel). Se i testi che compaiono tra il 1911 e il 1919 sono tutti in qualche modo legati alla preparazione o alla promozione di *Du côté de chez Swann*, scorrendo in serie quelli dal 1919 e 1922 si può leggere in filigrana la voce di uno scrittore che si compiace meno dei vezzi e della disinvoltura un po' affettata dei saggi giovanili, di cui mantiene però la spigliatezza, uno scrittore che è ormai diventato una personalità pubblica, consapevole delle necessità del marketing letterario, che non deve più trattare con i direttori o negoziare con i redattori, che divaga liberamente parlando di ciò che gli interessa, e che può permettersi di essere meno zelante e più tranchant.

Il titolo *Essais* è programmatico perché il materiale raccolto è fatto di articoli, studi, cronache, lavori di vario tipo, che sono anche prove, abbozzi, esperimenti, tentativi di fare qualcosa che non è la *Recherche*, ma che a un certo punto diventerà, anche, in parte, la *Recherche*. Tra gli appunti del progetto su Sainte-Beuve, Proust usa d'altronde proprio la parola *essai*²⁰ per indicare quello che sta cercan-

20 «Bien que chaque jour j'attache moins de prix à la critique et même, s'il faut le dire, à l'intelligence, car de plus en plus je la crois impuissante à cette récréation de la réalité que est tout l'art, c'est à l'intelligence que je me fie aujourd'hui pour écrire un essai tout critique» (M. Proust, *Essais* cit., p. 695).

do di fare e per dare un nome all'idea paradossale che ha in testa (ricordiamolo: un testo critico su Sainte-Beuve e il resoconto di una conversazione mattiniera con la madre). Come sottolinea Antoine Compagnon nella prefazione, il saggio è il genere che Proust deve attraversare per trovare la forma da dare alla sua opera, per trovare il piglio, l'*esprit* da dare al suo romanzo:

[...] la critique n'a pas ou n'a plus de prix à ses yeux, mais il lui faut pourtant en passer par elle, c'est-à-dire par l'essai, pour jeter les bases de ce qui deviendra un roman qui prendra parti contre l'intelligence et n'en demeure pas moins tout fondé sur l'intelligence. L'essai restera l'assise indispensable du roman, non seulement du point de vue de l'histoire du texte, de sa genèse, mais aussi intellectuellement²¹.

Se la *Recherche* è un romanzo di formazione alla maniera del *Wilhelm Meister*, cioè un romanzo intellettuale²², attraverso i saggi qui raccolti si può ripercorrere proprio l'apprendistato necessario alla costruzione di quel tipo di romanzo. Che Proust si fosse mosso in una zona ambigua, inesplorata, contribuendo a suo modo a disegnare il nuovo paradigma sovranazionale del romanzo moderno, lo hanno notato del resto grandi critici come Paul Ricoeur, Gérard Genette e Roland Barthes: tutti hanno parlato di una forma di dissolvenza e di superamento²³. L'edizione coordinata da Compagnon si inserisce in questa tradizione critica perché l'allestimento dell'insieme, la sua logica e la sua articolazione, mira a presentare i saggi come il laboratorio della *Recherche*. Sono strategie di avvicinamento, sperimentazioni, è il praticantato di un intellettuale che per trovare la strada del suo talento ha avuto bisogno di procrastinare il romanzo della sua vocazione, è dovuto tornare e ritornare negli stessi luoghi, ha dovuto scrivere e riscrivere le stesse cose, fare e disfare, provare e riprovare. Da una sezione all'altra e dall'apparato delle note e dei commenti emergono inoltre altri due elementi: c'è il tentativo di mostrare che Proust, benché il Narratore ne *La Prisonnière* affermi che è sempre vero il contrario²⁴, ha in qualche modo cercato di costruire o individuare un disegno, una forma di continuità nella sua scrittura; e c'è la volontà di rendere evidente l'importanza del lavoro svolto dalla critica genetica negli ultimi cinquant'anni, presentando questi *essais* anche come un bilancio, come un inventario di ciò che ha permesso di conoscere. Antoine Compagnon cita a un certo punto della sua prefazione alcune righe di un articolo di Claudine Quémard²⁵, in cui emergono i principi di igiene critica che hanno ispirato gli studiosi che si sono dedicati ai manoscritti proustiani:

21 Ivi, p. XX.

22 Ivi, p. XXVII.

23 Ivi, pp. XXVI-XXIX.

24 Il Narratore non crede infatti a quelle «systématisations d'écrivains médiocres qui a grand renfort de titres et sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 667)

25 A. Compagnon, *Préface*, in M. Proust, *Essais cit.*, p. LII.

scongiurare sia la tentazione di vedere la *Recherche* come la creazione spontanea e illuminata di un genio, che quella di ritrovarvi tutte le caratteristiche di un'epoca, il rispetto di una tradizione, un serbatoio da cui ricavare commenti eruditi. Si tratta di un articolo del 1978 in cui viene riportato il risultato delle ricerche dell'équipe con cui la studiosa lavorava sui cosiddetti Cahiers Sainte-Beuve (vedremo di cosa si tratta) che dimostra «l'existence d'une filiation réelle et sans coupure apparente entre l'essai narratif et le roman»²⁶, contro la tesi della "Pléiade" pubblicata qualche anno prima: secondo Pierre Clarac, infatti, si trattava di due progetti ben distinti, Proust avrebbe abbandonato il progetto del *Contre Sainte-Beuve* per rimettersi a scrivere la *Recherche* (che, sempre secondo Clarac, Proust aveva già iniziato a elaborare dal 1902). Citiamo qui tutta l'ultima parte dell'articolo di Quémard perché ci permette di avvicinarci al *Dossier du Contre Sainte-Beuve*:

Certes, présenté ainsi, le résultat de notre enquête peut paraître mince. En fait, il est capital. Il est capital d'abord parce qu'il tend à anéantir l'une des légendes les plus tenaces qui courent encore sur Proust et sur son roman: à savoir celle qui veut que la *Recherche* soit née, par un phénomène de création spontanée, d'une sorte d'extase, d'illumination subite. Mais il est capital aussi parce qu'il nous permet de bien comprendre que la *Recherche* n'est pas davantage née à partir de normes du roman traditionnel ni à partir d'un schéma tout fait, d'un plan préconçu qu'il aurait suffi à l'écrivain de suivre ensuite pas à pas. En fait, dans ces premiers Cahiers de brouillon [...] on assiste à l'invention tâtonnante, par le travail de l'écriture, d'une forme originale: d'une œuvre qui, bien que née d'un essai d'esthétique, n'est pas un essai, mais est un roman; un roman toutefois qui diffère fondamentalement du roman traditionnel, du roman tel qu'on le faisait jusque là, et qui tient un peu de l'essai tout de même: une «sorte de roman» selon la formule de Proust, le roman d'une esthétique, fondé sur la mémoire spontanée, et ceci jusque dans sa forme. La critique explique ordinairement tout, sauf peut-être les chefs-d'œuvre. Et peut-être justement l'interrogation patiente, minutieuse des manuscrits est-elle la seule méthode qui permette de comprendre la naissance et l'essence des chefs-d'œuvre littéraires, et la part primordiale qu'y tient le travail de l'écriture²⁷.

Il nuovo assemblaggio del *Contre Sainte-Beuve* – nome che, si noti, non appare più nel titolo della nuova edizione della "Pléiade" – si muove proprio in questa direzione, ripercorrendo le esitazioni che hanno condotto Proust, anno dopo anno, alla concezione e alla redazione, strato su strato, del suo capolavoro. Questo nuovo *Contre Sainte-Beuve* assomiglia meno all'edizione di un progetto di libro a sé stante e si avvicina di più, insomma, alla forma di un avantesto

26 Claudine Quémard, *De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes*, in «Bulletin d'informations proustiennes», autunno 1978, 8, p. 9.

27 Ivi, p. 8.

che figurerebbe in un'edizione critica della *Recherche*. Ma le cose sono naturalmente più complesse di così, proviamo dunque a entrare nella storia di questo libro inesistente.

2 - Fare e disfare il *Contre Sainte-Beuve*

In una conferenza tenuta al Collège de France nel marzo del 2019, Matthieu Vernet ricordava che negli anni 2000 «il était chic de lire le *Contre Sainte-Beuve* en allemand, de la même manière qu'il a été chic, à une époque, pour les Allemands, de lire Hegel dans sa traduction française»²⁸. Perché sarebbe stato *chic* leggere il *Contre Sainte-Beuve* proprio in tedesco? Perché le due edizioni francesi, quella del 1954 di Bernard de Fallois²⁹ e quella del 1971 di Pierre Clarac, entrambe pubblicate da Gallimard, erano considerate ormai da tempo superate, per il metodo con cui erano state assemblate e perché la critica genetica nei decenni successivi aveva fatto delle scoperte importanti, e l'edizione del *Gegen Sainte-Beuve* diretta da Luzius Keller, con selezione e montaggio dei testi, commento e postfazione di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Helmut Scheffel, era senza dubbio la più aggiornata e la più rigorosa. Il *Gegen Sainte-Beuve* si inseriva in un progetto più ampio, la cosiddetta Frankfurter Ausgabe, ossia l'edizione delle opere complete di Proust che la casa editrice Suhrkamp aveva affidato a Luzius Keller verso la metà degli anni Ottanta, un'edizione per gli specialisti e per il grande pubblico, con note filologiche e commenti di tipo interpretativo sulla composizione, sui temi, sullo stile e sull'inter testo proustiano. Un'edizione che voleva essere completa, rigorosa, omogenea³⁰, per colmare le lacune e evitare i difetti dei sei volumi della "Pléiade" che, oltre a essere incompleti, erano anche curati in maniera diseguale.

Le due versioni del *Contre Sainte-Beuve* presenti nel catalogo di Gallimard erano molto diverse tra loro: entrambe si basavano su un insieme di frammenti autografi redatti perlopiù tra il novembre del 1908 e l'estate del 1909, ma l'edizione Fallois era troppo personale, troppo creativa, e quella Clarac, benché rigorosa nella presentazione dei testi, fallace, perché non coglieva lo statuto ibrido del progetto. Bernard de Fallois, che per primo scoprì questi manoscritti, aveva cercato di riprodurre il processo creativo di Proust assemblando testi e por-

28 Matthieu Vernet, *Éditer «Contre Sainte-Beuve»*, conferenza tenuta il 19 marzo 2019, all'interno del corso del 2018-2019 di Antoine Compagnon *Proust essayiste*, disponibile sul sito del Collège de France al link seguente: <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2019-03-19-17h45.htm> (consultato il 16/08/2022).

29 M. Proust, «*Contre Sainte-Beuve*», suivi de «*Nouveaux mélanges*», a cura di Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.

30 Si veda a questo proposito Luzius Keller, *Du Contre Sainte-Beuve au Gegen Sainte-Beuve*, in «Bulletin d'informations proustiennes», 2004, 34, pp. 53-60. Per una descrizione del lavoro di sintesi effettuato nel *Gegen Sainte-Beuve* con una disamina della vicenda editoriale e dello stato dei lavori sul *Contre Sainte-Beuve* fino al 2004 si veda Marion Schmid, *Problèmes du «Contre Sainte-Beuve»: état actuel de la recherche*, in «Bulletin d'informations proustiennes», 2004, 34, pp. 61-72.

zioni di testi provenienti da quaderni e fogli diversi, mostrandosi molto attento alle fluttuazioni del pensiero dello scrittore, ma poco attento alle regole della filologia. Convinto che la storia della genesi e della gestazione della *Recherche* andasse essa stessa presentata come un romanzo³¹, aveva proposto un montaggio molto personale dei frammenti narrativi e critici scritti da Proust in quegli anni, dando un ordine tematico poco attento alla cronologia della scrittura, ma bello e suggestivo, perché modellato sui due tempi della psicologia proustiana. Per Proust, infatti, possiamo conoscere per davvero qualcosa su di noi e sugli altri solo nel momento in cui una nuova impressione ci permette di rielaborarne una più antica, e l'autenticità di questa forma di conoscenza sta proprio nel legame esclusivo che unisce le due impressioni: così, secondo Bernard de Fallois, l'insieme delle note, degli appunti, dei frammenti narrativi e dei testi critici andavano presentati per blocchi tematici in cui si potessero intercettare gli sviluppi narrativi futuri, e in questo modo si sarebbero invernati. I titoli, per lo più inventati dallo stesso Bernard de Fallois, andavano infatti in questa direzione: *Sommeils, Chambres, Journées, La Comtesse, L'article dans «Le Figaro», Le rayon de soleil sur le balcon, Conversation avec maman, La méthode de Sainte-Beuve, Gérard de Nerval, Sainte-Beuve et Baudelaire, Sainte-Beuve et Balzac, Le Balzac de M. de Guermantes, La race maudite, Noms de personnes, Retour à Guermantes*. Si aggiungeva poi una *Préface* e una *Conclusion*, fatte di ritagli montati ancora una volta da Bernard de Fallois stesso, che si era inventato così un libro compatto e coerente. Era stata un'edizione importante perché, tra le altre cose, aveva contribuito a smentire la leggenda delle due vite dello scrittore: la prima vissuta

31 Per Bernard de Fallois, Proust è lo scrittore di un solo libro e tutto il resto – sia i materiali editi che quelli inediti – vanno considerati in questa prospettiva. Inutile dunque cercare tra gli inediti una qualche forma di discontinuità, quello che va invece ricostruito è il movimento avventuroso della scrittura, una forma che si costruisce incontrando altre forme, sperimentando, provando strade diverse: «Il serait donc vain de vouloir découvrir, parmi les papiers qu'il nous a laissés, une nouveauté que son génie même contredit. On peut exhumer un récit de Balzac, un poème de Mallarmé, qui soient un Balzac, un Mallarmé inconnus. De Proust, rien qui égale ni même approche *À la recherche du temps perdu*. Et le *Contre Sainte-Beuve* que nous présentons aujourd'hui n'a peut-être pas une importance littéraire analogue aux *Cahiers de Montesquieu*, pas plus que *Jean Santeuil* ne ressemble vraiment à *Lucien Leuwen*. Ébauches et matériaux d'une œuvre à venir, qui les rassemble et les dépasse, ce ne sont, si l'on veut, que des documents. Mais ces documents, s'ils ne nous disent rien de plus que l'œuvre elle-même, ont encore beaucoup à nous dire sur elle, car ils nous renseignent sur une des créations les plus complètes, les plus complexes, de toute notre littérature. Par eux, nous remontons un fleuve que nous ne faisons jusqu'ici que descendre. Toutes les explications de Proust qu'on a pu lire jusqu'à présent, dans l'ignorance de ces affluents, devaient se contenter de nous offrir un récit de sa vie la plus extérieure ou un tableau de ses idées: un calendrier ou un système. L'histoire véritable d'un écrivain est aussi loin de l'un que de l'autre. Elle n'a rien de figé. Elle est faite de rencontres, de haltes, de surprises, de projets abandonnés qui reparaissent après dix ans, de personnages qui se dédoublent ou se rejoignent, d'éclairages mystérieusement transformés: l'histoire d'un roman est un roman» (M. Proust, «*Contre Sainte-Beuve*», suivi de «*Nouveaux mélanges*», a cura di Bernard de Fallois).

nell'ozio e nella frenesia della mondanità, la seconda passata nella sua stanza a scrivere la *Recherche*. Gli archivi rivelavano invece tutt'altro.

L'edizione di Pierre Clarac riproduceva in maniera più fedele il testo autografo di Proust, ma escludeva totalmente le parti narrative, e i frammenti critici si succedevano in quest'ordine: [*Projets de préface*], *La méthode de Sainte-Beuve*, [*Gérard de Nerval*], *Sainte-Beuve et Baudelaire*, [*Sainte-Beuve et Balzac*], *À ajouter à Flaubert*, [*Notes sur la littérature et la critique*]. Nella nota al testo del '71, Clarac ripercorre la corrispondenza di Proust alla luce dei manoscritti analizzati e conclude: «Aucun d'eux ne nous impose cette idée hors de vraisemblance que le grand roman est sorti de l'essai critique et que l'essai critique n'a eu à se développer pour donner un grand roman»³². Per lui, nella testa dello scrittore c'erano due progetti separati, entrambi di lunga data: uno, prettamente romanzesco, che si andava elaborando dal 1902 e che prendeva le mosse dal fallimento del *Jean Santeuil*, l'altro, contro il metodo critico di Sainte-Beuve, in cantiere dal 1905. Che Proust prendesse i suoi appunti e facesse i suoi tentativi narrativi sugli stessi quaderni, sugli stessi fogli, non aveva grande importanza: nella sua testa, secondo Clarac, si trattava di progetti ben distinti. A un certo punto del 1909 dalla corrispondenza si evince che le due idee si sarebbero mescolate, ma un'edizione critica di un libro dai confini incerti non aveva per Clarac alcun senso.

Rispetto alle due edizioni francesi, il *Gegen Sainte-Beuve* aveva il pregio di disegnare in maniera più autentica il libro-che-Proust-avrebbe-voluto-scrivere presentandolo come un insieme di testi critici, teorici, di dialoghi e di abbozzi narrativi e riprodurre così il progetto e il processo creativo dell'autore: gli studi di Claudine Quémard, di Bernard Brun, di Anthony R. Pugh e di Francine Goujon³³, in particolare, avevano infatti messo in evidenza che critica e narrativa erano inseparabili, e che dunque la scelta fatta da Clarac nel 1971, per quanto rigorosa nella presentazione, era filologicamente e metodologicamente sbagliata.

3 - Il libro-che-Proust-avrebbe-voluto-scrivere

La nuova edizione del *Contre Sainte-Beuve* si muove in questo senso, sostenuta dalla tesi di fondo per cui non ci sarebbe soluzione di continuità tra il progetto critico e il futuro romanzo: rifiutando criticamente l'idea per cui i dati biografici spiegherebbero l'opera di uno scrittore, Proust non solo enuclea la distinzione

32 M. Proust, «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiches et mélanges*» et suivi de «*Essais et articles*», cit., p. 872.

33 C. Quémard, *Autour de trois avant-textes de l'ouverture de la «Recherche»*: nouvelles approches des problèmes du «*Contre Sainte-Beuve*», in «*Bulletin d'informations proustiennes*», 1976, 3, pp. 7-39; Bernard Brun, *L'édition d'un brouillon et son interprétation: le problème du «Contre Sainte-Beuve»*, in *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979; Id., *Table des matières di «Contre Sainte-Beuve»*, in «*Bulletin d'informations proustiennes*», 1988, 19, pp. 7-14; Anthony R. Pugh, *The Birth of «À la recherche du temps perdu»*, Lexington, French Forum, 1987 Francine Goujon, *L'ordre des fragments dans le «Contre Sainte-Beuve»*, in «*Bulletin d'informations proustiennes*», 1988, 19, pp. 29-42.

tra un io superficiale e un io profondo, ma comincia anche a elaborare una forma letteraria nuova, sia saggistica che narrativa, introspettiva e dialogica al tempo stesso, che si nutre di quel rifiuto.

Che l'idea di scrivere un libro su Sainte-Beuve avesse preso una forma concreta proprio verso il 1908 si evince dal Carnet 1, in cui Proust annota molti appunti sul progetto in corso ma anche riflessioni più intime, e dalla sua corrispondenza, e parti delle lettere più importanti legate a questo progetto sono riportate nelle *Appendices*³⁴. C'è in primo luogo una lettera del 5 o il 6 maggio del 1908 in cui chiede a Louis d'Albufera di prestargli un album con delle fotografie di famiglia per una cosa a cui starebbe lavorando, e gli fa poi la lista dei progetti che ha in corso in quel momento:

une étude sur la noblesse
un roman parisien
un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert
un essai sur les Femmes
un essai sur la Pédérastie
(pas facile à publier)
une étude sur les vitraux
une étude sur les pierres tombales
une étude sur le roman³⁵

C'è poi lo scambio con Georges de Lauris, che gli manda i libri di Sainte-Beuve e che sembra essere il confidente principale riguardo a questo progetto tra il 1908 e il 1909. A metà dicembre del 1908 gli scrive:

Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis dans ma pensée (articles de revue). L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je veux faire sur Sainte-Beuve. Et je lui développerais.³⁶

E nelle settimane successive gli parla delle sue letture, e della cattiva salute che gli impedisce di lavorare con regolarità. Questo scambio testimonia tra l'altro che in quelle settimane, in quei mesi, Proust legge e rilegge, in modo rapido e disordinato forse, ma molto intensamente, gli scritti di Sainte-Beuve: le letture fatte molti anni prima vengono insomma riprese per un nuovo scopo³⁷, forse per

34 M. Proust, *Essais cit.*, pp. 1135-1144.

35 Ivi, cit., p. 1136.

36 *Ibidem*. Qualcosa di molto simile, Proust lo scrive a Anna de Noailles negli stessi giorni (si veda la lettera che abbiamo citato precedentemente).

37 Proust parla già di Sainte-Beuve nella sua corrispondenza degli anni Novanta, e ne parla anche nel *salon* dedicato alla principessa Mathilde del 1903 e in una recensione dell'anno successivo, ma è nella prefazione a *Sésame et les lys* scritta nel 1905 che enuclea in modo più preciso la sua critica. Si veda a questo proposito Marion Schmid, *Problèmes du "Contre Sainte-Beuve": état actuel de la recherche*, cit., pp. 62-63 che rimanda al commento

trovare i punti di appoggio a un'argomentazione che ha già in mente, come farebbe un saggista, non un erudito³⁸. A metà gennaio 1909 scrive sempre a Georges de Lauris: «[...] je n'ai pas encore commencé *Sainte-Beuve* et doute pouvoir»³⁹, e nel marzo dello stesso anno, dopo avergli parlato dei *pastiches* che non riesce a scrivere, torna sul progetto:

[...] Ce qui a le plus de chance de paraître un jour est *Sainte-Beuve* (pas le second pastiche, mais l'étude) parce que cette malle pleine au milieu de mon esprit me gêne et qu'il faudrait se décider ou à partir ou à la défaire. Mais j'ai déjà beaucoup oublié et quoique je ne devrais pas lire du tout, je lis beaucoup et dans un tout autre ordre. Néanmoins si je suis encore vivant cet automne, il y a des chances pour que *Sainte-Beuve* ait paru et je crois que cela vous plaira⁴⁰.

Nell'ottobre dello stesso anno, gli scrive: «[...] je vais faire copier sur mes informes brouillons le premier paragraphe du premier chapitre de *Sainte-Beuve* (c'est presque un volume, ce premier paragraphe!)»⁴¹.

Ci sono poi altre due lettere importanti, quella al direttore di *Mercure de France* Alfred Vallette inviata nell'agosto del 1909, in cui gli propone un libro dal titolo provvisorio *Contre Sainte-Beuve, Souvenir d'une matinée*, che sarebbe un romanzo vero e proprio:

[...] Je termine un livre qui malgré son titre provisoire: *Contre Sainte-Beuve, Souvenir d'une Matinée* est un véritable roman et un roman extrêmement impudique en certaines parties. Un des principaux personnages est un homosexuel. Et ceci je compte que, tout à fait à la lettre, vous m'en garderez le secret. Si la chose était sue avant le livre paru, nombre d'amis dévoués et craintifs me demanderaient d'y renoncer. De plus je m'imagine qu'il y a dans tout cela des choses neuves (pardonnez-moi) et je ne voudrais pas être dépouillé par d'autres. Le nom de *Sainte-Beuve* ne vient pas par hasard. Le livre finit bien par une longue conversation sur *Sainte-Beuve* et sur l'esthétique (si vous voulez, comme Sylvie finit par une étude sur les chansons populaires) et quand on aura fini le livre, on verra (je le voudrais) que tout le roman n'est que la mise en œuvre des principes d'art émis dans cette première partie, sorte de préface si vous voulez mise à la fin⁴².

e una lettera all'amico Robert Dreyfus, scritta alla fine dell'agosto dello stesso anno, in cui parla di un romanzo e di uno studio critico⁴³.

di Mariolina Bongiovanni Bertini al *Gegen Sainte-Beuve*, e si veda anche M. Bongiovanni Bertini, *La vérité selon Sainte-Beuve et la vérité selon Balzac*, in *À l'ombre de Vautrin. Proust et Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 91-128.

38 Si veda a questo proposito A. Compagnon, *Aimer Sainte-Beuve*, in «Cahiers de l'Herne», *Marcel Proust*, 2021, 134, pp. 235-241.

39 M. Proust, *Essais cit.*, p. 1139.

40 Ivi, p. 1140.

41 Ivi, p. 1144.

42 *Ibidem*.

43 Ivi, p. 1143.

Insomma, è chiaro che Proust un libro contro il metodo di Sainte-Beuve lo voleva scrivere, ed è chiaro anche che questo progetto subisce delle metamorfosi e a un certo punto si dissolve per confluire in qualcos'altro che ha un argomento osceno⁴⁴; quello che pare più difficile è dare dei limiti temporali al progetto. Matthieu Vernet nella ricca *Notice*⁴⁵ mostra che tutto il *Contre Sainte-Beuve* è da comprendere in una dinamica più vasta, legata alla ripresa della scrittura dopo il lutto per la morte della madre, e legata anche all'esplorazione di diversi generi e forme. Mancando dei limiti temporali precisi, vanno individuati alcuni momenti chiave. Tra questi, c'è sicuramente il 7 luglio 1907, data di cui uscì su «Le Figaro» il necrologio *Charles de Spoelberch de Lovenjoul* in cui Paul Bourget fa una rapida sintesi del metodo di Sainte-Beuve⁴⁶: l'articolo è citato più volte negli appunti del libro-che-Proust-avrebbe-voluto-scrivere. È però da fine novembre 1908⁴⁷ che Proust comincia a percorrere sistematicamente l'opera di Sainte-Beuve, prendendo molti appunti di lettura sul Carnet 1 fino all'inizio di marzo del 1909 circa. Vernet offre poi la sua ricostruzione della cronologia della scrittura, fino all'abbandono del progetto, anche questo avvenuto in più momenti, senza che ci sia stata una decisione netta da parte di Proust in questo senso. I primi appunti sono molto frammentari, si trovano su grandi fogli (raccolti nel faldone NAF16636 conservato alla BnF, conosciuto un tempo come «Proust 45»), la scrittura si sviluppa poi su dei quaderni (i cosiddetti Cahiers). La nota al testo comprende anche un utile schema dell'ordine cronologico in cui sono stati redatti i testi nei diversi Cahiers (il loro numero progressivo, infatti, non scandisce la cronologia della scrittura – dal momento che Proust scriveva simultaneamente su diversi quaderni – ma corrisponde semplicemente all'ordine dato dalla Bibliothèque nationale quando sono entrati a far parte dei loro fondi). Rispetto alle edizioni precedenti, questa prende il proprio materiale da un numero maggiore di Cahiers (Cahiers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 29, 31, 36, 51, 64). Tranne sei pagine provenienti da una collezione privata, tutti i manoscritti di cui si trovano qui le trascrizioni sono liberamente consultabili su Gallica.

Il canovaccio proposto cerca di rendere conto sia della coerenza dei diversi blocchi tematici che del «mouvement centrifuge»⁴⁸ che caratterizza tutto il materiale. Nella prima parte, intitolata [*Sainte-Beuve*] (quasi tutti i titoli sono tra

44 Ivi, pp. XLI-XLVI.

45 Ivi, pp. 1624-1650.

46 La parte del necrologio che riguarda il metodo di Sainte-Beuve è trascritta nelle note al testo: «Une telle étude comporte des recherches qui ne sauraient être trop minutieuses, sur la biographie de l'écrivain, ses hérédités, sa famille, ses amis, son temps, les étapes de son labeur, le tout appuyé sur des documents vérifiés [...]. Quand on s'est rendu compte de la besogne de réduction nécessaire pour que les renseignements en apparence les plus authentiques prennent leur vraie place, se raccordent les uns aux autres, on s'explique mieux la quasi solitude du seul historien littéraire qu'ait eu le dix-neuvième siècle» (ivi, p. 1662).

47 M. Vernet rimanda a Anthony R. Pugh, *The Birth of* «À la recherche du temps perdu», cit., p. 37 e p. 113 (ivi, p. 1628).

48 M. Proust, *Essais* cit., p. 1658.

parentesi quadre perché assegnati dal curatore), sono contenuti i primi testi, in ordine temporale, del dossier. In continuità con quanto fatto da Pierre Clarac e da Bernard de Fallois, ci sono gli appunti relativi alla diffidenza nei confronti dell'intelligenza (scritti dopo, ma con l'idea di essere inseriti in apertura), che non può fare rivivere le impressioni del passato, e al metodo di Sainte-Beuve (scritti prima), superficiale, perché incapace di separare l'uomo dall'opera. Sono tutti appunti presi su fogli sparsi, inseriti nel faldone NAF 16636, e il montaggio di questa prima parte si conclude con quello che viene definito dal curatore come il «canevas narratif»⁴⁹ del libro: un uomo si mette a letto poco prima dell'alba, sensazioni e ricordi si affastellano nella sua mente.

Nella seconda parte, intitolata [*Essai narratifs*], sono presenti delle divagazioni personali seguite da commenti critici che si sviluppano in una cornice dialogica, ossia nella conversazione tra il narratore e la madre ([*Le Réveil dans la chambre obscure*], [*Les Nuits et les Rêves*], [*L'Article du Figaro*], [*Le Rayon de soleil sur le balcon*], [*Souvenir de Venise*], [*Conversations*], [*Maman et la servante*], [*Françoise*], [*La Mince raie de jour*], [*Matinées*], [*La Ville de garnison*], [*Désir d'inconnues*], [*Sainte-Beuve et Balzac*], [*Sainte-Beuve et Baudelaire*], [*Nerval*]). I frammenti presenti in questa parte provengono dai Cahiers (tranne due frammenti su Balzac e su Nerval, ripresi dal Carnet 1): Proust avrebbe smesso di scrivere in maniera discontinua su fogli separati per passare a una stesura più continua, cominciando, pare, da quello che è conosciuto come Cahier 3. Si inizia con il brusco risveglio notturno di un protagonista che esita tra la prima e la terza persona, in una situazione di grande incertezza spazio-temporale, emergono poi alcuni temi che si dovranno intrecciare in tutto il *Contre Sainte-Beuve* (l'articolo per «Le Figaro», la confusione tra giorno e notte, la malattia che impedisce di dormire, la memoria del corpo, il legame con la madre). Da questi frammenti germinano abbozzi narrativi, conversazioni, ricordi di luoghi (Venezia), personaggi (la mamma, Françoise), motivi poetici, desideri, che si intrecciano e si prolungano negli appunti critici su Balzac, Baudelaire (entrambi, in un modo o nell'altro, incompresi da Sainte-Beuve) e Nerval (nella cui opera si trova la matrice di una poetica della memoria, sviluppata nella terza parte, che nascerebbe quindi in qualche modo proprio da un'espansione dell'intuizione nervaliana).

Nella terza parte, intitolata [*Développements romanesques*], sono presenti una serie di svolgimenti narrativi ([*Combray*], [*Swann*], [*La rencontre de Montargis*], [*Padoue*], [*Les Guermentes*], [*Jeunes filles*], [*Guercy*]). Si comincia con il rituale dell'addormentamento, l'ansia del narratore, le camminate verso un luogo che si chiama Villebon, compare una certa contessa di Garmantes, ci sono le ninfee, i biancospini, e poi le visite di Swann e le conversazioni con il nonno del narratore, desideri di viaggio che si mescolano a desideri di donne sconosciute, la chiesa de Combray, la lanterna magica, George Sand, il matrimonio di Swann, i Verdurin, il dottor Cottard, la principessa Sherbatoff, eccetera eccetera: sono qui inseriti tutta una serie di abbozzi in cui la trama si infittisce, i personaggi si

49 Ivi, p. 716.

moltiplicano, le scene si sviluppano in un orizzonte spaziale e temporale. Per il lettore della *Recherche* è forse la parte più emozionante, perché ritrova qui immagini, dialoghi, luoghi che gli sono familiari. È straordinario vedere il prototipo di certi personaggi (Jacques de Montargis diventerà qualche anno dopo Robert de Saint-Loup), osservare come i loro caratteri vengano delineati per pennellate successive, e assumano gli atteggiamenti che sappiamo essere i loro. L'ultimo insieme di testi inseriti in questa parte è dedicato a Guercy, fratello del conte di Guermantes, chiamato anche Guerchy, Gurcy, Guercœur o Fleurus, che nel Cahier 1 di nome fa Charles, e che è il prototipo di Charlus (si trova in questa parte il frammento relativo alla *race des tantes*). Vernet riconosce in questo punto, nell'evoluzione di questo personaggio, il limite degli svolgimenti narrativi pensati per il libro che Proust avrebbe voluto scrivere e quello che poi scriverà veramente:

Si le marquis de Guercy permet d'établir un lien entre les Verdurin et les Guermantes d'une part, et de renforcer d'autre part ceux qui unissent Swann aux Guermantes – ils ont noué depuis le collègue une «passion amicale» et la comtesse songea à faire épouser le fils Guercy à Mlle Swann –, il contribue à désintégrer le *Contre Sainte-Beuve* et à ajourner définitivement l'écriture de la fameuse conversation qui devait finir le livre. Proust n'abandonne pas Sainte-Beuve, mais sa charge contre le critique prendra une autre forme⁵⁰.

L'ultima parte, intitolata [*Critique*], raccoglie riflessioni e considerazioni critiche ed estetiche scritte in momenti diversi, sia sui Cahiers che sul Carnet 1. Tra le pagine di questa parte viene incluso anche un rimando ai *pastiches*, che per Proust era – lo abbiamo visto – critica in atto, e non sarebbero quindi potuti mancare dal libro che stava elaborando, perché avrebbero permesso di mostrare una lettura profonda, smontando concretamente la lettura di Sainte-Beuve: [*Notes sur la littérature et la critique*], Musset, [*Sur Gustave Moreau*], Leconte de Lisle, «*Les maîtres sonneurs*», *À ajouter à Flaubert*, Romain Rolland, [*Une génération d'écrivains*], [*Pastiches*]. Sono frammenti in cui Proust dà una dimostrazione del suo metodo, e vengono posizionati in fondo al Dossier proprio perché si pongono in opposizione al metodo criticato fino ad allora: Proust avvicina il dono dell'imitazione che gli permette di reperire con facilità lo stile di un autore all'altro suo dono, quello di cogliere il legame profondo tra due idee o due sensazioni, creando così delle armonie particolari, che sono a un tempo personali, perché è stato lui ad afferrarle, e universali, perché riconoscibili dagli altri. Viene qui nominato Bergotte, ed è tra questi frammenti che c'è l'allusione a un finale possibile:

Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes comme le souvenir d'un air qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif,

50 Ivi, pp. 1637-1638.

dire s'il y a des pauses, des suites de notes rapides. Ceux qui sont hantés de ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués. Mais s'ils se contentent de dire qu'ils entendent un air délicieux, ils n'indiquent rien aux autres, ils n'ont pas de talent: le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. Il arrive un âge où le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n'a plus de force. Quelquefois cet âge dure toute la vie, par manque d'exercice, par trop rapide satisfaction de soi-même. Et personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait des son rythme insaisissable et délicieux. Finir là⁵¹.

Sia Bernard de Fallois che Pierre Clarac concludevano il loro *Contre Sainte-Beuve* sull'ultima frase del passaggio: «Et personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait des son rythme insaisissable et délicieux». Il «Finir là» copiato in questa edizione esemplifica bene il tipo di lavoro svolto: non dissimulare la natura del testo e mostrarlo come qualcosa di non finito, comprendendo quindi anche le note di regia. Riprodurre la dinamica e, per quando possibile, la cronologia della scrittura significa quindi aggiungere, dopo la fine, altri tre frammenti scritti più tardi («*Les maîtres sonneurs*», *À ajouter à Flaubert, Romain Rolland, [Une génération d'écrivains]*).

4 - Un'opera aperta

La definizione della natura e dei limiti del *Contre Sainte-Beuve* è il filo rosso che ha accompagnato la creazione e lo sviluppo dei lavori dell'équipe Proust dell'ITEM⁵²: è nella manciata di anni in cui Proust fa allusione a questo progetto, infatti, che sembra coagularsi tutta una serie di temi, motivi, modalità enunciative⁵³ che segnano la sua ricerca formale e che hanno reso appassionanti e feconde le ricerche della critica genetica. Nella conferenza che abbiamo citato precedentemente, Matthieu Vernet, riprendendo la celebre sintesi fatta Gérard Genette per cui la *Recherche* poteva essere riassunta dalla frase «comment Marcel devient écrivain», diceva che il *Contre Sainte-Beuve* potrebbe essere riassunto così: «comment Marcel comprend qu'il va devenir écrivain», e la nuova edizione del libro-che-Proust-avrebbe-voluto-scrivere rende conto delle diverse tap-

51 Ivi, pp. 1084-1085.

52 Si veda a questo proposito B. Brun, *Le mystère des gravures anglaises et la naissance de l'équipe Proust*, in «Bulletin d'informations proustiennes», 2004, 34, pp. 45-52 (che contiene anche un'utile bibliografia cronologica sulla questione del *Contre Sainte-Beuve*) e la *mise au point* sulla questione genetica Françoise Leriche, *Hésitations énonciatives et génériques dans la genèse du roman proustien*, in «Bulletin d'informations proustiennes», 2012, 42, pp. 69-84.

53 Si veda anche F. Goujon, «Je» narratif, «je» critique et écriture intertextuelle dans le «Contre Sainte-Beuve», in «Bulletin d'informations proustiennes», 2004, 34, pp. 95-110.

pe di questa comprensione. Il suo carattere parziale e incompleto, che riporta le riscritture di uno stesso passaggio, che esplicita le cesure, le note di regia, le annotazioni frettolose, rientra nell'orizzonte di attesa di un nuovo lettore, interessato al frammento, alla costruzione e al percorso, più che alla compattezza di un libro che non fu mai finito. Così il *Dossier du Contre Sainte-Beuve*, insieme agli *Essais* di cui fa parte, si propone come un'opera aperta, dove autore, testo e lettore si incontrano e costruiscono insieme la storia di un riconoscimento, di una vocazione – non molto distante, nelle modalità di funzionamento e assemblaggio, dall'arte del patchwork che ha caratterizzato il modo di scrivere, di correggere, di prendere appunti di Proust.

Rimane solo un rammarico, ossia quello di non trovare nel *Dossier du "Contre Sainte-Beuve"*, o in una sezione immediatamente precedente, i mitici 75 (o 76) fogli ritrovati e editati separatamente. Come dice la curatrice Nathalie Mauriac Dyer, si tratta del «socle»⁵⁴ della *Recherche*, e Proust «les considérait comme un ensemble à part entière»⁵⁵: la loro storia, sia per ragioni critiche che per ragioni genetiche, è una storia diversa, ma in questa nuova edizione ci sarebbe forse potuta stare. Avrebbe contribuito a fare uscire il *Contre Sainte-Beuve* dal Novecento formalista che ne ha fatto il baluardo della separazione tra l'uomo e l'opera, per farlo entrare nella storia della critica, proustiana e non solo, di un nuovo secolo.

54 Nathalie Mauriac Dyer, *Notice*, in M. Proust, *Les Soixante-quinze Feuilletts, et autres manuscrits inédits* cit., p. 199.

55 Ivi, p. 201.

PARTE SECONDA

Dietro la scrittura

«À quoi revent les jeunes filles». Palinsesto di un desiderio (dai *Soixante-quinze feuillets* a *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*)

Michela Landi

Aimer aide à discerner, à différencier. Dans un bois l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées¹.

«Tous les enfants – nota Pierre Bourdieu in *La distinction* – commencent leur vie comme des bourgeois, dans un rapport de puissance magique sur les autres et, par eux, sur le monde, mais ils sortent plus ou moins tôt de l'enfance»². Se l'abbandono del mondo magico esige dei valori di sostituzione e di mediazione, Proust ci avrebbe lasciato in eredità, secondo il sociologo, l'«art infiniment varié de marquer les distances»³.

Di fronte all'inedito investimento di attenzione che l'era cosiddetta post-ideologica tributa al caso-Proust, «abandonné par les lecteurs français»⁴ negli anni Cinquanta – gli anni marcatamente ideologici e anti-borghesi della «nouvelle critique» – non si può fare a meno di interrogarsi, in via preliminare, su questo punto: a cosa si deve, in termini girardiani, l'attuale «conversione» proustiana?⁵ Quella che lo stesso Proust definiva, ricorda Girard, «la conversion

1 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1988, p. 469. Il titolo di questo lavoro è ispirato a quello di una commedia in due atti di Alfred de Musset (*À quoi rêvent les jeunes filles*, 1832).

2 Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 57.

3 «Un seul point sur lequel Guermantes et Courvoisier se rencontreraient était dans l'art, infiniment varié d'ailleurs, de marquer les distances» (M. Proust, *Le côté des Guermantes* I, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 201). Cfr. P. Bourdieu, *La distinction* cit., p. 70. Si veda anche Peter Václav Zima, *Le désir du mythe: une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1973.

4 René Girard, *La conversion de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p. 11.

5 La conversion romanesque «tient à cette tension entre le désir et le renoncement» (R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p.

romanesque», starebbe in una formazione di compromesso tra il desiderio e la rinuncia: «on répudie toujours une œuvre antérieure, dont on découvre la médiocrité, mais qui peut être reprise, retravaillée»⁶. È quel che è accaduto, sempre secondo Girard, con il *Jean Santeuil*: esempio, a suo vedere, di quel «mensonge romantique»⁷ di stampo egoico, accolto a necessario preludio di una «vérité romanesque» a venire. Attraverso il protagonista eponimo, nota Girard, «Proust esquisse le portrait d'un jeune homme terriblement intéressé par lui-même», il che esercita sull'Altro una irresistibile attrazione⁸. La prima fase della mediazione, quella esterna, è segnata infatti dall'idolatria dell'Altro in quanto figura ontologicamente esterna al sé, e dunque inassimilabile. Secondo il «mécanisme de divinisation»⁹ descritto da Girard:

Plus je désire mon modèle et plus il va devenir indifférent, plus je l'aime et plus il va s'aimer. Plus je vais vers lui pour sortir de moi, plus il va rentrer en lui [...] Je l'aide à se diviniser¹⁰.

Nel «monde clos» di Combray¹¹, governato dal regime patriarcale e dalla mediazione esterna, il giovanissimo Marcel dei *Soixante-quinze feuillets* insinua tuttavia già il segreto mimetico: «Quelquefois [dans] ce visage que nous avons aimé», «nous aurions voulu que la tristesse <parfois remarqué[e]> pût être <provoquée expérimentalement> par notre froideur»¹². Egli anticipa così quel modello ostentatamente sciovinista, ma segretamente eteroaffettivo, dei salotti, governati secondo Girard dalla mediazione interna¹³. Da un lato, insomma, Proust ci mostrerebbe il modello romantico-borghese, autoaffettivo e pretenziosamente (ideologicamente) autonomo e libertario (oggi, secondo Girard, in piena risorgiva per via di quell' «effondrement des différences»¹⁴ proprio dell'era post-moderna o «post-mimetica», il quale provoca il «complet désenchantement», e la «mortalité du désir, sa finitude», «vrai problème de notre

8). Sulle riserve sollevate da Luc Fraisse e da noi condivise del termine, sospetto, di teleologia in Proust, cfr. Luc Fraisse, *René Girard en critique de Proust: intuitions, apories, mises à l'épreuve*, in «L'Esprit Créateur», 46/4, 2006, *Proust en devenir*, John Hopkins University Press, pp. 134-150.

6 R. Girard, *La conversion de l'art* cit., p. 18.

7 «Le romantisme cherche ce qui est irréductiblement nôtre dans ce qui nous oppose le plus violemment à autrui. [...] Mais cette distinction est menteuse» (R. Girard, *Les mondes proustiens*, in Id., *Mensonge romantique et vérité romanesque* cit., [pp. 221-258], p. 240).

8 R. Girard, *Proust et le mythe du narcissisme*, in Id., *La conversion de l'art* cit., [pp. 99-126] p. 101.

9 R. Girard, *La conversion de l'art* cit., p. 26.

10 Ivi, p. 22.

11 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., pp. 221 e 232.

12 M. Proust, «L'innocente et la vertu de la femme ont aussi leur poésie...», in *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer. Préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021, p. 131.

13 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., pp. 232-233.

14 R. Girard, *La conversion de l'art* cit., p. 8.

monde»¹⁵); dall'altra, contestualmente, e forse salvificamente, la permanenza di un'«adoration secrète de l'Autre»¹⁶. Di qui il «jeu de refus»¹⁷ di cui parla Bourdieu: doppia logica attraverso la quale il soggetto (e qui Bourdieu incontra Girard), «refusant d'autres refus» istituisce un doppio movimento «de fuite et de retour»¹⁸, e dunque il sempre nuovo avvio di un processo che conduce «de l'indifférenciation à la différenciation»¹⁹. Con il disfacimento delle ideologie e delle ontologie ecco dunque affacciarsi, in chiave freudiana, il «ritorno del superato» con gli annessi effetti di rincaro del desiderio, il quale non può che nutrirsi di *différence*. Ma con la consapevolezza, oramai, che le *différences*, quali tratti pertinenti e identitari che il mondo romantico-borghese ostenta come manifestazione di un irriducibile *quant-à-soi*, non sono altro che «les dents de l'engrenage», i quali permettono alla macchina del mimetismo di funzionare²⁰. Prendendo le distanze dalla onnipresente tentazione escatologica di Girard («En acceptant l'humiliation qu'implique le dévoilement par l'écrivain de son propre mimétisme, Proust accède alors à la vérité du Temps retrouvé»²¹), intendiamo qui salvare il processo: una delle ragioni che ci legherebbero desideralmente alla scrittura proustiana, catalizzatrice dei fantasmi collettivi della nostra epoca sarebbe, in definitiva, la compossibile elaborabilità del *sé*²² attraverso un processo sempre aperto di ri-differenziazione. Spira in cui è trattenuto insieme ai modelli in via di sparizione il desiderio che rinuncia a cedere al mondo reificato ciò che ci ha appartenuto nella carne, la *Recherche* sembra costituire oggi una sfida intentata da ciascuno a quel super-io di ascendenza positivista che esterna le cose, le distingue, le espone in forme ragionate e logicamente compartite.

Come bene ha notato Luc Fraisse²³, l'infanzia (borghese) di Proust, nell'ottica di René Girard, «n'existe pas»: il giardino interiore celebrato da certa critica romantica e psicologista non è mai un *hortus conclusus* né vi è, per il soggetto, la vantata libertà del suo *quant-à-soi*: tutti i desideri d'infanzia «sont déjà 'triangulaires'». Così come non esiste, secondo Girard, il narcisismo infantile, quel

15 Ivi, p. 189.

16 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., p. 233.

17 P. Bourdieu, *La distinction* cit., p. 61.

18 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., p. 244.

19 R. Girard, *Les origines de la culture*, Paris, Fayard-Pluriel, 2010, p. 192.

20 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., pp. 240-241.

21 R. Girard, *La conversion de l'art* cit., p. 23.

22 Come ricorda Nathalie Mauriac Dyer, curatrice dei *Soixante-quinze feuillets*, «on n'a plus une version suivie, mais une série d'essais [...] qu'il a fallu remettre en ordre. Ils sont marqués par la réécriture acharnée (f. 33-34), la mise bout à bout de fragments rédigés indépendamment (ff. 36-37), les essais de montage (ff. 33, 35), les renvois à d'autres morceaux (f. 40), les raccords (f. 41v). C'est déjà ce que sera la manière de faire de Proust dans ses cahiers, dans un mouvement inlassable» (M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 228).

23 L. Fraisse, *René Girard en critique de Proust: intuitions, apories, mises à l'épreuve* cit., pp. 135 e 137.

«narcissisme d'objet»²⁴ secondo cui l'energia libidinale «tourne en rond»²⁵ per il fatto che gli oggetti del desiderio, somigliando troppo al soggetto, non sono dei veri oggetti. Le «origini della cultura», nella misura in cui non prescindono da un «supplément à l'origine»²⁶, hanno luogo piuttosto nello strapotere del mediatore esterno, e, conseguentemente nelle «représailles spectaculaires contre la divinité persécutrice». Tali rappresaglie, appunto, «font toujours place à une tentative de "fusion" lorsque les circonstances paraissent favorables»²⁷.

È proprio in questo *entre-deux* che possiamo situare i *carnets* proustiani recentemente ritrovati. Le prime riscritture di sei episodi poi rielaborati nella *Recherche*²⁸ segnano infatti a nostro vedere l'avvio di quel processo di differenziazione del sé che contraddistingue, nell'ottica girardiana, «les origines de la culture». Lottando dapprima contro il capriccio persecutore del mediatore esterno (il Padre, la Legge), il soggetto accede infatti progressivamente alla mediazione interna che caratterizza, appunto, la *Recherche*. Mentre, nei *Soixante-quinze feuillets*, il primo vissuto del soggetto è dato appunto come esternabile, oggettivabile (e, dunque, elaborabile, narrabile) il soggetto medesimo significa, attraverso le figurazioni mediali del suo desiderio, il proprio allontanamento da quel nucleo o «centre mystique» del sé che, già percepito come altro, si impone con le sue pretese di autonomia, accentramento, domesticazione. Se, come nota pessimisticamente Girard, «Plus on s'éloignera du centre mystique, plus l'agitation se fera douloureuse, frénétique et vaine»²⁹ («l'enfant qui regarde trop fixement les dieux de Combray», nota il critico, «s'apprête à succomber à tous les exotismes»³⁰), è solo dando avvio a tale processo che il campanile di Combray, in quanto «unité première»³¹, può rivelarsi come l'equivalente topologico dell'irremovibilità del soggetto adulto nel suo *quant-à-soi*: narcisismo apparente (ma, appunto, segretamente eteroaffettivo) che caratterizza i futuri personaggi della *Recherche* qui tratteggiati. Rispetto a questa *prima vacanza*, in cui si profila appunto un primo moto eccentrico in un mondo che resta domestico e centripeto, la *seconda vacanza* in Normandia segna topologicamente l'avvio della pulsione centrifuga del narratore, il quale sembra eleggere a modello, come vedremo, la forza motrice dell'onda marina quale forza di rigenerazione. Frangendosi e scomponen-

24 R. Girard, *Proust et le mythe du narcissisme* cit., p. 99.

25 Ivi, pp. 99-100.

26 Sul «supplément à l'origine», cfr. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1969, pp. 203-226. Cfr. R. Girard, *Les origines de la culture* cit., p. 212.

27 R. Girard, «Les mondes proustiens» cit., p. 235.

28 Cfr. N. Mauriac Dyer, in M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 200.

29 R. Girard, «Les mondes proustiens» cit., p. 244. Cfr. L. Fraisse, *René Girard en critique de Proust: intuitions, apories, mises à l'épreuve* cit., p. 136.

30 R. Girard, «Les mondes proustiens» cit., p. 243.

31 L. Fraisse, *René Girard en critique de Proust: intuitions, apories, mises à l'épreuve* cit., p. 136. Fraisse cita qui Girard: «L'unité de Combray est spirituelle avant d'être géographique». R. Girard, «Les mondes proustiens» cit., p. 221.

dosi in plurime figure mediali – rappresentabili ma mutanti, come avverrà con le marine di Elstir – essa procura al narratore la possibilità del *divenire-artista*.

Se uno dei tratti che qualifica la *distinzione* in ambito sociale è, secondo Bourdieu, il senso estetico³² (il gusto, nota il sociologo, «est le principe de tout ce que l'on a, personnes et choses, et de tout ce que l'on est pour les autres, de ce par quoi on se classe et par quoi on est classé»³³) l'incontro con la «petite bande» in riva al mare rappresenta il punto di contatto tra la natura e la cultura; e non è un caso che le fanciulle che la compongono, partecipando di entrambi i mondi, ed anzi situandosi al loro punto di sutura, vengano figurate come l'avvio stesso del processo di differenziazione. Come il narratore scrive in *Le Temps retrouvé*, «Chez des femmes comme [...] les jeunes filles de la petite bande il y a une telle diversité, un tel cumul de goûts alternants si même ils ne sont pas simultanés [...] que définir le goût réel et dominant reste difficile»³⁴; eppure, «seul mon amour dédié à des êtres différents avait été durable»³⁵. L'incontro con «la petite bande», origine della cultura, è destinato a ripetersi periodicamente come l'onda: l'assalto del mare è un fantasma inconscio che non cessa, appunto, di riemergere. Esso si manifesta già in questi *carnets* come una cerimonia iniziatica, o, se si preferisce, una crisi mimetica: è, ad esempio, allo scopo di attirare lo sguardo predatore della «petite bande» che, come vedremo, il soggetto cura pervicacemente, feticisticamente, il suo aspetto esteriore: egli cerca, appunto, di emergere dall'informe oceanico per accedere, attraverso lo sguardo cercato e provocato, al riconoscimento: per farsi segno. Non sarà inutile ricordare in proposito con Girard che secondo una teoria antropologica il linguaggio agirebbe come mediatore e sostituto dei sacrifici convertendo il «geste d'appropriation en geste de désignation»³⁶. In tale ottica, il segno nascerebbe «d'un geste d'appropriation avorté qui finit par désigner l'objet plutôt que tenter de le saisir». Ed è per questo che, se «Les choses que l'on peut posséder sont rares, [...] les signes sont abondants»³⁷.

«Le moment sacré» è significativamente il titolo che Jean-Yves Tadié adotta per la sua presentazione dei *Soixante-quinze feuillets*. Essi segnano, infatti, il momento archeologico che dà avvio al moto circolare della ripetizione e della ripartenza: «ce nouveau Proust», nota da parte sua Tadié, «est le plus ancien»³⁸. Le figure qui tratteggiate, «éternelles esquisses, éternels brouillons», sono vere già da principio se, come scrive il narratore in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*,

32 P. Bourdieu, *La distinction* cit., p. 61.

33 Ivi, p. 59.

34 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14.

35 Ivi, p. 209.

36 Sulla strategia, da parte del narratore, di «tenir la proie», cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 421.

37 R. Girard, *Les origines de la culture* cit., p. 178.

38 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 13.

«ce que le gens ont fait, ils le recommencent indéfiniment»³⁹. La «raison permanente» in luogo della quale ognuno crede di vedere «des raisons variées»⁴⁰ è il desiderio, di cui la scrittura è la più viva espressione:

De cette pièce, quelle que fût la nouvelle «étoile», que j'appelais à créer ou à reprendre le rôle, le scénario, les péripéties, le texte même gardaient une forme ne varietur⁴¹.

D'altronde, commenta il narratore, «Il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve»⁴²: l'«apparition suivante» è di per sé «une création nouvelle»⁴³. Di questa plasticità interna alla scrittura proustiana, sorta di proto-narratività che procede come per partenogenesi (segmentazione, differenziazione e ricomposizione delle unità narrative) rende conto per via d'eminenza l'incessante metamorfosi della «petite bande» quale si profila nella *Recherche*; il fenomeno acquisisce ulteriore spessore grazie al primo palinsesto dei *Soixante-quinze feuillets*.

«Je peux bien le dire» – nota in uno dei *feuillets* il giovanissimo Marcel con uno sguardo retrospettivo che già annuncia la circolarità del tempo – «toute une part de ma vie s'est passée ainsi à [...] rencontrer la jeune fille que j'avais aperçue»⁴⁴. Questa unità qui assolutizzata attraverso l'articolo determinativo è data tuttavia come già segmentabile, mutevole, e (ancora) moralmente determinata:

L'innocence et la vertu <de la femme> ont aussi leur poésie. Mais le vice a la sienne et il étend notre personnalité dans l'univers en faisant d'innombrables visages [et] rencontrés autant de possibilités de bonheur⁴⁵.

39 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 448.

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 452. Secondo Freud (*Ricordare, ripetere e rielaborare* [1914] in Id., *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 353-361), la ripetizione, se non coatta, è inerente a una dimensione simbolica che introduce un elemento differenziale rispetto alla cosiddetta scena originaria. Deleuze individua in proposito due livelli di ripetizione: uno «orizzontale», come ripetizione dell'identico rappresentato dall'automatismo, o coazione, e l'altro «verticale», trasformativo. La memoria, nella sua necessaria infedeltà, sarebbe appunto il frutto di un lavoro di soggettivazione e di ritraduzione, mentre la ripetizione fedele altro non è che la prova dell'assenza di questo lavoro di ritrascrizione/elaborazione. La ripetizione non si esaurisce dunque nel ritorno dell'identico ma nel rendere di nuovo possibile ciò che è stato, ricercando le condizioni di una possibilità perduta. Cfr. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), Paris, PUF, 1976, e Tommaso Possamai, *Inconscio e ripetizione. La fabbrica della soggettività*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2017. Si veda anche: R. Girard, *Innovation et répétition*, in *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset, 2002, pp. 291-314.

42 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 456.

43 Ivi, p. 478.

44 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 132.

45 Ivi, p. 130.

Non è un caso che, nei *Soixante-quinze feuillets*, il momento archeologico dell'episodio di Balbec⁴⁶ sia uno dei più ricorsivi. Se, come nota Tadié nella prefazione, «Les pages sur le bord de mer» testimoniano, da parte del protagonista, «d'un désir éperdu d'être reconnu»⁴⁷, è su di esse che si sofferma a più riprese Girard nel già citato studio su «Proust et le mythe du narcissisme»⁴⁸ per disconoscere appunto, in nome della teoria del mimetismo, uno dei più solidi assunti della psicoanalisi freudiana. Nella prima riscrittura variata del motivo è infatti possibile cogliere una prima manifestazione della stretta relazione che intercorre «entre le snob et l'enfant»⁴⁹, attraverso il doppio sguardo che il giovane narratore getta al contempo sul soggetto e sull'oggetto significandone la *distanza*.

Innanzitutto, conviene osservare che il processo di differenziazione – e dunque, in termini girardiani, «l'origine della cultura»⁵⁰ – ha luogo in uno spazio di mezzo tra la natura elementare e l'antropizzazione mondana del luogo di vacanza. Non diversamente da Combray, la *vacanza* è appunto, sul piano spazio-temporale, una dimensione franca rispetto alle leggi sociali e mondane della distinzione codificata massimamente vigenti nella capitale. Qui, dunque, si dispone di quello spazio mediale che consente la differenziazione. A ciò deve aggiungersi la condizione socio-biologica del narratore stesso: l'adolescenza, fase mediana in cui il *divenire* è colto sommamente come possibilità⁵¹. È in questo *entre-deux* tra natura e cultura che il soggetto coglierà appunto nell'Altro il persistere dell'illusione di Combray, ovvero la «malattia ontologica»⁵². Forma di inconsapevole narcisismo, essa determina l'irremovibilità del soggetto dal suo «centre mystique» identitario, che andremo a definire come *quant-à-soi*. Tale malattia ontologica, refrattaria alla differenziazione, si riscontra dapprima nell'Altro come metonimo biologico del sé, nella fattispecie del familiare: se nel-

46 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, deuxième partie: «Noms de pays: le pays» cit., pp. 211-514.

47 J.-Y. Tadié, *Préface* à M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 14.

48 R. Girard, *Proust et le mythe du narcissisme* cit. Si veda anche *Le narcissisme: le désir de Freud*, in Id., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1978, pp. 480-499.

49 «Nous pouvons lire Proust comme nous lisons le monde autour de nous, découvrant toujours l'enfant en nous-même et le snob en autrui. [...] Le désir est triangulaire chez l'enfant comme l'est chez le snob». Lo snobismo è, secondo Girard, «l'ensemble des moyens employés par un être pour s'opposer à l'apparition dans le champ de la sa conscience, de son être véritable, pour y faire figurer sans cesse un personnage plus beau en lequel il se reconnaît». Similmente il bambino «s'attribue les qualités et les aptitudes du modèle qui l'a fasciné» (R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* cit., pp. 49-50).

50 R. Girard, *L'origine de la culture* cit.

51 «Mais l'adolescence est antérieure à la solidification complète et de là vient qu'on éprouve auprès des jeunes filles ce rafraîchissement que donne le spectacle des formes sans cesse en train de changer, à jouer en une instable opposition qui fait penser à cette perpétuelle création des éléments primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 467). Così, «l'adolescence est le seul temps où l'on ait appris quelque chose» (ivi, p. 298).

52 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., p. 240.

la prima delle riscritture sarà, come vedremo, la madre a farsi portavoce dell'indifferenza per l'Altro, essa verrà precocemente sostituita, per via metonimica, dalla nonna, sulla quale ricade, qui come a Balbec, la pregiudiziale ontologica. Significativamente, è sin da principio dato come assente, dal luogo di vacanza, il padre, ovvero colui il cui capriccio come legge determina, in *Du côté de chez Swann*, l'idolatria del figlio⁵³.

È in relazione alla figura della prima mediazione, la nonna, che il narratore elabora in forma diegetica le prime manifestazioni sociali del *quant-à-soi* procedendo, appunto, verso la sua differenziazione. Ella, ad esempio, si ostina a voler approfittare, a Querqueville (località reale della Normandia, sulla Manica ma anche, se si vuole, luogo archetipico della ricerca: *quelqueville* o *chercheville*) dell'aria di mare⁵⁴ fino ad aprire impudentemente le finestre della sala da pranzo dell'hotel durante i pasti provocando, con la sua noncuranza, il dispetto degli altri ospiti⁵⁵; oppure costringe il nipote a restare tutto il giorno con i piedi nell'acqua onde dotarlo, per immersione nell'elemento primordiale e quasi battesimale, delle «*félicités de vigueur et de volonté que le bon air ne pourrait manquer de me donner*»⁵⁶. La medesima considera tra l'altro le vacanze in Normandia come una sospensione della legge della socialità, evitando, secondo il suo principio: «*on ne connaissait personne à la mer*»⁵⁷, situazioni d'incontro che possano minare il suo «*centre mystique*», ovvero privarla di godere in modo esclusivo del rinvigorente «*bon air*»:

Elle semblait au sein de l'hotel se mouvoir dans un petit monde à elle au milieu de laquelle [sic] elle se déplaçait, descendait l'escalier, sans avoir à subir les contacts directs de l'hotel, dans une sorte d'extraterritorialité comme en ont

53 Cfr., sull'onnipotenza della figura paterna, M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 90-92.

54 Cfr. il «cahier 12»: «pour être en communication plus directe avec la mer, elle me faisait rester toute la journée les pieds dans l'eau, et une fois rentré les fenêtres ouvertes» (M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 174).

55 «À Querqueville nous étions très mal vus dans les hotels parce que ma grand-mère exigeait qu'on laissât le vitrage de la salle à manger ouvert par tous les temps ce qui amenait des plaintes continuelles des autres personnes dont les affaires s'envolaient quand les fenêtres ne se brisaient pas» (M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets*, «cahier 12», p. 174). L'episodio è riformulato poco più avanti, a p. 175. Lo ritroviamo in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 243: «ma grand-mère [...] ne pouvant supporter l'idée que je perdisse le bénéfice d'une heure d'air, ouvrit subrepticement un carreau et fit envoler du même coup, avec les menus, les journaux, voiles et casquettes de toutes les personnes qui étaient en train de déjeuner; elle-même, soutenue par le souffle céleste, restait calme et souriante comme sainte Blandine, au milieu des invectives». A questo si aggiunge l'episodio della 'sfacciataggine' della nonna nella contrattazione del prezzo dell'Hotel (ivi, pp. 231-232).

56 M. Proust, «cahier 12», *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 175.

57 *Ibidem*. Cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: «Dans la vie de bains de mer on ne connaît pas ses voisins [...] ma grand-mère, dédaigneuse des formes mondaines et ne s'occupant de ma santé... » (ivi, p. 243).

dans les pays étrangers les ambassadeurs dans l'ambassade est [sic] une enclave de leur patrie⁵⁸.

Il luogo di vacanza ha dunque tutta l'aria di una immersione dell'adulto nel mondo elementare, ancestrale, preculturale, della «sainte indifférence» e «inaltérable sérénité»⁵⁹ che la vita parigina, con la sua coazione alla cerimonialità sociale impedisce. Siamo, in altri termini, *de plain pied* addentro alla dicotomia ontologica *natura/cultura*, garante della separazione identitaria. Dapprima «désolé» per le opportunità di posizionamento sociale perdute a seguito di questi comportamenti da parte della sua famiglia – ivi compresa la possibilità di ridurre la distanza nei confronti di due fanciulle dell'hotel «qui se poussaient du coude en riant quand nous passions»⁶⁰ e che invece portavano rispetto alla già qui presente Mme de Villeparisis⁶¹ – il narratore dà avvio al processo di distanziamento attraverso l'individuazione di diverse figure mediali, esterne ed interne.

In questo «regno delle madri», è un anonimo pittore che svolge il ruolo del mediatore esterno: significativamente qualificato come «entremetteur»⁶², egli appare qui come la figura maschile 'putativa', portatrice sì della legge e della cultura, ma garante, con il suo esempio, del processo di differenziazione e di sublimazione del soggetto biologico in soggetto artistico. Se infatti in relazione a questa figura si potrà osservare quello che Girard definisce il «Désir métaphysique» tipico della mediazione esterna (secondo cui il desiderio «ne porte jamais, par définition, sur l'objet accessible»⁶³), essa permette nondimeno al narratore di prendere coscienza dell'«être de notre modèle – dans son rapport à l'autre et non dans sa conception de soi»⁶⁴. Ed infatti, egli avrà una duplice funzione: quella, esterna, del modello (ben presto messa, come vedremo, in discussione) e quella, interna, del mediatore tra il narratore e la «petite bande». Sarà appunto Elstir a svolgere, in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il ruolo di «intermédiaire nécessaire entre ces jeunes filles et moi»⁶⁵.

58 M. Proust, «cahier 12», *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 175. Cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 254: «Malheureusement, s'il y avait quelqu'un qui, plus que quiconque, vécût enfermé dans son univers particulier, c'était ma grand-mère». Essa «avait pour principe qu'en voyage on ne doit plus avoir de relations, qu'on ne va pas au bord de la mer pour voir des gens...».

59 M. Proust, «cahier 12», *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 175.

60 *Ibidem*.

61 «J'en étais désolé car je sentais que les relations avec Mme de Villeparisis nous auraient "posés" dans l'hotel et eussent peut-être atténué dans l'esprit de deux jolies jeunes filles qui se poussaient du coude en riant quand nous passions et considéraient au contraire avec respect Mme de Villeparisis» (*ibidem*).

62 Cfr. «Cahier 69»: «Sans doute il y avait une certaine audace à Swann de vouloir ainsi force le monde entier [...] à lui servir d'entremetteurs» (ivi, p. 184).

63 R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., pp. 237-238.

64 R. Girard, *La conversion de l'art* cit., p. 20.

65 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 411. Si vedano i *Soixante-quinze feuillets* cit., p. 333.

Alla «petite bande» viene dunque affidato il ruolo del mediatore interno: nella sua pluralità dapprima indivisa ma vieppiù divisibile, essa consente una visione sfaccettata, pluriprospectica del sé che, sebbene mai definitivamente ricomponibile, consente al soggetto il proprio autoriconoscimento come soggetto artistico. Come in ogni rito iniziatico, si profila al primo incontro con le fanciulle un fantasma di aggressione e di morte. Nell'orda primitiva⁶⁶ che esse dapprima rappresentano per il narratore sembra dunque potersi riconoscere, con Girard, il sacrificio che si situa all'«origine della cultura». Con la «petite bande», infatti, il narratore ingaggia quella che, in termini hegeliani, potremmo definire una «lotta animale»⁶⁷ onde ottenerne il riconoscimento, ossia, l'assimilazione⁶⁸. Come ricorda Girard in *Les Origines de la culture*, «pour que la victime puisse assouvir la colère des sacrificateurs, il faut qu'elle ressemble suffisamment à l'homme. Avant de la sacrifier, il faut donc l'humaniser en l'incorporant longuement à la communauté»⁶⁹. Bisogna, in altri termini – ed è quel che potremo constatare – che «la victime sacrificielle soit à la fois différente et non différente des membres de la communauté»⁷⁰. La zoofilia che interessa, come un *leitmotiv*, l'intero corpo della *Recherche*⁷¹ si manifesta già, ad esempio, nel «Cahier 12», f. 122v:

Alors comme si nous pouvions pénétrer l'âme et le langage d'une de ces jolies bêtes que nous avons vu[es] dans les jardins zoologiques, de telle sorte que dans une sorte de traduction nous apprenions tout d'un coup ce que cela voulait dire quand elles dardaient leurs prunelles...⁷²

Non mancano, d'altronde, nella *Recherche* episodi in cui il narratore qualifica il *clan* dei Verdurin «bande d'anthropophages»⁷³, a significare la stretta relazione che sussiste, appunto, tra la cultura clanica della mondanità e quella dell'ani-

66 Sulla «horde des fillasses mal élevées», cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 306. Più avanti si fa riferimento al «monde inhumain qui enfermait la vie de cette petite tribu» (ivi, p. 359).

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2000, p. 923.

68 «mon plaisir serait plus complet s'il n'y avait pas d'intermédiaires entre moi et les animaux» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 268).

69 «La domestication est une entreprise humaine et religieuse, un sous-produit inattendu du sacrifice animal». R. Girard, *Les origines de la culture* cit., pp. 171-172.

70 Ivi, p. 172.

71 In *Le Temps retrouvé* cit., pp. 9-10, il narratore nota, dei Guermantes, «l'élégance volatile» «au bec pointu, aux yeux acérés», che conferisce loro «une sorte d'habitude et de particularité animale»: «l'ensoleillement d'une journée d'or devenu solide, lui donnait comme un plumage si étrange, faisait de lui une espèce si rare, si précieuse qu'on aurait voulu le posséder pour une collection ornithologique»; Saint-Loup suscitava, da parte sua, una «curiosité» «moitié mondaine, moitié zoologique».

72 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 330.

73 È il caso, ricorda Girard, dei Verdurin che deridono Saniette in *Sodome e Gomorrhe*, mentre in *Le côté de Guermantes* «il existe une scène semblable d'une jeune chanteuse qui est sym-

malità. Non si può escludere, inoltre, che la «petite bande», a partire dalla sua stessa denominazione che ne evoca la *sauvagerie* domesticabile e segretamente simmetrica (si veda il potenziale mimetismo dell'aggettivo «petite») alluda, ad un livello più o meno conscio, alla (prima?) manifestazione angosciosa della libido dell'adolescente (ne attesterebbe il denominale «bander»), la quale si esprime come vedremo attraverso due pulsioni opposte e complementari: quella di aggressione e quella di fuga. In uno degli episodi dei primi *carnets* intitolato «L'innocence et la vertu de la femme»⁷⁴, il giovane Marcel non fa mistero della sua attrazione/repulsione per un femminile virilizzato, fallico e selvaggio («farouche») al quale, novello Orfeo, egli si espone ordalicamente. Il suo corpo, *membra disjecta*, sperimenta così il piacere regressivo dell'incorporazione⁷⁵, che è quello, come sembra, di risalire all'origine fusionale con la figura materna:

Quand j'apprends rétrospectivement qu'un joli visage n'est pas farouche c'est comme si je pouvais y pénétrer⁷⁶, devenir la pensée qu'il y a derrière ses yeux, <m'>entendre adresser par cette bouche des paroles que les autres ne doivent pas entendre⁷⁷.

È il sacro come ancestrale segreto dell'origine, e insieme il possibile annullamento della storia come processo di differenziazione che egli intercetta nello sguardo divenuto un momento accogliente: «l'histoire qui nous permet de nous assimiler des époques inconnues ou réfractaires»⁷⁸. Dal momento che «Sans doute ces femmes nous [ne] les posséderons pas»⁷⁹, è lo sguardo feroce, il quale eccita «les joies imaginatives de la gourmandise ou de la force physique»⁸⁰, che si rivela capace di «étendre nos facultés de désir et de possession idéales»⁸¹. Il femminino fallico segna insomma il necessario quanto doloroso avvio della separazione come iniziazione, della cultura come dell'arte: «c'est une œuvre d'art dont nous sentons le dessous profond, la signification cachée»⁸². Il mistero dell'origine, custodito qui dall'orda primitiva e animale, porta in sé «des choses qui ne doi-

boliquement lynchée par le public» (R. Girard, *Les origines de la culture* cit., p.186. Cfr. Id., *Mensonge romantique et vérité romanesque* cit., p. 243).

74 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 130.

75 Sulla «régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature», cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., pp. 384-385.

76 «pénétrer» [sic].

77 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., pp. 130-131.

78 Ivi, p. 131.

79 *Ibidem*.

80 *Ibidem*. La «petite bande» è descritta nel romanzo come una «société rajeunissante où régnaient la santé, l'inconscience, la volupté, la cruauté, l'inintellectualité et la joie» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 394).

81 «je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 354).

82 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 131.

vent point nous être montrées», nota il narratore⁸³: «des choses cachées depuis la fondation du monde», secondo la definizione di Girard⁸⁴.

Già le prime «jeunes filles»⁸⁵ che, nei *carnets*, il giovane Marcel vede passare un giorno dalla finestra «semblent faire partie d'une petite société impénétrable»⁸⁶. Similmente, le fanciulle della «petite bande», appaiono al narratore a quest'altezza socialmente inclassificabili e per questo ingovernabili: esse non appartengono all'aristocrazia⁸⁷ la quale al suo interno, come ogni società chiusa, è indifferenziata, né al compatto «monde de l'intelligence», né tantomeno al «monde de la pure finance». In altri termini, esse non appartengono a mondi 'puri' e codificati, ontologicamente statici, la cui reciproca distanza è stabilizzata dalla legge sociale: esse si situano, invece, in quell'*entre-deux* dove si posiziona chiunque comincerà a lottare, egli scrive, per altri mondi⁸⁸. Non è un caso che un elemento distintivo della «petite bande» sia, sin d'ora, la pratica sociale dello sport⁸⁹: attività da diporto, appunto, che unisce imprevedibilmente lusso aristocratico ed esercizio del corpo, mondanità e animalità.

Ma seguiamo ora nell'ordine sequenziale in cui si presentano nei *Soixante-quinze feuillets* le diverse *ri-apparizioni* della «petite bande», constatando, in via preliminare, l'omorganicità che sussiste tra la variazione narrativa dell'episodio e il processo di differenziazione: ogni «slancio», ogni «ripartenza» aggiunge via via, per catalisi, nuovi dettagli alla rappresentazione. Si profila, così, quel «commencement d'organisation, d'effort, pour composer notre vie»⁹⁰ che il giovane Marcel attribuisce, non a caso, alla scoperta della «petite bande». Cronologicamente, il primo episodio dell'incontro durante il «séjour au bord de la mer» si rinviene nei ff. 67-68 del corpus dal titolo *Jeunes filles*⁹¹. Qui un primo compa-

83 Ivi, pp. 231 e 305.

84 R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* cit.

85 Si veda, nei *Soixante-quinze feuillets*, la sezione intitolata: «Jeunes filles», pp. 81-90.

86 Ivi, «Cahier 3», pp. 143-144. Cfr. Ivi, p. 333.

87 «jeunes filles non de l'aristocratie, car les cruelles distances de l'argent, du luxe, de l'élégance ne sont nulle part supprimées aussi complètement que dans l'aristocratie. Elle peut rechercher par plaisir les richesses mais n'y attribue aucune valeur et les met sans façon et sincèrement sur le même pied que notre gaucherie et notre pauvreté» (ivi, p. 144). Cfr. R. Girard, *Les mondes proustiens* cit., p. 232: «Mme de Guermantes ne voit naturellement pas son salon avec les yeux de ceux qui désirent y entrer».

88 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., pp. 144-145.

89 Mentre nei *Soixante-quinze feuillets* esse sono «affinées par plusieurs générations de luxe et de sport» (p. 145), in *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs* (pp. 356-357) la «classe à laquelle elles appartenaient» non può essere precisata dal narratore, in quanto lo sport si è già diffuso «dans certains milieux populaires». Saint-Loup, invece, è qualificato nel romanzo come «sportsman dédaigneux» (ivi, p. 300). Secondo N. Mauriac-Dyer, nel romanzo le fanciulle «ont rejoint la bourgeoisie» (*Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 332).

90 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 389.

91 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 83. Sulle varianti di questo episodio, cfr. ivi, p. 328 sq. Sulle questioni relative all'«établissement du texte», cfr. la nota della curatrice, ivi, p. 316.

rante animale, quello degli uccelli marini predatori, fa la sua apparizione in posizione prolettica, anticipando così il termine della comparazione:

Un jour, comme deux oiseaux de mer marchant sur le sable et prêts à s'envoler, j'aperçus sur la plage deux fillettes, plus tout à fait des petites filles, pas encore des jeunes filles, dont l'aspect inconnu, la toilette étrange pour moi, me les firent prendre pour des étrangères de passage et que je ne reverrais pas⁹².

Si colgono, d'acchito, alcuni elementi: il moto incoativo sottolinea lo slancio, che qualifica le fanciulle nel loro statuto mesomorfo, al contempo animale e celeste: qui, il fantasma di aggressione è ancora latente, mentre appunto l'accennato involarsi sembra preludere ad un mistero di umana resurrezione (si pensi alle pagine che s'involano nell'episodio della morte di Bergotte)⁹³. A questo statuto intermedio tra cielo e terra si associa l'età incerta, puberale e metamorfica delle fanciulle, situata tra l'infanzia e la maturità sessuale. Parimenti, la loro insolita tenuta vestimentaria non è socialmente classificabile; di qui la singolarità irripetibile (e dunque iniziatica) dell'evento legato alla loro presenza. Ma il fantasma di aggressione si profila nel prosieguo della descrizione: il «conciliabule jacassant»⁹⁴, dapprima costituito da due elementi si vede, come per partenogenesi, «sans cesse grossi»: minaccia crescente nel formarsi progressivo, per via di accumulazione, dell'orda animale, come all'addensarsi di una nube, o all'accrescersi di un'onda marina. La loro «maestà» si manifesta, dalla prospettiva del guardante, come aggressività e sprezzante superiorità di coloro «pour qui le reste de l'univers paraissait ne pas exister»: «Elles marchaient, rieuses, hautes, semblaient ne pas voir les autres êtres humains qui étaient sur la plage, et parlaient fort»⁹⁵. Il carattere dell'orda primitiva appare ancor più evidente nel passo che segue: una di esse aveva «un chapeau formé d'une seule mouette les ailes grandes ouvertes qui semblait faire partie de la personne»⁹⁶; donna-gabbia-

92 Questo episodio 'inaugurale' figura, variato, in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 354. Qui si tratta di «cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumés à Balbec».

93 «ses livres [...] semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection» (M. Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1989, p. 177).

94 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 83. Un'immagine analoga compare in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 358: «Elles firent quelques pas [...] en un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme un conciliabule d'oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler».

95 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 83.

96 Ivi, p. 84. In *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs*, p. 354, esse appaiono in forma di gabbiano («une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage [...] une promenade dont le but semble [...] clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux»). L'immagine mesomorfa della donna-gabbiano qui descritta è sostituita, nel romanzo (ivi, p. 358), da un elemento realistico: la «pèlerine», mantellina che copre le spalle, e che somiglia ad un'apertura alare quando il vento la solleva («une autre encore, grande, couverte d'une pèlerine...») mentre la futura Albertine porta in testa l'oramai celebre e prosaico «polo» (ivi, p. 394). La metafora ornitologica, d'altronde presumibilmente evocata dal toponimo

no, una delle fanciulle evoca nel suo essere ibrido quasi una figura sciamanica, punto di contatto tra il mondo umano ed il mondo animale, «comme quelqu'un d'une autre race»⁹⁷. E qui fa la sua apparizione, senza soluzione di continuità, la vera maestà solitaria ed irrelata, «Maman» che, appunto, figura in questa prima riscrittura come l'accompagnatrice del narratore nel luogo di vacanza. Senonché, ecco sopraggiungere una brusca inversione di rotta, quasi una risacca contrassegnata da un'avversativa, a seguito della quale ha luogo l'interruzione del manoscritto⁹⁸. Questa apparizione della figura materna sembra, così, condannata ad essere, in termini lacaniani, «barrée»⁹⁹. Essa sarà appunto sostituita nelle successive stesure, così come in *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dalla nonna, che la rappresenta per via metonimica¹⁰⁰. Conviene notare che l'immagine aggressiva del garrulo conciliabolo che va a formare progressivamente una cupa torma si ripropone, in un sonetto dell'epoca, attraverso l'immagine di uno stormo di rondini che si agitano nell'aria con «grands gestes»¹⁰¹ e «grands cris»: se la rondine, epiteto ricorrente anche nel romanzo¹⁰², è figura nota del sacrificio e della resurrezione di Cristo nella tradizione ebraica e cristiana, in entrambi i casi richiamati ci è dato cogliere un fantasma di violenza vendettale, insieme aggressiva e salvifica, non dissimile, appunto, da quella delle mitiche Eumenidi. Il gruppo leggiadro, fattosi progressivamente stormo o branco, configura oramai in modo più vistoso l'orda persecutrice, la «meute» delle fanciulle-cane, o delle fanciulle-avvoltoio – figure della madre ancestrale secondo Freud –¹⁰³ che

Balbec (*bal des becs*?) connota sempre l'apparizione delle fanciulle: «une autre, au visage blanc comme un œuf dans lequel un petit nez faisait un arc de cercle comme un bec de poussin...» (ivi, p. 358).

97 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 84. Sui «monstres féminins», cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 250.

98 «Sans doute l'attitude de Maman était la plus belle. Mais elle est si rare et l'indifférence à ce qui les entoure n'est chez la plupart qu'[interrompu]» (M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 84).

99 È lo stesso narratore ad usare questo termine a proposito della madre: «je m'étais barré la possibilité de m'endormir sans l'avoir revue» (*Du côté de chez Swann* cit., p. 85).

100 Cfr. ivi, p. 316. In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (p. 236), dove appunto la madre è sostituita per via metonimica dalla nonna, prima dell'incontro con le fanciulle e l'avvio del processo di 'differenziazione' il narratore proietta nella nonna l'immagine della madre: «Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tête». Cfr., per questo momento fusionale vissuto con la madre, *Du côté de chez Swann* cit., p. 79.

101 Cfr. M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 242.

102 Sulla presenza delle rondini sulla spiaggia di Balbec, cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 370.

103 Come ricorda Freud, «l'avvoltoio era considerato simbolo di maternità poiché si credeva che esistessero solo avvoltoi femmine» (Sigmund Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in Id., *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1993 [pp. 31-95], p. 55. Nel saggio in questione, Freud formula la sua teoria della sublimazione della pulsione sessuale in pulsione di ricerca, fornendo qualche interessante spunto alla nostra

si abbatte contro il capro espiatorio¹⁰⁴, vestito a festa per il pasto rituale. Tale si presenta, d'altronde, il narratore che ha messo, come vedremo meglio, ogni cura per attrarre il loro sguardo. E non è un caso che l'immagine del capro si presenti vividamente, come avremo ugualmente modo di constatare, nell'episodio qui presente di «Robert et le chevreau», dove Marcel si descrive, lo anticipiamo, come metonimo della madre vinta e mortificata – simbolicamente uccisa – di contro al fratello maggiore, evidente figurazione del padre «vincitore», mentre lui resta, appunto, vittima, come lei, della propria minorità impotente¹⁰⁵.

Dopo la falsa partenza sopra richiamata, e segnata appunto da un'interruzione del manoscritto che ha tutto l'aspetto di una censura di fronte all'emergere dell'inconscio pulsionale, ecco un nuovo attacco, una nuova segmentazione e elaborazione narrativa dell'episodio¹⁰⁶. I ff. 69-74¹⁰⁷ presentano la riformulazione del passo incompiuto menzionato sopra¹⁰⁸ mentre, in un nuovo slancio narrativo, si ripropone un episodio variato e aumentato della presenza in riva al mare della «petite bande»; ancora una volta compare l'immagine, insieme

indagine. Leonardo, di cui erano noti il tabù alimentare nei confronti della carne, e il fatto che compresse al mercato uccelli per poi liberarli, nei primi tentativi di indipendenza intellettuale proietta il fantasma infantile dell'ostilità sessuale e dell'angoscia che ne deriva in «brama di conoscenza [...] sempre rivolta al mondo esterno» (ivi, p. 45). Con riferimento alla madre-avvoltoio, la quale testimonierebbe di una fantasia omosessuale passiva, Freud ricorda che nei *Hieroglyphica* di Orapollo (I, 11), la dea-madre si manifesta attraverso l'immagine dell'avvoltoio: dall'avvoltoio proviene infatti, nell'antico Egitto, la matrice *Mut* (ivi, p. 54). Tali avvoltoi-femmine, figure ermafrodite dotate di un fallo a rappresentare la forza generatrice della natura, venivano fecondate dal vento, fermandosi in volo. Se, come nota Vasari, «le teste di femmine che ridono» furono il soggetto privilegiato dei primi tentativi artistici di Leonardo (ivi, p. 73), nei dipinti rappresentanti il «gruppo delle madri» (ad esempio *S. Anna con la Vergine e il Bambino* presente al Louvre), le figure femminili sono, appunto, raffigurate «a grappolo» (ivi, p. 76), mentre è stato individuato «nel drappaggio, stranamente disposto e piuttosto confuso», «il contorno di un avvoltoio». L'immagine della «petite bande» pronta a involarsi trasmetterebbe in quest'ottica il desiderio di potenza sessuale di cui, ci dice Freud, le automobili (ivi, p. 86) sono espressione, in quanto foriere di liberazione dall'angoscia come fantasma di castrazione. Al contempo, la pulsione di ricerca che aveva preso in Leonardo il posto della creazione artistica sembra contenere caratteristiche che contraddistinguono l'attività di istinti inconsci: insaziabilità, ostinata intransigenza e incapacità di adattarsi alle circostanze reali (ivi, p. 91). In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (p. 485), dove le «déesses marines» come «ombres furtives» sono spiate e sorprese in una cupa scarpata, Elstir è comparato a Leonardo.

104 Sul capro espiatorio e la sua funzione, Cfr. R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

105 Si veda *Une soirée à la campagne*, in M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., pp. 46-47.

106 «Una crisi, secondo Ricœur (1986), non è altro che una storia non raccontata, una sequenza di episodi il cui intreccio non è ancora stato svolto». Sulla modalità narrativa come ricominciamento in psicoanalisi, cfr. Alfio Maggiolini, *Trasformazione del senso*, in «Psichiatria e Psicoterapia» 32/4, 2013 [pp. 275-291], p. 278.

107 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., pp. 84-90. Per i riferimenti all'episodio, cfr. ivi, p. 328.

108 Ivi, p. 84.

accogliente ed aggressiva, delle ali dispiegate, nella fattispecie di un «chapeau formé des ailes ouvertes d'une mouette qui semblait voler encore dans le même vent»¹⁰⁹. Qui le fanciulle sono inizialmente date appartenere per via di eminenza all'aristocrazia («C'étaient les filles ou les nièces des principaux châtelains du voisinage»¹¹⁰), classe contrassegnata tipicamente da grazia, eleganza, agilità, fierezza sdegnosa. Tale alterità ontologica si manifesta attraverso l'argomento biologico della razza: «qui les faisait d'une tout autre race que les petites filles de mon monde». Di qui il loro sguardo «hautain, franchement impoli», che significava: «vous n'êtes pas de mon monde». Accompagnate dai loro cani, cui si rivolgevano con brutali fischi, esse si dedicavano alle attività da diporto socialmente più esclusive (tennis, golf, equitazione). Ma questa prima immagine, decettiva, è destinata ad essere sostituita da una riformulazione che è un riassestamento prospettico dello sguardo e della sua catalisi narrativa: invece esse appartenevano – si dice più sotto a titolo di analessi completiva – al mondo degli industriali arricchiti, o di nobili provinciali¹¹¹: ossia, come sopra, a quel mondo di mezzo che lotta, forse senza saperlo, per la propria affermazione. «Maman» – l'allocutivo attesta che siamo appunto in focalizzazione interna, ossia in fase di rielaborazione narrativa della figura prima barrata – si meravigliava del fatto che ci si potesse occupare di persone sconosciute¹¹²: il suo *quant-à-soi* è, dunque, in tutto e per tutto simmetrico a quello della nonna o a quello apparente delle fanciulle: è lei, d'altronde, che in questo secondo episodio ha voluto per l'intera famiglia, su consiglio del medico che incarna qui la Legge del Padre, il rigenerante bagno di natura, «l'air de la mer»¹¹³. È qui, nel prosieguo della narrazione, che si affaccia appunto il mediatore esterno, Monsieur T.¹¹⁴: è infatti su questa figura comune ai due mondi che si volge l'attenzione di Marcel. Quest'ultimo offre al pittore, con il permesso di «maman» che non comprende ma autorizza, un oggetto piaculare di natura fallica: una pipa. Egli istituisce così, a mezzo del dono, quello squilibrio destinato ad essere risolto con la restituzione simmetrica del bene: l'incontro con le fanciulle. Il giorno atteso dell'incontro con la «petite bande» ecco, come si anticipava, Marcel vestito a festa per il momento rituale. Qui si evidenzia la marchiatura dell'eroe: egli ha indosso il doppio stigma di un furto identitario, curiosamente invertito: la cravatta rosa è sottratta per l'occasione al fratello¹¹⁵, mentre è rubato alla madre, oltre alla «poudre de riz» (destinata a coprire le imperfezioni del suo viso procurando così l'ideale

109 *Ibidem*. Cfr. *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs* cit., p. 354.

110 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 85.

111 Ivi, p. 86.

112 Ivi, p. 85. Cfr. f. 68, p. 330: «Chez Maman cette indifférence à ce qui l'entourait était sincère».

113 Ivi, p. 86.

114 Il primo mediatore individuato dal narratore è il duc de Clermont. Cfr. *Ibidem*.

115 Il motivo della cravatta ricorre in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Cfr. ivi, p. 395: «Je ne pensais qu'à la petite bande[...]Ma grand-mère s'étonnait aussi de mon élégance, [...] j'avais même écrit à Paris pour me faire envoyer de nouveaux chapeaux et de nouvelles cra-

di sé davanti allo sguardo dell'Altro), l'ombrellino dall'elegante manico di giada. L'oggetto mondano della seduzione cela come sembra una funzione seconda, aggressiva e predatoria: significativo il fatto che nella successiva riscrittura dell'episodio l'ombrellino, ripresentatosi, verrà designato attraverso la variante lessicalizzata, familiare e mondana insieme, di «en-tout-cas» con riferimento denotativo alla pioggia, ma con connotazione allusivamente sessuale¹¹⁶. Da un lato, dunque il dono del bene al mediatore; dall'altro il furto di un bene analogo a coloro che istituiscono per motivi diversi barriere ontologiche tra i mondi. Senonché la restituzione del bene, sempre differita e deviata, istituisce nel sistema di compensazione quella piega temporale che potremmo definire, con la celebre espressione derridiana, *différance*. Monsieur T., come accadrà poi con Elstir, è infatti impegnato, quando non nei propri affari, nella propria attività artistica – notoriamente la rappresentazione realistica di anodini motivi floreali¹¹⁷ – da cui il narratore intende distoglierlo mettendo a profitto, «pour la défense de mon désir»¹¹⁸, tutte le sue capacità di persuasione, ivi compresa, egli confessa, la menzogna¹¹⁹. Il differimento, il contrattempo causato dal *quant-à-soi* dell'artista¹²⁰ ha come conseguenza il *manque-à-être* del soggetto: all'arrivo nel luogo agognato in sensibile ritardo, la spiaggia deserta sembra nuovamente condannarlo alla legge del Padre, ovvero al ritorno al bagno di natura. Ed è in questo contesto che l'armamentario rituale – altrove, come vedremo, definito con l'espressione: «vains ornements» – perde il suo potere. Egli, infatti, avverte crudelmente

vates». Ap. 422, dopo essere sfuggito all'incontro con le fanciulle incontrate da Elstir, egli nota allo specchio «que ma cravate était tout de travers».

116 Sulla presenza dell'ombrello come oggetto di seduzione, Cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 267: «je vis de loin venir dans notre direction la princesse de Luxembourg à demi appuyée sur une ombrelle de façon à imprimer à son grand et merveilleux corps cette légère inclinaison, à lui faire dessiner cette arabesque chère aux femmes...». In occasione dell'incontro di cui sopra egli ha comunque con sé la sua «plus belle canne» (ivi, p. 423).

117 Si veda, nel romanzo: «Elstir me causa une joie mêlée de torture en me disant qu'il ferait quelques pas avec moi, mais qu'il était obligé de terminer d'abord le morceau qu'il était en train de peindre. C'étaient des fleurs, mais pas de celles dont j'eusse mieux aimé lui commander le portrait...»; «Il venait enfin de donner un dernier coup de pinceau à ses fleurs; [...] je savais que les jeunes filles ne se trouveraient plus sur la plage [...] Elstir s'intéressait plus à ses fleurs qu'à ma rencontre avec les jeunes filles» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., pp. 410-411 e 416). Si veda anche il passo in cui Mme de Villeparisis si dedica, come passatempo, alla pittura floreale: «parce que si les fleurs nées du pinceau n'étaient pas fameuses, du moins les peindre vous faisait vivre dans la société des fleurs naturelles, de la beauté desquelles, surtout quand on était obligé de les regarder de plus près pour les imiter, on ne se lassait pas» (ivi, p. 277).

118 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 87.

119 Si veda nel romanzo: «j'inventai mille prétextes pour qu'il consentît à venir faire un tour de plage avec moi»; e ancora: «que de ruses j'employai pour faire demeurer Elstir à l'endroit où je croyais que ces jeunes filles pouvaient encore passer!» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., pp. 417 e 410).

120 Sui ripetuti contrattempi e l'apparizione involontaria della «petite bande», cfr. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., pp. 396, 413, 416-417.

su di sé (l'enumerazione è una dismissione) «la beauté inutile de la cravate rose, du coup de peigne, du doigt de poudre et de l'ombrelle»¹²¹. Ma ecco che, se con nuovo slancio narrativo, sorta di contro-risacca, l'epifania delle fanciulle è nuovamente data come *possibilità*, un nuovo contrattempo, una nuova risacca, ne impedisce la realizzazione. Trattasi, questa volta, dell'impotenza sociale del mediatore esterno a svolgere la propria funzione. Dal padre di una di loro, Monsieur T. era (*sebbene* fosse all'origine del loro arricchimento, o forse *perché* ne era la causa), considerato «un brave homme qui n'était pas de ce qu'il appelait depuis quelques années son monde»¹²². Tuttavia, la marca circostanziale «depuis quelques années» elude lo scarto ontologico: siamo nel contesto dell'*entre-deux*, della lotta per l'affermazione. Più avanti, la «terrificante symétrie»¹²³ che tiene distanti tra loro i contendenti, è provvisoriamente sventata: le fanciulle lo «riconoscono» nell'ideale di sé. Marcel, infatti, si era presentato ai loro occhi nelle migliori condizioni esteriori a lui possibili¹²⁴, il che rappresenta al contempo, come la presenza della madre nella sua camera in *Du côté de chez Swann*¹²⁵, una delusione ed una gioia: «Je revenais déçu et content pourtant, moins perdu dans l'immensité de l'inconnu que jusque-là, me disant qu'elles me reconnaîtraient du moins, que j'avais une identité à leurs yeux, le petit à l'ombrelle»¹²⁶. Se il «fantasma di assimilazione»¹²⁷ comporta una reificazione (l'identificazione con una immagine convenzionale) e dunque ancora una privazione d'essere, nondimeno questa figura è già quasi un quadro di Elstir.

Nel «Cahier 12», ff. 42v-73¹²⁸ troviamo una ulteriore riscrittura dell'episodio della «petite bande». Esso compare più marcatamente nel contesto di una «eccezione» ed esenzione dalla legge familiare, che richiede, appunto, il rapporto esclusivo con la natura finalizzato a dotare il giovane Marcel del maschio vigore e della rassicurazione identitaria. Qui, come in simili casi evocati nella *Recherche*, è una *entorse* momentanea e occasionale all'imperativo dell'igiene e della salute del corpo (verosimile emanazione della legge incarnata dal padre medico) che determina, nel fragile e cagionevole corpo dell'adolescente, l'avvio del processo di riconoscimento. Esso avviene, appunto, per accidentale elusione dell'imperativo in questione («Un jour que j'avais eu un peu de fièvre il avait paru prudent que je ne reste pas trop au bord de la mer...»). La cornice della nar-

121 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 87.

122 Ivi, p. 88.

123 Sulla «terrificante symétrie», cfr. R. Girard, *Les origines de la culture* cit., pp. 178-179.

124 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 89. Come ricorda la curatrice (ivi, p. 334), di questo lungo bilancio ottimistico di un incontro mancato restano nelle *Jeunes filles en fleurs* poche righe ben più sfumate. Cfr., ivi, le pp. 422-423 e in particolare: «mais c'était une chance tout de même qu'elles m'eussent, même ainsi, rencontré avec Elstir et ne pussent pas m'oublier».

125 M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., pp. 91-92.

126 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 89.

127 Ivi, nota della curatrice, p. 224.

128 Ivi, pp. 174-178.

razione si sposta infatti in un luogo liminare tra natura e mondanità, ma anche tra moralità e immoralità: ossia il «casino au bord de la mer»¹²⁹

Un jour que j'avais eu un peu de fièvre il avait paru prudent que je ne reste pas trop au bord de la mer et je me promenais sur l'esplanade devant le casino quand je vis quatre fillettes inconnues aussi différentes de tout le monde de la plage que quatre mouettes qui seraient tombées je ne sais où, qui marcheraient sans voir les humains et qui bientôt s'envoleraient. Rien que leur accoutrement et toute leur personne les faisait absolument différentes. Costumes de cheval, jupes courtes, bottes à l'écuyère, tailles que tous les exercices ont assouplies et qui ne font que les mouvements qu'elles veulent, [...] beaucoup d'effronterie, d'assurance, de morgue, d'insensibilité, de dédain donnait cette absence de nervosité, de distraction, de respect humain qui est si favorable à la beauté¹³⁰.

Le fanciulle della «petite bande» in veste di mondana valchirie o amazzoni, appaiono nuovamente al narratore come l'espressione stessa della «meute», dell'orda vendicativa. È proprio questa apparente manifestazione sdegnosa di un *quant-à-soi* che scatena in lui il fantasma vittimario: «Elles ne cherchaient jamais à éviter personne parce que dans leur mépris de tout ce qui n'était pas elles, elles marchaient comme si Querqueville eût été fait seulement pour elles»¹³¹. Esse, dunque, calpestavano con indifferenza il mondo mentre lui non faceva eccezione a questa implacabile legge: «Je passai deux fois devant elles, mais il était impossible d'être remarqué par elles». Il loro sguardo, «a fior d'occhi» («à fleur des yeux»), è un fendente: «si dur qu'au lieu d'accueillir les objets qu'il rencontrait, il les traversait sans les voir et allait au-delà»¹³². Fu, appunto questa sicumera apparentemente narcisistica (e fattualmente simulata, come si vedrà in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*)¹³³ a suscitare nel giovane Marcel il desiderio di divinizzarle, ossia di sognare «un monde spécial, impénétrable, menant une vie

129 Se da sempre il gioco d'azzardo ha cattiva reputazione e la legge lo perseguita, è nel 1804 che Napoleone decide di inquadrarne la pratica creando uno stabilimento dedicato. Due anni dopo l'imperatore emana un decreto che autorizza il prefetto di polizia a tollerare l'apertura dei casino nelle stazioni balneari o termali. Nascono così al limite della legalità i «casinos au bord de l'eau», come il Bellevue a Biarritz nel 1858, o il casino di Monte-Carlo nel 1863. Nel 1907 la legge ne consente l'apertura anche nelle stazioni climatiche di montagna. A seguito del moltiplicarsi di questa attività di dubbia moralità, nel 1919 i casino sono proibiti a Parigi e in un raggio di cento chilometri intorno alla capitale. È al casino di Balbec che il narratore in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* si recherà abitualmente, con le fanciulle oramai 'addomesticate', per le sue scorribande serali.

130 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 177.

131 *Ibidem*.

132 *Ibidem*.

133 Il narratore sospetta, cogliendo segni dell'interesse per lui che talune delle fanciulle avevano dissimulato, che «la comédie amoureuse que j'avais tout écrite dans ma tête depuis mon enfance [...] toute jeune fille aimable me semblait avoir la même envie de [la] jouer» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 452).

à lui, où il serait délicieux d'entrer»¹³⁴. Mentre quel mondo somiglia, per chi lo guarda dall'esterno, al paradiso inattingibile della pienezza divina o animale – «ni tristesse, ni timidité, ni maladresse, ni honte, ni respect» – a Marcel balugina in testa l'idea che «quelqu'un d'autre» possa essere da loro trattato come «congénère»¹³⁵. Qui la riproposizione, sebbene indiretta, dell'argomento biologico sembra alludere al problema irrisolto della razza, la quale scatena, come vedremo, un istinto vendettale nel giovane Marcel.

Anche il «Cahier 64»¹³⁶ ai ff. 120-127v comporta, come ricorda la curatrice nella presentazione, «une longue section consacrée aux jeunes filles au bord de la mer». Si tratta di una riscrittura focalizzata del precedente episodio¹³⁷ dove, in concomitanza con la sostituzione della madre con la nonna, l'attenzione è spostata sulla figura del mediatore esterno, l'anonimo pittore e precursore di Elstir che sembra, come abbiamo visto, rappresentare per il protagonista il momento dell'iniziazione estetica¹³⁸. Egli incarna, infatti, la figura proiettiva e protettiva atta a legittimare il suo desiderio mimetico, abbattendo la barriera ontologica che sussiste tra lui e la «petite bande»:

J'avais toujours admiré le peintre mais en sentant en lui la clef possible de tout ce bonheur, je me mis à l'adorer, à ne plus le quitter, à dépenser toutes mes économies à lui faire des cadeaux, à l'entraîner sous les prétextes les [plus] saugrenus sur la plage aux heures où je pensais qu'elles pourraient y être¹³⁹.

Si assiste qui ad uno sdoppiamento ironico del narratore, che osserva dall'esterno la postura grottesca dell'idolatra («je me mis») nei confronti del procuratore del suo desiderio: accanto all'isteria oblativa nei riguardi del pittore, egli nota con patetica autoderisione la propria sovraesposizione esibizionistica:

non sans avoir revêtu les tenues les plus élégantes, avoir passé une heure chez le coiffeur, et m'être rendu grotesque en essayant de m'ajouter quelque ornement ridicule, tel que l'en-tout-cas en jade de ma grand-mère qui me parut propre à les frapper¹⁴⁰.

134 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 177.

135 «Jamais l'impression d'un monde spécial, impénétrable, menant une vie à lui, où il serait impossible et délicieux d'entrer, ne fut plus grande pour moi que celle de ces quatre jeunes filles ravissantes [...] à qui il eût été impossible, malgré les coercitions les plus redoutables, de faire adresser la parole ou seulement donner un regard d'attention, de bienveillance ou seulement de neutralité, à quelqu'un d'autre qu'elles quatre ou quelques congénères qui n'étaient pas là, ou quelqu'un qu'elles n'eussent pas connu, mais qu'elles eussent reconnu pour congénère à un certain air de beauté, d'élégance, d'indépendance de tous les mouvements, de costume de cheval, de grâce, d'insolence et d'insensibilité» (*ibidem*).

136 Ivi, pp. 179-181.

137 Per le note al manoscritto delle due versioni, cfr. ivi, p. 173.

138 «Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 398).

139 M. Proust, «Cahier 64», *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 179.

140 Ivi, p. 180 (corsivi nostri).

La componente insieme vendicativa e vendettale, a carattere sado-masochistico, si manifesta di nuovo attraverso la bi-funzionalità dell'ombrellino, oggetto al contempo utilitario e sontuario: qui appunto nuovamente denominato «en-tout-cas», esso assume quella doppia valenza, protettiva e aggressiva al contempo, che è qui attestata dalla polisemia del verbo «frapper» atto a consentire, per sillessi, una doppia azione, attiva e passiva («picchiare» e «fare colpo»).

Quando, nuovamente, lo scarto spazio-temporale tra il *quant-à-soi* del pittore (colto nell'atto di dedicarsi al proprio lavoro) e il desiderio del fanciullo (che è quello di produrre l'incidente dell'incontro attraverso la sua mediazione), ingenera il consueto contrattempo e l'impedimento, l'«en-tout-cas» appare nuovamente, sul piano fattuale e metaforico, in tutta la sua vanità, se non in tutta la sua impotenza, così come appare nuovamente vacuo e impotente l'investimento donativo:

Aux heures où je pensais qu'elles pouvaient venir sur la plage, je disais au peintre que je ne quittais plus guère, et pour qui je dépensais, pour lui apporter des fleurs, des coquillages, des livres qu'il aimait, toutes mes économies, ne désirant qu'une chose au monde provoquer la reconnaissance, la force qui me ferait connaître ces jeunes filles¹⁴¹.

La reciprocità tra l'intenzione del pittore, padrone inconsapevole della vita, e quella del personaggio, che della vita stessa vuole impossessarsi, è già qui apprezzabile. Mentre il narratore comprende che gli «embellissements», dei quali si preoccupano ben poco «ceux qui nous aiment» (ovvero i familiari, che amano l'altro «per ciò che è» in accordo con l'illusione ontologica che li caratterizza) restano, *en soi*, «impuissants à nous faire aimer», così il pittore si ostina a rappresentare sulla tela (in termini sartriani) l'*en soi* della rosa che Marcel gli ha offerto: il «mezzo magico», donato al pittore allo scopo di ottenere da lui la restituzione del bene (ovvero il *pour-soi* dell'oggetto), il pittore si ostina a rappresentarlo nel suo perfetto calco realistico. È proprio questa sua ostinazione a dipingere – ovvero conoscere – l'oggetto di natura a provocare nuovamente la *différance*: quel *décalage* temporale che impedisce l'incontro con le fanciulle, e dunque l'origine della cultura come iniziazione: «Il continuait avec une lenteur désespérante à peindre une des admirables roses que je lui avais données pour tâcher de les connaître»¹⁴². Mentre il 'complesso' artistico resta ancora imprigionato nel suo *quant-à-soi*, ossia nell'illusione referenziale della conoscenza, Marcel ottiene che à *contrecœur* (come à *contrecœur* assaporerà la *madeleine*¹⁴³) il pittore abbandoni la sua attività per spostarsi sul luogo del presunto incontro. Tuttavia, lo sforzo compiuto per convincere il pittore ad abbandonare il suo pen-

141 *Ibidem*.

142 *Ibidem*.

143 «ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai» (M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 101).

nello per recarsi con lui «au bord de la mer», risulta vano, a seguito dell'ennesima piega temporale, atta a deviare l'incontro. Poiché l'incontro non ha luogo, l'onnipresente strumento vendettale-vittimario del contatto, l'«en-tout-cas», appare nuovamente inefficace e grottesco *à la fois*: «Enfin il fallut partir, je revins navré de le reconduire, tenant toujours l'en-tout-cas devenu dérisoire»¹⁴⁴. L'effetto comico dell'ombrellino scaturlisce ancora una volta con tutta evidenza dallo squilibrio tra un ordine atteso (il compimento della sua funzione), e la sua superfetazione cerimoniale. Esso sembra fungere da parafulmine e paraninfo al contempo, come lascia intendere Girard quando nota, con una litote, «la tendance de ces filles à la moquerie la plus cruelle»¹⁴⁵. E, come è noto, il motto di spirito¹⁴⁶ è, in ottica freudiana, un simulacro di aggressione corporea, o di nudamento della vittima. È in un nuovo contrattempo o risacca della volontà, sulla via 'inversa' del ritorno che l'incontro ha luogo come un incidente di percorso:

Tout d'un coup [...] je vis comme la grappe promise cinq jeunes filles qui s'avançaient, nous allions droit vers elles, je fis semblant de ne pas les avoir vues, et me mis à parler avec animation au peintre, avec gaieté, pour avoir l'air vis-à-vis de ces filles de n'attacher aucune importance à elles et d'être très lié avec le peintre. [...] Je jouais négligemment avec le manche de l'en-tout-cas¹⁴⁷.

Mentre la «grappe» indivisa delle fanciulle seduce il narratore come un cibo gustoso da consumare suscitando in lui il fantasma di possesso, egli simmetricamente si allontana, ripiegando sul fantasma omoerotico ed esibizionistico («Je jouais négligemment avec le manche de l'en-tout-cas»). La voce delegata del pittore porta a coscienza in forma deviata l'origine inconscia della pulsione di fuga del protagonista: «Pourquoi vous en allez-vous comme cela à des lieues me dit-il. Vous n'auriez pas été mangé»¹⁴⁸.

144 Il corsivo è nostro.

145 Sul riso insolente delle fanciulle, cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 359. Si veda in proposito Girard: «Elles sont toujours en train de rire de tout ce qui n'est pas elles. Cette tendance nous permet de comprendre pourquoi Freud attribue un narcissisme formidable à l'humoriste. Il conçoit l'humour professionnel comme une moquerie dont le public ferait les frais, comme une expulsion de ce public. En réalité, c'est le contraire qui se produit; si l'humoriste se conduisait comme la petite bande, il ne ferait pas rire son public. La petite bande n'a rien de risible pour le narrateur; elle est fascinante, terrifiante, mais certainement pas risible [...] Pour partager le type de rire dont il est question ici [...] il faut s'associer à leur violence, et non la subir. Pour faire rire les autres, il faut se trouver, ou se mettre volontairement, en position de victime...» (R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* cit., p. 504). Sul riso come aggressione, cfr. anche Id., *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïque et modernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002, pp. 276-289.

146 S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 2021.

147 M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 181.

148 *Ibidem*. Nel romanzo, la componente sacrificale viene elusa, se non censurata: «J'aurais été si content de les connaître», dis-je à Elstir en arrivant près de lui. «Aussi pourquoi restez-vous à des lieues?» (M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 423).

Difficile, giunti a questo punto della nostra analisi, non pensare alla figura del pittore e a quella della «petite bande» come due figure complementari e congiuntamente rappresentative della coppia parentale. Se il pittore funge, come abbiamo suggerito, da mediatore nel processo di sublimazione in forma artistica del fantasma edipico da parte del giovane Marcel, in «Sentiments filiaux d'un parricide» (1907) Proust, come ricorda la curatrice dei *Soixante-quinze feuillets*, «s'était peint, et avait peint tous les fils en assassins de leur mère»¹⁴⁹. Il fantasma punitivo, vendettale e vittimario al contempo nei confronti della madre renderebbe conto, in altri termini, dell'inconscio intento di Marcel di riscattare, come nota altrove la curatrice, la «judéité de la mère»¹⁵⁰ sostituendosi a lei nel desiderio e nella mortificazione¹⁵¹. Riguardo a Charlus il narratore scrive, appunto, che «Les fils, n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, [...] consomment dans leur visage la profanation de leur mère»¹⁵². Come ricorda ancora la stessa curatrice, nel già citato episodio di «Robert et le chevreau»¹⁵³, che segue senza soluzione di continuità la prima stesura del «drame du coucher», «la séparation annoncée entre Maman et Marcel provoque chez ce dernier un délire de persécution et de violentes pulsions agressives»¹⁵⁴, mentre la madre viene descritta in un altro episodio poc'anzi richiamato, come insudiciata di fango e sofferente¹⁵⁵. Similmente, le escursioni a Cabourg e a Evreux che Marcel, appassionato di automobile (uno dei suoi «fantasmi fallici»¹⁵⁶ insieme all'equitazione), aveva compiuto nel 1907 con Alfred Agostinelli, figurano qui «dans le contexte d'une

149 Nota della curatrice, in *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 211.

150 Ivi, p. 212.

151 Nell'estate 1908, quando Lucien Daudet pubblica *Le Chemin mort* (Paris, Flammarion, 1908), «roman sur l'homosexualité et la pédérastie», Marcel scrive qualche pagina «sur la bande de fillettes croisées à C. (Cabourg, évidemment)», nota la curatrice, in M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 241.

152 A questo proposito, come fa notare sempre la curatrice (ivi, p. 212), la preterizione è eloquente: «Laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part: les mères profanées» (M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1989, p. 191). Come ricorda la medesima, in uno dei «brouillons» di *Sodome et Gomorrhe* I Proust «dresse un parallèle entre les deux 'races' maudites, les invertis et les Juifs»: ivi, p. 241. Cfr. Daniel Fabre, *Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur*, in «Revue d'anthropologie et d'histoire des arts» n. 20, 2014, [pp. 48-83], p. 74. <https://journals.openedition.org/gradhiva/2831>. Consultato il 28 marzo 2022.

153 Nota della curatrice, in M. Proust, *Les Soixante-quinze feuillets* cit., p. 284. Cfr. *Une soirée à la campagne*, ivi, p. 47.

154 Nota della curatrice, ivi, p. 212.

155 *Ibidem*. Cfr. ivi, p. 41: «Elle était vêtue avec un soin qui prouvait l'effort qu'elle faisait pour se rattacher à la vie, mais elle avait marché vite et le bas de sa robe était crotté [...] je sentais qu'elle s'oppressait, qu'elle souffrait dans son embonpoint, elle relevait gauchement ses jupes pour ne pas se salir. Et des sanglots m'étouffaient de la voir se presser, se fatiguer ainsi, j'aurais voulu lui donner ces baisers qui n'effacent rien...».

156 Sul fantasma fallico del cavallo e dell'auto, cfr. ivi, pp. 242, 244, 287, e in particolare l'episodio di «Robert et le chevreau», ivi, pp. 44-45.

(nouvelle) séparation imposée par des parents persécuteurs, dont la victime est cette fois un petit garçon costumé en fille»¹⁵⁷. La pettinatura pomposa e stravagante di tipo 'asiatico' con cui Marcel si presenta, in queste prime riscritture, alle fanciulle virilizzate, e che ritroviamo anche nella grottesca *mise* del fratello suo metonimo nell'episodio del capro, ha sorprendenti affinità con quella della principessa ebraica Esther, umiliata e costretta, a differenza della madre, a rinnegare la sua religione. Come Esther, spesso evocata attraverso la mediazione dell'omonima tragedia raciniana¹⁵⁸ Marcel si agghinda di quei «vains ornements» la cui apparente, grottesca superfetazione sembra celare il fantasma di una «judéité secrète»¹⁵⁹ da spiare in nome della madre, mentre lei, quale depositaria inconsapevole della legge del Padre¹⁶⁰, conserva nei confronti del figlio la crudele indifferenza del suo *quant-à-soi*. Nel «Cahier 65», f. 43¹⁶¹ la madre che corre verso il treno per un viaggio che la separa dai figli viene rappresentata in una condizione di *sauvagerie* quasi animale: «farouche, rouge d'essoufflement et de fatigue», essa resta «implacable, irréconciliable»¹⁶² di fronte al desiderio del figlio «de la rattraper, de l'embrasser», e dunque di sostituirsi a lei nella presenza e nella mortificazione insieme. D'altronde, nota il giovane Marcel a proposito di questa partenza: «Toute ma vie fut un cri [...], pouvoir la rejoindre, l'avoir près de moi comme autrefois». Nel già citato episodio dal titolo «Une soirée à la campagne», f. 23¹⁶³, il fratello, quale metonimo di Marcel e mediatore interno del desiderio della madre non esita, per attirare quest'ultima a sé, ad assumere la funzione emissaria del capretto di cui è il legittimo padrone, riproducendone con insistenza i «cris perçants»¹⁶⁴ mentre recita, per l'appunto, i versi dell'*Esther* raciniana¹⁶⁵: «mon frère s'avancait conduisant d'une main le chevreau comme au sacrifice et de l'autre tirant les sacs qu'on avait ramassés, les débris des miroirs, le nécessaire et le tombereau qui traînait à terre»¹⁶⁶. Metten-

157 Ivi, pp. 242-243.

158 Nel medesimo episodio (ivi, pp. 46-47), si richiama espressamente il complesso ebraico della madre con riferimento ai versi raciniani: «Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!» (Jean Racine, *Esther*, acte I, sc. III, v. 158 e acte I, sc. IV, v. 281), e al coro degli Israeliti («Arrachons, déchirons tous ces vains ornements!», ivi, scène V, v. 309, 314). Si veda la nota della curatrice alle pp. 283-284.

159 Su questi aspetti si vedano: Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*, Milano, FrancoAngeli, 2000, Antoine Compagnon, *Proust du côté juif*, Paris, Gallimard, 2022 e Pierre Birnbaum, *Marcel Proust. L'adieu au monde juif*, Paris, Seuil, 2022.

160 M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 59.

161 M. Proust, *Soixante-quinze feuillets* cit., p. 189.

162 *Ibidem*.

163 Ivi, pp. 46-47.

164 Ivi, p. 283.

165 Cfr. *supra*, n. 158.

166 Ivi, p. 47. Senza osare guardare la madre, il fratello attribuiva al capro una bontà di natura, che si trasforma in malvagità a seguito del fatto che esso assume su di sé il dolore del mondo, qui raffigurato dalla partenza della stessa: «Et par moments, sans oser regarder Maman, il lançait à son adresse tout en caressant le chevreau des paroles sur l'intention desquelles elle ne pou-

do a profitto nella strategia seduttiva il suo *appareillage* mortificante il fratello ottiene il risultato atteso: la madre «alla à lui»¹⁶⁷. È proprio quell'*appareillage* mimetico – «sa cravate bouffante» e «ses voiles de gaze»¹⁶⁸ – che Marcel sottrae al fratello per esporsi allo sguardo della «petite bande».

La nota con cui si conclude l'ultima riscrittura: «Qu'importe une déception est encore une réalisation»¹⁶⁹, sembra trovare conferma nella successiva sublimazione, in pulsione scrittoria, del fantasma di godimento differito o deviato. Nella seconda parte di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹⁷⁰, interessata appunto dal ricorrere variato del motivo della «petite bande», lo slancio e il volo impossibile delle fanciulle, che è plausibile intendere come un fantasma mimetico di castrazione, è sublimato, ossia spostato dall'*eros* alla *philia*. Per effetto della domesticazione conseguita attraverso la mediazione di Elstir, la «petite bande» dismette agli occhi del narratore quell'*«atavisme de rapacité»*¹⁷¹ che la distanza vittimaria e vendettale del soggetto proiettava su di essa. La «bande zoophytique»¹⁷², sempre più prossima all'innocuo mondo vegetale¹⁷³ – fiore vivace e non più surrogazione realistica e reificata dal pennello dell'anonomo pittore – sembra ora propagarsi intorno a lui per via agamica e asessuata¹⁷⁴. «Couché entre ces jeunes filles» il narratore gode del piacere fusionale nel corpo collettivo «dont la douceur finissait par s'incorporer en moi»¹⁷⁵; egli infatti ama «tout le groupe de ces jeunes filles, pris dans l'ensemble de ces après-midi sur la falaise, pendant ces heures éventées, sur cette bande d'herbe où étaient posées ces figures si excitantes pour mon imagination»¹⁷⁶. Esse incarnano ora lo «charme interchangeable» di un mondo ancestrale ancora indiviso in cui il soggetto «erre voluptueusement»¹⁷⁷: «toute une grappe de visages juxtaposés dans des

vait se méprendre: "Mon pauvre petit chevreau, ce n'est pas toi qui chercherais à me faire de la peine, à me séparer de ceux que j'aime. Toi tu n'es pas une personne, mais aussi tu n'es pas méchant, tu n'es pas comme ces méchants", disait-il en jetant un regard de côté à Maman comme pour juger de l'effet de ses paroles et voir s'il n'avait pas dépassé le but» (*ibidem*).

167 Ivi, pp. 46-47.

168 Ivi, p. 47.

169 Ivi, p. 132.

170 *Noms de pays: le pays in À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., pp. 211-514.

171 Ivi, p. 459.

172 Il narratore aveva in precedenza definito la «petite bande» una «bande zoophytique». Ivi, p. 418.

173 «Entre ces jeunes filles, tiges de roses dont le principal charme était de se détacher sur la mer, régnait la même indivision qu'au temps où je ne les connaissais pas [...] tant chacune était naturellement le substitut de l'autre» (ivi, p. 504).

174 «Elles étaient assemblées autour de moi; et entre les visages peu éloignés les uns des autres, l'air qui les séparait traçait des sentiers d'azur comme frayés par un jardinier qui a voulu mettre un peu de jour pour pouvoir circuler lui-même au milieu d'un bosquet de roses» (ivi, p. 466).

175 Ivi, p. 472.

176 Ivi, pp. 476-477.

177 Ivi, p. 477.

plans différents et qu'on ne voit pas à la fois»¹⁷⁸. Se il paradiso d'infanzia dell'«harmonieuse cohésion»¹⁷⁹ fu poi come adombrato dall'amore elettivo per la – povera ed orfana, nonché antisemita¹⁸⁰ – Albertine, non fu forse perché essa era «noyée dans la lumière qui émanait des autres jeunes filles?»¹⁸¹. Rifiutando in camera, dopo averlo invitato, il bacio che il narratore voleva darle¹⁸², essa era oramai l'ombra che proiettavano su di lui le «jeunes filles». Di queste Oceanidi¹⁸³ emerge un momento dalle profondità marine,

Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, prêtes au premier remous de lumière à se glisser sous la pierre, à se cacher dans un trou et promptes, la menace du rayon passée, à revenir auprès de la roche¹⁸⁴,

Albertine incarnava l'anima oscura del mare/madre:

Je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient devant moi, jamais la même, comme – appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer – ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait¹⁸⁵.

Mentre infatti le «déesses marines» nel silenzio ancestrale vigilano, secondo la tradizione mitologica, sul sonno del fanciullo¹⁸⁶ («veillent l'assoupissement,

178 Ivi, p. 478.

179 Ivi, p. 479. Si veda la prima impressione: «Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile» (ivi, p. 356). Cfr. M. Proust, *Le Temps retrouvé* cit., p. 177: «les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus».

180 Sull'antisemitismo di Bloch, che impreca contro il «fourmillement d'Israélites qui infestait Balbec», cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 305.

181 Ivi, p. 486.

182 «Finissez ou je sonne, s'écria Albertine voyant que je me jetais sur elle pour l'embrasser» [...] «J'entendis un son précipité, prolongé et criard. Albertine avait sonné [la sonnette de la chambre] de toutes ses forces». Se «ce soir là», «cette possession était impossible», lei fu drastica per il futuro: «ne recommencez jamais» (ivi, p. 494). «D'ailleurs son attitude dans cette scène», commenta il narratore, «je ne parvenais pas à me l'expliquer» (ivi, p. 500).

183 Sulle Oceanidi, cfr. ivi, p. 287. L'epiteto di Oceanidi con cui sono qualificate le «jeunes filles» nel romanzo si richiama verosimilmente all'omonimo dipinto di Gustave Doré (*Le Oceanidi, Naiadi del mare*, 1860).

184 Ivi, p. 485. Si veda *Du côté de chez Swann* (cit., p. 520): «j'avais retenu le nom de Balbec [...] comme d'une plage toute proche de "ces côtés funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues"».

185 Ivi, p. 507.

186 «j'avais, avant de m'endormir, confié, comme une barque, mon sommeil [à la mer], j'avais l'illusion que cette promiscuité avec les flots devait matériellement, à mon insu, faire pénétrer en moi la notion de leur charme, à la façon de ces leçons qu'on apprend en dormant» (ivi, p. 512). Le ninfe acquatiche figlie di Oceano e Teti vegliano appunto sull'infanzia dei fanciulli.

gardiennes immobiles et légères»¹⁸⁷), su Albertine si posa l'ombra di Nemese, o vendetta divina¹⁸⁸: quella del bacio desiderato e rifiutato, e poi dell'abbandono:

Ma plus grande tristesse n'aurait pas été d'être abandonné par celle de ces jeunes filles que je préférais, mais j'aurais aussitôt préféré parce que j'aurais fixé sur elle la somme de tristesse et de rêve qui flottait indistinctement entre toutes, celle qui m'eut abandonné¹⁸⁹.

Del grande abbandono si hanno qui avvisaglie, anticipazioni: la madre, prima barrata e poi sostituita dalla nonna, è significativamente *vacante* a Balbec, lasciando così spazio alla metonimia amorosa.

Quando, con la fine della stagione, le amiche lasciarono Balbec «non pas toutes ensemble, comme les hirondelles, mais dans la même semaine», la rondine-Albertine se ne andò «la première, brusquement, sans qu'aucune de ses amies eut pu comprendre, ni alors, ni plus tard, pourquoi elle était rentrée tout à coup à Paris»¹⁹⁰: per l'enigma della sua scomparsa, narrato in *Albertine disparue*¹⁹¹, come per l'enigma della madre, come è noto, «il n'y a pas de réponse»¹⁹².

Se, con la fine dell'estate «s'était dissipée toute la gracieuse mythologie océanique que j'avais composée les premiers jours», resta la memoria come *possibilità*¹⁹³:

Mais il n'est pas tout à fait indifférent qu'il nous arrive au moins quelquefois de passer notre temps dans la familiarité de ce que nous avons cru inaccessible et que nous avons désiré¹⁹⁴.

La «flottante effigie» delle fanciulle in fiore si situa ora al poroso confine immaginativo tra il mondo della natura, che tutto assimila, e l'origine della cultura, che tutto varia¹⁹⁵ «selon la force de la croyance interposée»¹⁹⁶. Sugli «champs de la mer»¹⁹⁷ «on ne sait plus où finissait la terre, où commençait l'eau»¹⁹⁸:

187 Ivi, p. 486.

188 Tra le Oceanidi figura, appunto, Nemese, la vendetta divina.

189 Ivi, p. 504.

190 Ivi, p. 510.

191 M. Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1984.

192 M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 85.

193 La Natura, nota Freud, «è piena di infinite ragioni che non furono mai in esperienza» (S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* cit., p. 95).

194 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 509. Si veda anche: «Les créatures surnaturelles qu'elles avaient été un instant pour moi mettaient encore, même à mon insu, quelque merveilleux dans les rapports les plus banals que j'avais avec elles» (ivi, pp. 509-510).

195 «Il [le regard] errait entre elles d'autant plus voluptueusement que sur ces visages mobiles, une fixation relative des traits était suffisamment commencée pour qu'on en pût distinguer, dût-elle changer encore, la malléable et flottante effigie» (ivi, p. 504).

196 Ivi, p. 507.

197 Ivi, p. 512.

198 Ivi, p. 460. Si veda anche: «Je m'étais toujours efforcé, devant la mer, d'expulser du champ de ma vision [...] tout ce qui m'empêchait de me persuader que je contemplais le flot im-

Je savais que mes amies étaient sur la digue mais je ne les voyais pas, tandis qu'elles passaient devant les chaînons inégaux de la mer [...] Je ne voyais pas mes amies mais [...] (tandis qu'arrivaient les appels des baigneurs et des enfants qui jouaient, ponctuant à la façon des cris des oiseaux de mer le bruit du flot qui doucement se brisait) je devinais leur présence, j'entendais leur rire enveloppé comme celui des Néréides dans le doux déferlement qui montait jusqu'à mes oreilles, [...] échos intermittents d'une musique sous-marine¹⁹⁹.

Adesso, il «vulgaire été des baigneurs»²⁰⁰ ha ceduto il posto a quell'«idée esthétique» dell'universo marino²⁰¹ che, mediata dalle marine di Elstir, fa della «petite bande» un arioso spazio narrativo dove le fanciulle possano, incessantemente, trasfigurarsi, confondersi, separarsi, involarsi, o posarsi. «Ah – esclama Elstir – je suis revenu de ces courses, fou, avec un tel désir de travailler!»²⁰².

mémorial qui déroulait déjà sa même vie mystérieuse avant l'apparition de l'espèce humaine» (ivi, pp. 463-464). L'«absence [...] des démarcations» (ivi, p. 356) che egli cerca nel paradiso delle fanciulle è anche uno dei tratti della pittura di Elstir. Una delle metafore più ricorrenti delle sue marine «était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation». Ivi, p. 400. Sul mondo terracqueo («monde terraque») di Balbec, cfr. ivi, p. 407.

199 Ivi, p. 514.

200 Ivi, p. 459.

201 «C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelques villes où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose» (ivi, p. 397).

202 Ivi, p. 460.

“Scriveva come respirava...”: Proust e l’asma*

Donatella Lippi, Barbara Innocenti

1 - Introduzione

Nel 1896, Édouard Brissaud¹ dava alle stampe per i tipi della casa editrice Masson di Parigi, *L’hygiène des asthmatiques*, all’interno della collana «Bibliothèque d’Hygiène Thérapeutique», che comprendeva testi dedicati a diverse patologie, dalla gotta alla tubercolosi, dalla sifilide all’obesità. La copertina era illustrata con una rappresentazione di Igea (Ἰγεία), dea greca della salute: lo scopo di questa collezione era quello di formare un vero trattato di Igiene terapeutica, ogni volume essendo dedicato a una singola malattia o a un singolo gruppo di malattie.

Il concetto di «Igiene», tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, non indicava, infatti, soltanto l’insieme delle norme di prevenzione individuale e pubblica nei confronti delle malattie, ma aveva una valenza più ampia,

* Questo saggio è frutto della collaborazione delle due autrici nell’ambito dell’Unità di Ricerca in Letteratura e Medicina istituita presso l’Università di Firenze, comprendente il Dipartimento di Medicina Sperimentale e Clinica e il Dipartimento di Lettere e Filosofia.

1 Édouard Brissaud (Besançon 1852-Parigi 1909), allievo di Charcot, divenne medico nell’ospedale Saint-Antoine nel 1889 e nello stesso anno fu nominato professore di storia della medicina a Parigi. Contribuì ad affinare la semeiotica e la nosografia neurologica. Fondò nel 1893 la «Revue neurologique» e collaborò al *Traité de médecine* di Jean-Martin Charcot e Charles Bouchard, Paris, G. Masson, 1894. Jean-Martin Charcot (1825-1893) fu il fondatore della neurologia moderna: identificò e descrisse alcune malattie neurologiche importanti come la sclerosi laterale amiotrofica e la neuropatia ereditaria denominata malattia di Charcot-Marie-Tooth.

comprendendo un vero e proprio «stile di vita», come dimostrano la lingua e il vocabolario igienista, che si sono misurati a lungo con il problema della identificazione dell'oggetto di indagine, l'«hygiène»². Alla Société de médecine publique et d'hygiène professionnelle, fondata a Parigi il 27 giugno 1877, partecipò Apollinaire Bouchardat, docente di Igiene presso la Facoltà di Medicina della Sorbona, insieme ai massimi esponenti della medicina e della biologia francesi e ad alcuni membri della Académie de médecine, dell'École vétérinaire, dell'École d'Anthropologie, del Conservatoire des arts et métiers, nonché il responsabile del servizio di Statistique municipale de la Ville de Paris e numerosi uomini politici.

Nel 1889, la Société fu divisa in sezioni, che riflettono l'eterogeneità degli ambiti di interesse del movimento igienista: hygiène de l'enfance, hygiène urbaine et rurale, hygiène industrielle et professionnelle, prophylaxie des maladies contagieuses, hygiène alimentaire, hygiène internationale et administrative, démographie et statistique. I titoli di questi comitati permanenti riverberano una precisa funzionalità operativa, ma, nello stesso tempo, rispecchiano i campi di intervento del movimento: nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, le coordinate culturali che contraddistinguono la corrente igienista, diverse e articolate nei contesti nazionali, vengono influenzate sia dalle scoperte della incipiente batteriologia, sia dalla statistica, che, in Francia, aveva una lunga tradizione, consolidatasi nel corso dell'Ottocento e considerata punto di riferimento per la coerenza interpretativa dei fenomeni biologici e sociali.

L'igiene, pubblica e domestica, nella sua accezione più vasta, contemplava quindi sia la prevenzione dei danni alla salute sia la valorizzazione dei fattori positivi, secondo uno schema che può esser fatto risalire ai *Regimina* medievali e alle *sex res non naturales*: qualità dell'ambiente, alimentazione e bevande, movimento e riposo, evacuazioni, passioni, sonno e veglia³. Edouard Brissaud, quindi, si colloca in questo filone, proponendo una dettagliata disamina dell'igiene terapeutica dell'asma, di cui vengono presentate le cause, le manifestazioni cliniche, le strategie terapeutiche.

Della collana, che aveva uno scopo eminentemente pratico, era curatore il professor Adrien Proust (1834-1903)⁴, la cui fama scientifica è legata all'impegno nella creazione di un Diritto sanitario internazionale e di un Ufficio internazionale della Sanità pubblica. Capo dipartimento dell'Hôtel-Dieu de Paris, professore associato alla cattedra di Igiene della Facoltà di Medicina di Parigi dal

2 Lion Murard, Patrick Zylberman, *L'hygiène dans la République. La santé publique ou l'utopie contrariée, 1870-1918*, Paris, Fayard, 1986.

3 Donatella Lippi, Francesco Sofi, Alessandro Casini-Rosanna Abbate-Gian Franco Gensini, *Lessons of healthy lifestyle with the Science in the Kitchen*, in «Progress in Nutrition», 2014, 16/1, pp. 3-7.

4 Capo del servizio a La Charité, Lariboisière e Hôtel-Dieu, fu membro della Società Anatomica di Parigi dal 1860, dell'Accademia Nazionale di Medicina e segretario annuale dal 1883 al 1888. Comandante della Legion d'Onore nel 1892, studiò le modalità di diffusione delle malattie epidemiche, proponendo misure preventive, come i cordoni sanitari e zone di isolamento.

1885 al 1898, fu ispettore generale dei servizi sanitari internazionali dal 1874 al 1903 e contribuì alla legge relativa alla protezione della salute pubblica, approvata dal governo Pierre Waldeck-Rousseau nel 1902⁵. Adrien Proust firmò l'introduzione all'opera di Édouard Brissaud, concentrandosi su tutti quegli aspetti dello stile di vita che rientravano nel campo d'azione dell'Igiene:

Il faut continuer à nourrir le malade et à le protéger contre les intempéries; bien plus, le traitement d'un certain nombre de maladies chroniques repose principalement sur l'emploi raisonné d'agents exclusivement hygiéniques: le régime alimentaire, l'exercice musculaire, la gymnastique, le séjour dans un climat approprié, à une altitude déterminée, etc.⁶

Secondo Adrien Proust, esistono tre classi di malattie: infettive e parassitarie, intossicazioni, quelle causate da vizi dell'alimentazione e della reazione nervosa. In quest'ultimo caso, Proust invocava l'importanza dell'igiene «cerebrale», per curare le nevrosi e le psicosi, nel quadro di quella che la Medicina antica chiamava «Dietetica» (p. 16) e che riprenderà nel suo lavoro dedicato alla nevrastenia⁷.

Nel 1896, quando Adrien Proust firmava questa introduzione, il figlio Marcel aveva 25 anni⁸.

2 - Asma meditatio mortis⁹

... comme si l'ébranlement du nœud vital centre des fonctions respiratoires, évoquait instantanément le pressentiment d'un danger immédiat, d'une syncope fatale. L'anxiété paroxystique, sensation indéfinissable, peut donc tenir lieu de l'asthme vrai. Elle est nocturne, réveille brusquement le sujet au plus profond d'un sommeil paisible et le terrifie. Il blêmit, transi de sueurs froides; il a conscience qu'il va mourir; c'est bien, selon Sénèque, «la méditation de la mort»¹⁰.

5 Adrien Proust, *Essai sur l'hygiène internationale: ses applications contre la peste, la fièvre jaune et le choléra asiatique*, Paris, Masson, 1873. Tra le sue pubblicazioni: *Du Pneumothorax essentiel ou pneumothorax sans perforation*, Paris, Rignoux, 1862; *De l'Aphasie*, Paris, P. Asselin, 1872; *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, Masson, 1877; *La défense de l'Europe contre le choléra*, Paris, Masson 1892; *L'orientation nouvelle de la politique sanitaire, conférences sanitaires internationales* (Venise, Dresde, Paris). *Règlement de police sanitaire maritime de 1896*, Paris, Masson, 1896; *L'hygiène du goutteux*, Paris, Masson, 1896; *La défense de l'Europe contre la peste et la Conférence de Venise de 1897*, Paris, Masson, 1897.

6 A. Proust, *Introduction* in E. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques*, Paris, Masson, 1896, p. 4.

7 Adrien Proust-Gilbert Ballet, *L'hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et Cie, 1897.

8 Anche il fratello di Marcel Proust era medico. Cfr. Caroline de Costa, *Dr Robert Proust: a gynaecologist's contribution to world literature*, in «European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology», 2013, 170/1, pp. 47-49.

9 Giordana Pisi, *L'asma quale meditatio mortis nell'Ep. 54 di Seneca*, in Giuseppina Allegri-Maria Bellincioni-Giordana Pisi, Giuseppe Scarpato, *Quattro studi latini*, Parma, Istituto di Lingua e Letteratura Latina, 1981, pp. 117-138.

10 É. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. 138.

L'opera di Brissaud, prefata da Adrien Proust, diventò un punto di riferimento nella letteratura relativa a una patologia, l'asma, la cui eziologia rappresentava il quesito scientifico più dibattuto e proprio all'opera di Brissaud. Marcel Proust (1871-1922) attinse informazioni e ispirazione, tanto da restituire la sua immagine nella figura del Dr. du Boulbon,¹¹ «psichiatra psicoterapeuta alternativo», all'interno della *Recherche*¹². Nella prospettiva di Brissaud, l'asma, che è indicata con numerosi sinonimi nella lingua popolare, «est arrivé peu à peu à caractériser une névrose pulmonaire accompagnée de catarrhe bronchique, pénible infirmité...»¹³. Quanto alla sua eziologia, Brissaud, dopo aver ripercorso le teorie dei medici del passato, fa particolare riferimento alle posizioni di Willis (1621-1675), che non la considera una patologia polmonare, ma una vera nevrosi convulsiva, dovuta a problemi dei nervi del diaframma, «plus fréquent chez les hypochondriaques»¹⁴.

Willis, sulla base della teoria «spastica», ipotizzava, infatti, che la crisi di asma rappresentasse un fenomeno riflesso di origine nervosa con via efferente terminante a livello bronchiale, considerandola la più crudele delle affezioni polmonari: «asthma morbus maxime terribilis»¹⁵. In realtà, ne distingueva tre forme, oltre a quella mista: una provocata dall'ostruzione delle vie aeree superiori («à Tracheae ductibus obstructis»), una causata dalla presenza di umori viscosi nei bronchi («bronchiorum angustia»), e una convulsiva, generata da problemi nelle fibre muscolari, nei nervi o nel cervello («Materies morbifica intra fibras musculares consistit, aut intra nervos, eorumque plexus, aut tertio in occipite juxta nervorum origines»).

Se la necessità di un inquadramento tassonomico caratterizza gli sforzi nosologici del XVIII secolo, l'esperienza personale fu decisiva per la definizione della teoria di John Floyer (1649-1734), medico e poligrafo, lui stesso sofferente di asma¹⁶. Il contributo di Floyer, che descrisse l'enfisema sulla base della dissezione di una cavalla bolsa, ma che non poté praticare il riscontro autoptico su cadaveri umani¹⁷, è stato fondamentale, in quanto ha definito l'asma in manie-

11 Secondo George D. Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1979, du Boulbon nella realtà adombrerebbe il dottor Le Reboulet, un medico allora alla moda del Faubourg Saint-Germain.

12 Stefano Ferrari, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987.

13 E. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. I.

14 Ivi, p. II.

15 Thomas Willis, *Pharmaceutice rationalis. Sive Diatriba de medicamentorum operationibus in humano corpore. Authore Tho. Willis M.D. in Univ. Oxon. Prof. Sedleiano, nec non Coll. Med. Lond. & Societ. Reg. Socio*, 1679.

16 John Floyer, *A Treatise of the Asthma*, London, R Wilkin, 1698, p. II: «My Design in this Treatise is to describe the Periodic Asthma, to which I have been long subject and that has given me many opportunities of considering the History of the Disease more nicely than it was possible for Physicians who have always an imperfect Account of Chronicall Cases from Patients; and to that I must impute their ill success in many Chronicall Diseases».

17 Denis Gibbs, *Sir John Floyer, M.D. (1649-1734)*, in «British Medical Journal», 1969, 1 (5638), pp. 242-245.

ra chiara, separandola da altri disturbi polmonari e riconoscendone il carattere ereditario; ha individuato la causa della dispnea nella costrizione bronchiale, dovuta allo spasmo; ha considerato lo spasmo tonico più simile alla catalessi che alla convulsione clonica dell'epilessia. Secondo Floyer, erano vari i fattori che influenzavano l'asma periodica, intesa come costrizione bronchiale, causata da «windy Spirits», dopo episodi febbrili, catarri, attacchi di ipocondria o come risultato di una «flatulent Slimy Cacochymia, which is bred in the Stomach»:
 1 L'aria: gli asmatici soffrono la polvere, l'aria umida e l'aria di montagna, oltre al fumo. 2 La dieta: si prescrive di evitare i liquori e la carne a cena e di limitarsi ad una dieta semplice e frugale. 3 L'esercizio: consiglia esercizio fisico moderato, l'equitazione in particolare. 4 Le passioni: emozioni forti sono sconsigliate. 5 Le secrezioni: l'asma altera, secondo Floyer, le urine e la saliva, in prossimità degli attacchi. 6 Sonno e veglia: i primi attacchi si manifestano solitamente di notte.

In questa articolazione dei vari fattori predisponenti, si riconoscono quegli elementi che la medicina antica aveva classificato come «sex res non naturales», le funzioni, cioè, regolabili attraverso il comportamento e la volontà. Il suo testo, *A treatise of the asthma* (1698), in cui la natura multifattoriale della malattia era affermata con decisione, ebbe vasta risonanza e fu tradotto in francese nel 1761 e in tedesco nel 1782¹⁸, ma, nonostante esercitasse una vasta influenza sulle teorie mediche successive, l'identificazione dell'asma fu fortemente condizionata dagli studi sul sistema nervoso, che caratterizzano l'Ottocento.

L'identificazione e la descrizione delle strutture anatomiche del sistema nervoso, infatti, vennero potenziate dalla disponibilità di strumenti più raffinati e di nuove tecniche di preparazione e di osservazione del materiale (tecniche di fissazione, di inclusione, di sezionamento, di colorazione), indirizzando in maniera decisiva l'approccio eziopatogenetico nei confronti di molte condizioni morbose. Parallelamente all'incremento degli studi istologici e all'affermazione di un inedito approccio alla fisiologia sperimentale, grazie alla scuola francese, in particolare con Claude Bernard¹⁹, si intensificava lo studio delle malattie che interessavano l'apparato respiratorio, data anche la loro crescente diffusione, *in primis* della tubercolosi.

Nella seconda metà dell'Ottocento, pertanto, le teorie sull'asma, malattia che coinvolgeva l'apparato respiratorio, si concentravano, però, sulla sua componente nervosa e psicosomatica: ne sono prova l'opera di Henry Hyde Salter (1823-71), il quale sosteneva che la causa dell'asma, «paroxysmal dyspnoea of a peculiar

18 J. Floyer, *Traite de l'Asthma* Paris, Didot jeune, 1782; *Abhandlung von der Engbrüstigkeit*. Leipzig: Dyk, 1782. Helen M. Davies, *Living with asthma in 19th-century France: The doctor, Armand Trousseau, and the patient, Emile Pereire*, in «Journal of Medical Biography», 2020, 28/1, pp. 15-23.

19 Jean-Louis Schlienger, *La passion pour le sucre de Claude Bernard: du foie lavé à la «piqûre-diabète»*, Médecine des Maladies Métaboliques, 14/5, 2020, pp. 451-457. Claude Bernard, stimolando il pavimento del quarto ventricolo da cui si sapeva che provenivano le fibre dei «nervi pneumogastrici», osservò un aumento temporaneo del glucosio e pensò che il diabete avesse un'origine nervosa.

character, generally periodic with intervals of healthy respiration between the attacks», fosse da imputare a una azione nervosa anomala («perverted nervous action»)²⁰ e quella del grande clinico William Osler (1849-1919), che definiva l'asma «un'affezione nevrotica»²¹. Fino alla seconda metà del XX secolo, l'asma era vista, quindi, prevalentemente come un disturbo psicosomatico, in cui lo stress emotivo e gli squilibri nel sistema nervoso erano fattori chiave nella sua eziologia. Da qui, secondo Brissaud, la necessità programmatica di un approccio «olistico», che contemplasse gli aspetti “igienici” della malattia:

En résumé, l'hygiène des asthmatiques consiste surtout en une sorte de discipline fonctionnelle que chacun de nous peut et doit s'imposer; elle emprunte bien moins à la thérapeutique qu'à ce régime de vie ponctuel et mesuré qui assure le maximum de sécurité à un organisme en souffrance. Dans le programme qu'elle se propose, la part de collaboration du malade l'emporte sur celle du médecin²².

3 - Disciplina, stile di vita, alleanza terapeutica

Tra le varie teorie relative all'identificazione della realtà patogenetica dell'asma, Brissaud fa riferimento, in particolare, alle interpretazioni di Thomas Willis e di Armand Trousseau²³. Trousseau, infatti, aveva dato una magistrale descrizione dell'asma, i cui sintomi aveva attribuito a una contrazione spasmodica dei bronchi, paragonandola a una «nevrosi diatesica», una sorta di «epilessia del polmone»: secondo Trousseau, l'asma essenziale o idiopatica «se manifeste par des attaques consistant en des accès de dyspnée et d'oppression, attaques qui reparaissent à des époques plus ou moins régulières, plus ou moins rapprochées, et dans l'intervalle desquelles les fonctions respiratoires reprennent ordinairement leur régularité accoutumée»²⁴.

Forte della sua esperienza di asmatico e della sua esperienza clinica, Trousseau aveva descritto i sintomi tipici di un attacco parossistico in un individuo che, trovandosi in buona salute, poche ore dopo aver preso sonno, era stato bruscamente svegliato da una dolorosa costrizione al petto e senso di soffocamento. Il respiro, affannoso, era accompagnato da sibilo laringo-tracheale durante l'inalazione: il soggetto, portato istintivamente a sedersi in posizione eretta, dato il grave stato di ansia, si piegava in avanti, mentre la sudorazione aumentava e la grave riduzione dell'apporto di ossigeno provocava il colorito bluastrò della cute (cianosi). Alla

20 Henry Hyde Salter, *On Asthma: Its Pathology and Treatment*, London, John Churchill and Sons, 1860.

21 William Osler, *The Principles and Practice of Medicine*, New York, D. Appleton and Company, 1892.

22 É. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. V.

23 Armand Trousseau, *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu*, Paris, Baillière, 1861-1862, 2 voll.

24 Il paziente è da identificare verosimilmente come É Pereire. Cfr. Helen M. Davies, *Living with asthma in 19th-century France* cit.

descrizione del caso, seguivano gli altri elementi della storia clinica: terminato l'accesso, che poteva durare anche diverse ore, durante le quali il paziente era portato ad aprire la finestra nel tentativo di respirare meglio, diminuiva la frequenza e la quantità dell'urina, che diventava rossastra e ricca di sedimenti. L'accesso avrebbe potuto ripetersi più o meno frequentemente, senza una causa scatenante e senza una lesione organica dimostrabile.

A questo tipo di forma essenziale, però, secondo Trousseau, era da aggiungere la forma generata da cause scatenanti, come nel caso sperimentato proprio da Trousseau stesso:

Je soupçonnais mon cocher de quelques infidélités; pour m'assurer du fait, je montai un jour dans le grenier, où je fis mesurer la provision d'avoine. En me livrant à cette opération, je fus tout à coup pris d'un accès de dyspnée et d'oppression, tel que j'eus à peine la force de regagner mon appartement: mes yeux étaient hors de leurs orbites; ma face, pâle et tuméfiée, exprimait l'anxiété la plus profonde. Je n'eus que le temps de me débarrasser de ma cravate, de me précipiter vers la fenêtre, de l'ouvrir pour chercher un peu d'air frais; je suffoquais. Habituellement, je ne fais pas usage de tabac, je demandai un cigare, dont j'aspirai quelques bouffées; huit ou dix minutes après, cet accès était calmé²⁵.

Trousseau sosteneva che questo accesso fosse stato causato dalla polvere d'avena, ma non riteneva che questo fosse sufficiente per innescare una reazione così violenta, attribuendola, invece, all'influenza del coinvolgimento morale per il furto domestico, che aveva profondamente scosso il suo sistema nervoso.

Già nel 1842 era stata dimostrata la componente neurovegetativa dell'asma, allorché François Achille Longet (1811-1871)²⁶ tagliati i nervi vaghi e interrotte le fibre che innervano i bronchi, riuscì a provocare una riduzione del calibro bronchiale, stimolando il moncone distale di questi nervi: la stimolazione elettrica dei nervi polmonari provocava costrizione bronchiale²⁷. Da qui, le soluzioni della terapia: preparazioni di belladonna o suoi derivati erano utilizzate per le loro proprietà antispasmodiche sulla muscolatura bronchiale, assunte per via orale o attraverso il fumo diretto o la sua inalazione, bruciando foglie essiccate di *Datura stramonium*²⁸; etere, emetici, nitrato di potassio, ammoniaca, attraverso inalazione o applicata sulla gola, zolfo e arsenico...²⁹ L'effetto benefico era probabilmente da attribuire all'atropina, un alcaloide con effetto antivagale³⁰. Si-

25 A. Trousseau, *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu* cit., vol 1, p. 516.

26 François Achille Longet, *Anatomie et physiologie du système nerveux de l'homme et des animaux vertébrés: ouvrage contenant des observations pathologiques relatives au système nerveux et des expériences sur les animaux des classes supérieures*, Paris, Fortin, Masson, 1842.

27 Natale Del Bono, *L'asma e la sua storia*, Padova, Istedì, 1982, p. 17.

28 Mark Jackson, *Divine Stramonium*, «Medical History», 54, 2010, pp. 171-194.

29 Jean-Jacques Peumery, *Armand Trousseau (1801-1867) médecin français par excellence*, in «Histoire des Sciences Médicales», 37/2, 2003, pp. 151-156.

30 Gli asmatici possono diventare morfinomani e dipendenti da queste sostanze (Cfr. E. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. 205).

garette preparate con la Datura³¹ e l'Atropa belladonna³² furono, pertanto, sperimentate con successo nell'asma, nella tosse dei tisici e nella pertosse, per sedare il broncospasmo³³, verosimilmente efficaci per le proprietà narcotiche, sedative ed allucinogene della prima e per la dilatazione dei bronchi e la riduzione delle contrazioni della muscolatura liscia, la seconda.

Sulla base delle ricerche di Longet, la teoria «nervosa» dell'asma prese ancora più forza, nonostante le osservazioni di Trousseau³⁴, che avrebbero potuto spiegare la natura allergica della malattia.

La descrizione dell'attacco d'asma secondo Brissaud ricalca quella di Trousseau:

C'est une dyspnée, simple au début, avec oppression précordiale d'intensité variable et d'ailleurs inconstante. Le malade qui, l'éprouvant pour la première fois, ne se rend pas compte de la nature de son mal, s'alarme promptement, croit qu'il va étouffer, se précipite hors de son lit, ouvre les fenêtres, et fait effort de tous ses muscles pour donner un plus libre passage à l'air dans ses voies respiratoires; il n'est calmé que momentanément par la fraîcheur du dehors. Alors il s'assied, penché en avant, les mains ou les coudes appuyés sur les genoux et instinctivement s'évertue à mettre en jeu les dilateurs accessoires de la cage thoracique. Une sueur abondante l'imprègne de la tête aux pieds; la face s'injecte, quelquefois se cyanose et même se tumélie; le mucus pituitaire s'écoule en abondance et provoque des éternuements. La respiration devient sonore; les râles sibilants et ronflants s'entendent à distance...³⁵

La tosse produttiva rappresentava per Brissaud il segnale che l'accesso si stava risolvendo: nell'espettorato, chiaro e vischioso, potevano essere apprezzati dei reperti perlacei, visibili a occhio nudo, che Laennec (1781-1826) aveva definito «crachats visqueux et tenaces». Il catarro, bloccato durante la contrazione del muscolo liscio dei bronchi nei canali escretori delle ghiandole bronchiali, veniva liberato alla fine dell'attacco di quello che Laennec aveva chiamato «asthme convulsif», una condizione morbosa difficilmente distinguibile dall'enfisema: «Je ne veux cependant pas nier qu'il ne puisse exister des asthmes, ou, pour parler un langage plus exact des dyspnées purement nerveuses et sans aucune affection

31 Hyde Salter, *On the treatment of asthma by belladonna*, in «The Lancet», 1, 1869, pp. 152-153; D. Vincent, G. Seconzag, A. Bouaziz, *Smoke from antiasthmatic cigarettes of belladonna, hyoscyamus and stramonium and experimental asthma*, in «Toulouse Med.», 56/1, 1955, pp. 33-42; D. Vincent, G. Seconzag, A. Bouaziz, *Recherches sur l'action pharmacologique des cigarettes antiasthmiques de Belladone, jusquiame et stramoine*, in «Annales Pharmaceutiques Françaises», 12/7-8, 1954, pp. 509-518.

32 D. Vincent, G. Seconzag, A. Bouaziz, *Smoke from antiasthmatic cigarettes of belladonna, hyoscyamus and stramonium and experimental asthma* cit.

33 D. Vincent, G. Seconzag, A. Bouaziz, *Recherches sur l'action pharmacologique des cigarettes antiasthmiques de Belladone, jusquiame et stramoine* cit.

34 A. Trousseau, *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu* cit.

35 É. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. 5.

organique des poumons et des autres parties qui servent à la respiration mais j'ai eu trop peu d'occasions d'étudier cette maladie à l'aide de l'auscultation»³⁶.

Nonostante queste osservazioni, però, l'impostazione dominante era quella nervosa:

D'ailleurs les crises, dans toutes les grandes névroses, n'ont-elles pas la même soudaineté? Qu'il s'agisse d'asthme ou d'angine de poitrine, de lie facial convulsif ou d'épilepsie, la transition est brusque et se fait toujours par surprise; l'imprévu est sa loi.

Le type clinique que Trousseau nous a présenté comme modèle pourrait, même avant qu'il fût question d'étiologie ou de pathogénie, servir d'argument en faveur de la théorie de l'asthme névropathique. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer attentivement et dans tous leurs détails les deux éléments de la crise: dyspnée et trouble vaso-sécrétoire³⁷.

Brissaud elenca i dati rilevati alla visita, attraverso l'auscultazione e la percussione, facendo appello alle risorser dell'onomatopea, per descrivere i rumori respiratori (*râles sonores, roummelle, roumeau, roumcrieau*) simili a quelli dell'enfisema, ma mentre quest'ultima è una condizione irreversibile, l'attacco asmatico è passeggero e questa caratteristica fa propendere per una sua origine nervosa: «On n'y peut admettre qu'un obstacle temporaire, spasmodique ou sécrétoire, — l'un et l'autre peut être? Déjà, par tout cela, ne voit-on pas se justifier la théorie de la dyspnée nerveuse?» (p. 14).

L'analisi dell'essudato non è dirimente³⁸ e Brissaud, pur dimostrando di avere familiarità con le ricerche microscopiche più recenti sull'essudato degli asmatici³⁹, sposa l'ipotesi di Trousseau, considerando l'asma nel quadro del «nervosismo costituzionale»: «1° que rien ne démontre, qu'il ne soit pas exclusivement névropathique; 2° que tout semble prouver son caractère de névrose franche, à la fois spasmodique et vaso-sécrétoire»⁴⁰. Idroterapia, esercizi fisici, profilassi, farmaci antispasmodici vengono consigliati per il trattamento dell'asma essenziale, diversa dalle altre varietà di asma, in cui stimolazioni periferiche possono scatenare attacchi d'asma localizzati a particolari distretti anatomici (nasale, gastrico, ecc.): importanza particolare riveste «l'asthme psychique»⁴¹, per la quale il «riposo intellettuale» e uno stile di vita morigerato possono garantire la non suscettibilità dei centri nervosi.

36 René Théophile Hyacinthe Laennec, *De l'auscultation médiate, ou traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d'exploration*, Paris, J.-A. Brosson et J.-S. Chaudé, 1819, p. 84.

37 *Ibidem*.

38 H. Curschmann (1846-1910) descrisse l'essudato spiroide rappresentato da filamenti di muco avvolti a spirale, riproducenti la forma dei bronchioli da cui derivano.

39 Alex Sakula, *Charcot-Leyden crystals and Curschmann spirals in asthmatic sputum*, in «Thorax», 41, 1986, pp. 503-507.

40 É. Brissaud, *L'hygiène des asthmatiques* cit., p. 24.

41 Ivi, pp. 129-134.

Tra le varie forme spurie, Brissaud dimostra di conoscere l'asma da fieno⁴², che ritiene tipica degli Anglo-sassoni, causata dal polline delle graminacee, in condizioni particolari (sole, polvere) e in determinati soggetti, prevalentemente "neuropatici".

4 - Malattia e medici

I problemi medici di Marcel Proust sono stati ampiamente studiati, ricostruendo nel dettaglio la storia della sua malattia e l'influenza che ha avuto sulla sua produzione artistica: Proust soffrì di attacchi ricorrenti di asma grave dall'età di 9 anni, sviluppando poi una pneumopatia ostruttiva, prima di morire di polmonite infettiva a all'età di 51 anni⁴³. Marcel Proust crebbe in una famiglia di medici ed ebbe la disponibilità di frequentazioni personali e testi di medicina a cui attingere informazioni: il padre, Adrien, e il fratello Robert erano professionisti affermati e anche grazie a loro poté incontrare molti medici famosi, che hanno lasciato traccia nella sua esperienza biografica e letteraria: Paul Brouardel (1837-1906)⁴⁴, Eugène Louis Doyen (1859-1916)⁴⁵, Samuel-Jean Pozzi (1846-1918)⁴⁶, Paul Georges Dieulafoy (1839-1911)⁴⁷, Édouard Charles Albert Robin (1847-1928)⁴⁸, Jean Casimir Félix Guyon (1831-1920)⁴⁹, Joseph Alexandre Laboulbène (1825-1898)⁵⁰,

42 Ivi, p. 148.

43 Serge Béhar, *L'univers médical de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1970; C. J. Falliers, *The literary genius and the many maladies of Marcel Proust*, in «Journal of Asthma», 23, 1986, pp. 157-164; E. Seidmann, *Marcel Proust et les Médecins*, in «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray», 12, 1961, pp. 522-541; O. P. Sharma, *Marcel Proust (1871-1922): reassessment of his asthma and other maladies*, in «European Respiratory Journal», 15, 2000, pp. 958-960; Robert Soupault, *Marcel Proust, du côté de la médecine*, Paris, Plon, 1967; Bernard Straus, *The Maladies of Marcel Proust: Doctors and Diseases in His Life and Work*, New York, Holmes & Meier, 1980; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996; Dominique Mabin, *Le sommeil de Marcel Proust*, Paris, PUF, 1992.

44 Preside della Faculté de médecine de Paris, membro dell'Académie de médecine et de l'Académie des sciences.

45 Chirurgo di fama internazionale.

46 Famoso medico e ginecologo dell'alta società la cui figlia divenne l'amante di Paul Valéry.

47 Chirurgo, direttore del Hôtel-Dieu de Paris, docente di patologia presso l'Università di Parigi e presidente dell'Accademia francese di medicina nel 1910.

48 Professore alla Facoltà di Medicina di Parigi, pioniere delle analisi di laboratorio, collezionista d'arte e mecenate.

49 Fondatore della scuola francese di chirurgia urologica, ideatore della «Clinique des ways urologiques» del Necker Hospital, la prima cattedra francese dedicata esclusivamente all'urologia.

50 Medico ed entomologo, membro della Académie d'agriculture de France, della Société nationale d'agriculture de France, della Académie nationale de médecine, della Société entomologique de France.

Benjamin Auguste Broca (1859-1924)⁵¹ e Jules Cotard (1840-1889)⁵², che più o meno direttamente compaiono in *A la recherche du temps perdu*.

Attraverso il suo amico, il pittore Jacques-Émile Blanche, ne conobbe il padre, Antoine, che curò Guy de Maupassant quando fu colpito da paresi generale sifilitica. Antoine era il figlio di Esprit Blanche, che aveva a sua volta curato Gérard de Nerval per diversi anni, prima che si suicidasse⁵³.

A parte i neurologi, nella biografia di Proust ricorrono i nomi di altri medici: Simon-Emmanuel Duplay (1836-1924), che era presente quando Marcel Proust ebbe il suo primo attacco d'asma all'età di 9 anni e che firmò i certificati che permisero a Proust di essere esonerato dagli obblighi militari (aveva svolto solo attività militare nel 1889-1890)⁵⁴; Pierre Félix Merklen (1852-1906)⁵⁵; Nicolas Vashide (1874-1907)⁵⁶; Georges Linossier (1857-1923)⁵⁷; Léon Faisans (1851-1922)⁵⁸; Louis Henri Vaquez (1860-1936)⁵⁹, che in seguito legò il suo nome alla poliglobulia, e che Proust vedeva per un «polso disturbato»; Alexis Wicart (1875-1948)⁶⁰; Jules Cottet (1871-1959)⁶¹; Henry-Auguste Widmer (1853-1939)⁶², un celebre medico svizzero proprietario della Clinica Valmont a Glion-sur-Montreux, dove molti parigini famosi e facoltosi trascorrevano alcune settimane per cure mediche, compresi gli amici di Proust, Madame Straus e René Blum. Tuttavia, l'unico medico di cui si può dire che si è veramente preso cura di Proust con i suoi vari problemi di salute durante gli ultimi 20 anni della sua vita fu Maurice Bize, un medico di famiglia consigliato da suo fratello, Robert⁶³.

51 Chirurgo e professore alla Faculté et chirurgien des hôpitaux de Paris.

52 Neuropsichiatra, ha descritto la sindrome delirante (delirio di negazione di C.), che si osserva in alcune forme depressive, caratterizzata dalla convinzione di soffrire di una profonda trasformazione fisica dei vari visceri, di non essere più in vita e di essere vittima di una eterna dannazione.

53 Elizabeth Sexton Siobhan, *The Proust of Painting: Jacques-Emile Blanche, the Neurasthenic Portrait and the Nervous Elite of Paris 1900*, A thesis submitted to Plymouth University in partial fulfilment for the degree of Doctor of Philosophy, Centre for Humanities, Music and Performing Arts Research (HuMPA), June 2015. https://pearl.plymouth.ac.uk/bitstream/handle/10026.1/8810/2017sexton10049392_edited.pdf?sequence=3&isAllowed=n (accesso 8 gennaio 2022)

54 Chirurgo, membro della Académie de Médecine.

55 Cardiologo; intuì l'importanza della dieta iposodica nelle patologie cardiache.

56 Medico rumeno, si dedicò a lungo alla psicologia sperimentale.

57 Medico, membro corrispondente dell'Académie de médecine, autore di *Hygiène du dyspeptique* (Paris, Masson, 1900).

58 Autore di studi e ricerche sulle malattie dell'apparato respiratorio.

59 Internista, famoso per le ricerche in ambito ematologico e emodinamico.

60 Otorinolaringoiatra.

61 Nefrologo e termalista.

62 Medico, mecenate e collezionista, acquisì fama internazionale per le terapie alternative usate nella sua clinica: alimentazione, elettroterapia, elioterapia, fisioterapia.

63 George D. Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1979. Si firmava «chef de laboratoire à la Faculté de Médecine de Paris, actuellement médecin au 35me territorial»

Dal 1904 in poi, dopo che Proust fu dimesso da una cura di 6 settimane presso la Clinica del Dr. Sollier a Boulogne, il dottor Bize lo visitò fedelmente ogni venerdì fino al momento della morte. Questa familiarità coi medici e la medicina portò Proust a confidare alla governante Céleste Albaret: «Quando si è figlio di medico, uno finisce per diventarlo», e «Io sono più dottore dei medici»⁶⁴.

5 - La malattia di Proust e i neurologi

Dopo l'attacco all'età di 9 anni, l'asma di Proust peggiorò durante l'adolescenza: dopo una breve remissione, peggiorò dai 23 anni in poi. Mentre era stato in grado di adempiere ai suoi obblighi militari quando aveva 19 anni, fu costretto a essere messo in congedo medico dal suo lavoro alla Bibliothèque Mazzarino.

L'asma di Proust è stata oggetto di discussioni dettagliate: sicuramente associata ad allergie e febbre da fieno, era una forma comune e grave di asma bronchiale, ma, dato che, come abbiamo visto, l'asma era considerata una manifestazione di nevrastenia, Proust chiese spesso il consiglio di tanti neurologi e neuropsichiatri famosi del suo tempo. È probabile che diverse manifestazioni non respiratorie, accusate da Proust, come «spasmi cardiaci», «dispepsia», mal di testa e mal di schiena, appartenessero a quella che allora veniva chiamata nevrastenia, oggi considerati disturbi di origine psicosomatica⁶⁵. Il trattamento dell'asma di Proust divenne rapidamente caotico, con numerosi farmaci e diete auto-prescritti: le fumigazioni con polveri antiasma divennero il cardine della sua gestione, sigarette antiasma, sciroppo di etere, balsamico sostanze, derivati dell'oppio, barbiturici vari, cloralio idrato, adrenalina, euvalpina, sparteina, aspirina e altri farmaci furono da lui usati in varie miscele⁶⁶. Sembra che Proust abbia realizzato per sé una terapia specifica, che combinava farmaci ipnoinducanti, come i barbiturici (trional, veronal⁶⁷) con stimolanti come adrenalina e caffè.

«Le intossicazioni servono anche a rassicurare il paziente che impari con piacere che la sua paralisi è solo un malessere tossico»: così scriveva Proust nel 1921⁶⁸. In effetti, l'assunzione di questi farmaci, in alternanza con l'assunzione di stimolanti, gli causarono disfunzioni della memoria, linguaggio confuso, vertigini, gesti goffi e cadute, che lui mise in relazione con la «apoplessia», di

nei certificati. Si veda il «Premier certificat du Dr Bize, daté de sa main le 23 octobre 1914». <https://proust.elan-numerique.fr/letter/05638> (accesso 8 gennaio 2022).

64 Citato da Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973. Su questo argomento cfr. anche *supra* («Proust medico»).

65 Julien Bogousslavsky, *Marcel Proust's Diseases and Doctors: The Neurological Story of a Life*, in «Frontiers of Neurology and Neuroscience», 22, 2007, pp. 89-104.

66 Ebbe almeno due gravi episodi di intossicazione accompagnati da disturbi della coscienza, nel 1917 e nel 1921, verosimilmente causati da un'assunzione eccessiva di barbiturici. Cfr. C. J. Falliers, *The literary genius and the many maladies of Marcel Proust* cit.

67 Bernard Straus, *Maladies of Marcel Proust*, New York-London, Holmes & Meier publishers, p. 29.

68 Cfr. J.Y. Tadié, *Marcel Proust* cit., p. 870.

cui erano morti i genitori. In particolare, temeva l'afasia, che aveva colpito sua madre prima della morte e su cui suo padre aveva scritto ampiamente più di 40 anni prima⁶⁹.

Confessò più volte agli amici di avere talvolta problemi con «la parola, la vista e il movimento», problemi di cui soffre Bergotte, il famoso scrittore ispirato da Anatole France, unico dei caratteri del romanzo⁷⁰.

Oltre ai suoi attacchi di asma, è probabile che Proust abbia sviluppato quella condizione che oggi si indica come «dispnea asmatica cronica», che corrisponde a una broncopneumopatia cronica ostruttiva (BPCO), con ingrossamento del diametro toracico anteroposteriore, come dimostrano le ultime fotografie.

Nell'ottobre del 1922, Proust sviluppò sintomi di bronchite infettiva: il Dr. Bize isolò pneumococchi nell'espettorato e, pochi giorni dopo, il quadro si sviluppò in broncopolmonite infettiva e Proust respinse ulteriori trattamenti, sostenendo che i medici non dovrebbero prolungare «vite miserabili»⁷¹.

Un ultimo sintomo interessante è il senso modificato della temperatura di Proust, forse attribuibile a una disfunzione ipotalamica indotta dall'abuso cronico di droghe per molti anni: anche d'estate, usciva con indosso pellicce e sciarpe. A casa, trascorreva gran parte del suo tempo a letto, sotto una pila di coperte: il 14 luglio 1921 – mentre uno spettacolo patriottico era stato cancellato a causa di tempo estremamente caldo – lui scriveva, stando a letto, «sotto sette coperte di lana, pelliccia, tre pietre calde e un fuoco»⁷².

Stante la concezione dell'asma che imperava nella seconda metà dell'Ottocento, intesa come malattia “nervosa”, non sorprende che i medici più famosi consultati da Proust durante la sua vita fossero neurologi o neuropsichiatri. La madre di Proust era stata paziente di Joseph Babinski (1857-1932), uno dei neurologi clinici più celebrati di tutti i tempi⁷³: Proust si consultò con lui per la prima volta nella primavera del 1918, quando credeva che avrebbe potuto sottoporsi a un intervento chirurgico al cervello perché temeva di sviluppare una paralisi facciale⁷⁴. Ricorse a lui anche in seguito ed è possibile che Proust abbia pensato a lui quando lavorava al volume 4 (*Sodome et Gomorrhe*) del suo romanzo, nel 1921, in cui cita «una celebrità delle malattie nervose».

Se nel secondo volume (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) del romanzo, Brissaud ha ampiamente ispirato il personaggio del dottor du Boulbon, «uno specialista delle malattie nervose, quello a cui Charcot, prima di morire, aveva

69 Adrien Proust morì di «emorragia cerebrale» il 26 novembre 1903, dopo 3 giorni di coscienza alterata. Sua moglie morì all'età di 56 anni il 26 settembre 1905 per una «crisi uremica», ma con emiplegia e disturbi del linguaggio, che sono altamente indicativi di un ictus.

70 Ettore Campailla, *Marcel Proust e la medicina*, in «Medicina nei secoli. Arte e scienza», 208, 20/1, pp. 91-113. Qui p. 110.

71 J.Y. Tadié, *Marcel Proust cit.*, p. 907.

72 Ivi, p. 858.

73 Webb Haymaker, Francis Schiller, *The Founders of Neurology*, Springfield, Thomas, 1970.

74 J.Y. Tadié, *Marcel Proust cit.*, p. 794.

detto che avrebbe dominato la neurologia e la psichiatria» (e anche del professor E***), la figura erudita del dottor Cottard fu in parte ispirata da suo padre.

Nel 1904, Proust chiese al dottor Léon Faisans se dovesse consultare Jules Dejerine (1849-1917), perché la sua asma aveva origine «nervosa». Dejerine fu il secondo successore di Charcot alla Clinique des Maladies du Système Nerveux a La Salpêtrière, il punto di riferimento internazionale della neurologia⁷⁵.

Proust sapeva che la «cura» di Dejerine includeva un rigido isolamento di 3 mesi in una clinica, che Proust temeva molto⁷⁶: il 5 dicembre 1905, fissò un appuntamento per essere ammesso nella Clinique des Soeurs de la Sainte-Famille, rue Blomet a Parigi, dove Dejerine visitava e ricoverava i suoi pazienti privati. Nonostante la promessa di guarigione, Proust annullò la prenotazione, per prendere, invece, appuntamento con il dottor Paul-Auguste Sollier.

Sollier (1861-1938) era un altro allievo di Charcot, che lavorava in una clinica nel sobborgo parigino di Boulogne-sur-Seine, dove proponeva un isolamento più breve e meno rigoroso di Dejerine. Sollier convinse Proust a seguire la terapia e ad essere ricoverato in clinica, dove rimase fino al 25 gennaio 1906, soprattutto per correggere il ritmo sonno-veglia, che era stato completamente alterato dalla sua abitudine di lavorare la notte⁷⁷. In realtà, la cura non sortì effetti e, anzi, come scrisse Proust stesso, peggiorò la situazione. Proust ebbe rapporti anche col dottor Paul Dubois (1848-1918), uno psichiatra di Berna che aveva pubblicato *Le psiconevrosi e il loro trattamento morale* nel 1905, con una prefazione di Dejerine. Fece poi appello al dottor Widmer, che aveva una nota clinica a Valmont, a Glion-sur-Montreux, appena sopra Territet, in Svizzera⁷⁸, ma il peggiorare della salute della madre lo indusse a tornare a Parigi, anche se, qualche anno dopo, avrebbe fatto nuovamente ricorso al dottor Widmer, quando l'asma cominciò a tormentarlo anche durante un soggiorno marino.

6 - Proust scrittore-medico: eredità teatrale e stile asmatico

«Je suis proustien et médecin», afferma Robert Soupault nel 1967⁷⁹, ponendosi implicitamente in una posizione privilegiata rispetto a quanti, fino a quel momento, si erano occupati di analizzare l'opera del romanziere. L'importanza di possedere un 'doppio status' (quello di medico e di letterato) nell'approcciarsi a Proust è sottolineata più volte dallo stesso Soupault nell'introduzione al saggio *Marcel Proust, du côté de la médecine*, nel quale Proust scrittore viene messo

75 W. Haymaker-F. Schiller, *The Founders of Neurology* cit.

76 J.Y. Tadié, *Marcel Proust* cit., p. 552.

77 D. Mabin, *Le sommeil de Marcel Proust* cit.

78 J.Y. Tadié, *Marcel Proust* cit., p. 663.

79 R. Soupault, *Marcel Proust, du côté de la médecine* cit., p. 14.

in stretta connessione non solo con la sua condizione di malato⁸⁰ ma anche con una *forma mentis* di tipo medico⁸¹.

L'idea di Proust quale medico *in pectore* è stata sostenuta da vari studiosi (fra cui molti afferenti alle discipline medico-scientifiche), i quali hanno sottolineato l'importanza delle frequentazioni dello scrittore con gli specialisti precedentemente citati ma ancora di più l'influenza del contesto familiare per lo sviluppo di una competenza medica chiaramente percepibile nei suoi scritti. Secondo quanto afferma ad esempio Stefano Ferrari:

basta una lettura, anche superficiale e rapsodica, della Recherche per rendersi conto che c'è un'indubbia familiarità del suo autore con la medicina, con il suo linguaggio, con le sue categorie, i suoi ambienti. [...] Numerose, quindi, e soprattutto molto dettagliate, clinicamente perfette, sono le descrizioni delle malattie e del loro decorso: da quella del Narratore a quella di zia Léonie, della nonna o di Bergotte, per citare soltanto le più celebri.⁸²

La stessa posizione è sostenuta da Alain Ségal e Bernard Hillemand, per i quali «son père Adrien, en fait, marqua l'écrivain profondément par la méthode scientifique qu'il appliquait à ses écrits [...] comme le prouvent les pénétrantes et implacables analyses, voire les véritables *dissections*⁸³ qu'il livre dans ses écrits»⁸⁴, nonché da Ettore Campailla il quale sostiene che «Proust usa in modo assai appropriato i termini medici: il Narratore e i suoi personaggi dialogano spesso come se fossero veri e propri clinici e fisiologi. Possiamo trovare pagine piene di immagini mutate dal linguaggio tecnico della chirurgia, della tossicologia, della biologia, della neurologia, ecc»⁸⁵.

Ma è soprattutto François-Bernard Michel, professore di Medicina all'Università di Montpellier che, in tempi recenti, nel saggio intitolato *Le Professeur Marcel Proust*, si è fatto portavoce del punto di vista di coloro che reputano ormai indispensabile un approccio interdisciplinare⁸⁶ all'opera di Proust. Secon-

80 «La maladie, tout en créant des circonstances favorisant (mais combien cruelles!) à l'édification de l'œuvre, s'imposa, par ses obsédantes retours, comme un sujet continu de perception, d'observation, d'analyse, de méditation – et de là comme un des thèmes préférentiels» (ivi, p. 234).

81 «Proust fait preuve d'un *penser médical*» (ivi, p. 18).

82 S. Ferrari, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo* cit., p. 23.

83 In corsivo nell'originale.

84 Alain Ségal-Bernard Hillemand, *L'hygiéniste Adrien Proust, son univers, la peste et ses idées de politique sanitaire internationale*, in «Histoire des sciences médicales», 1, 2011, p. 64.

85 E. Campailla, *Marcel Proust e la medicina* cit., p. 92.

86 Una necessità ribadita nei saggi pubblicati nel volume collettivo curato da Mireille Naturel, *Littérature et médecine. Le cas de Proust*, Paris, Hermann, 2018 e dichiarata già nell'*Avant-propos*: «Le lien entre littérature et médecine est immédiat en ce qui concerne l'auteur de *À la recherche du temps perdu* puisqu'il est d'origine biographique. L'écrivain est fils et frère de médecin, comme Flaubert et Fromentin, deux de ses écrivains préférés mais cette particularité n'a pas eu, dans l'œuvre de ces derniers, l'impact qu'elle a eue dans celle de Proust. Le livre de François Bernard Michel qui fait de Marcel Proust un professeur de

do Michel, lo scrittore è degno dello stesso titolo di «professore» posseduto dal padre e dal fratello e non solo perché dimostra di essere perfettamente a suo agio con la terminologia medica ma anche perché è, a sua volta, in grado di guarire nel senso indicato nella citazione che segue:

Pas d'erreur dans le titre de ce livre. Si Adrien et Robert Proust, père et frère de Marcel, étaient bien des professeurs, Marcel Proust mérite le même qualificatif. S'il n'avait pas le statut de professeur de littérature ni de professeur de médecine, il en détenait cependant les compétences, étant doté d'une perspicacité supérieure à celle de ses professeurs parisiens, soignants sans vrais remèdes – son père inclus. [...] Ainsi le professeur Marcel Proust, asthmatique-allergique, m'a-t-il instruit et éclairé, moi le professeur de médecine spécialiste, sur les liens physiques et métaphysiques de ces maladies de la souffrance pectoral et du rejet. Je ne cesse, depuis, de proposer à ceux qui en souffrent une bibliothèque proustienne efficace⁸⁷.

Fonte di conoscenza medica e insieme farmaco per l'anima e il corpo, l'«œuvre cathédrale»⁸⁸ ha indubbiamente a che fare con la medicina e con i medici ai quali, tuttavia, lo stesso Proust non risparmia critiche relative al loro valore e alla loro funzione. Nelle pagine della *Recherche*, è soprattutto sulla figura di Cottard che si riversano i rimproveri dello scrittore nei confronti del corpo dottorale. Cottard è ignorante e vanitoso ma anche «gaffeur, crédule et mal éduqué, enfilant les lieux communs et les expressions toutes faites, maladroitement malveillant pour ses confrères. [...] Il est peu cultivé, rustre, maladroit, sottement ambitieux»⁸⁹. Erede, per molti aspetti, del Diafoirus molieriano, Cottard richiama alla mente alcuni dei protagonisti di quelle *pièces à médecin*⁹⁰ che furono messe in scena a Parigi in particolare durante la Monarchia di Luglio ma che conobbero un successo crescente per tutto l'Ottocento. Roselyn, «médecin à la mode» della commedia-vaudeville *Le médecin des dames*⁹¹ richiama ad esempio molto da vi-

médecine confirme le partage de compétences entre le père et les deux fils, autrement dit entre l'écrivain et les médecins» (ivi, p. 25).

87 François Bernard Michel, *Le professeur Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 2016.

88 La definizione è usata per designare la *Recherche*. Cfr. Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

89 Régis Pouget, *Médecins de Molière et médecins de Proust*, Académie de Sciences et Lettres de Montpellier, séance du 15 novembre 2010, https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/POUGET-2010.pdf (consultato il 5 marzo 2022).

90 Patrick Berthier, *Images du médecin dans le théâtre de la Monarchie de Juillet* in Julie de Faramond-Florence Lippi (a cura di), *Théâtre et médecine. De l'exhibition spectaculaire de la médecine à l'analyse clinique du théâtre*. Actes du colloque organisé les 27 et 28 mai 2010 à l'Université Paris Descartes, Paris, Epistemocritique, 2016, pp. 53-72.

91 Eugène Scribe, Mélesville, *Le médecin des dames*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Pollet, 1826.

cino le caratteristiche di Cottard⁹² e soprattutto la sua vanità associata al desiderio di mondanità⁹³.

Complessivamente, l'atteggiamento critico che lo scrittore sviluppa nella *Recherche* nei riguardi dei medici può definirsi negativo o perlomeno ambivalente⁹⁴ e questo deriva, secondo Soupault, dal fatto che in lui prevale, alla lunga, il sentimento del malato disilluso:

On peut dire et on a dit qu'il était trop médecin pour croire à la médecine. Son scepticisme ne lui fit bientôt voir dans le conseil qu'il sollicitait qu'inanité et verbiage. Personne, en effet, ne parvient à améliorer son état. Il en prend ombrage [...]. Il avait donc doublement de quoi s'insurger et, sa susceptibilité aidant, se désoler quand, par la bouche de ses amis, a fortiori par celle de son père, il entendait émettre des doutes sur l'authenticité et le sérieux de ses troubles⁹⁵.

Le malattie di cui lo scrittore soffrì si rivelarono fondamentali per lo sviluppo di molte delle tematiche presenti nella *Recherche* nonché nel contesto della sua genesi, tanto che alcuni studiosi hanno avanzato l'idea che esista una strettissima correlazione tra il suo genio creativo e i disturbi da cui fu afflitto⁹⁶, in particolare l'insonnia⁹⁷ e l'asma. Molto è stato scritto sull'importanza dell'asma nella vita di Proust⁹⁸; è utile tuttavia qui ricordare che la questione è stata ampiamente affrontata anche sul piano letterario e in particolare, come si è detto, nelle sue connessioni con la scrittura, intesa sia come atto creativo che come stile letterario.

Assai dibattute sono state le posizioni di Georges Rivane prima e di Michael R. Finn poi in merito allo stile di Proust. Se per Finn questo presenta delle ine-

92 «Ce n'est plus la maladie et ses symptômes qui organisent la visée spectaculaire du médecin. Le médecin devient lui-même l'objet de la représentation, qui occupe la scène textuelle et sociale. Le médecin est l'anti-modèle, comme le docteur Cottard. Médecin de salon, même si excellent clinicien, le personnage du docteur Cottard abandonne souvent sa consultation pour faire celle du "monde"» (Bernard Andrieu, *Proust: le corps, malade d'amour*, Paris, Kimé, 2021, p. 17).

93 Caratteristiche che ritroviamo anche in Blinval, «médecin de Madame Dorval» (Amédée de Tissot, *Le médecin libéral ou le cadeaux au mari*, comédie historique en un acte et en vers, à Paris, chez Delaunay, 1820) e in Eugène Richeville, «jeune médecin» (Jouslin de La Salle, Philadelphie, Maurice, Chavranche, *L'avocat et le médecin*, comédie, Paris, chez Quoy, 1824).

94 Cfr. Philippe Chardin, *Le névropathe et son Esculape: un duo romanesque des années 1920* in M. Naturel, *Littérature et médecine. Le cas de Proust* cit., pp. 59-79.

95 R. Soupault, *Marcel Proust, du côté de la médecine* cit., p. 227.

96 La correlazione fra "genio" e "malattia del corpo e dell'anima" si pone sulla scia di una lunga tradizione che affonda le sue radici nel Romanticismo, come afferma Ursula Link-Heer: *Malgré ce formidable obstacle de santé contraire: Schreiben un Krankheit bei Proust* in Angelika Corbineau-Hoffmann-Albert Gier (a cura di), *Aspekte der Literatur des Fin de Siècle in der Romania*, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 179-200.

97 «Probably, if Proust had not suffered from insomnia, he would not have left us such a great masterpiece» (Antonio Perciaccante-Alessia Coralli, *Marcel Proust: genius and insomnia*, in «Sleep medicine», 20, 2016, p. 168).

98 Cfr. *supra*, nota 43.

quivocabili interazioni con l'ansia e l'isteria⁹⁹ di cui soffriva lo scrittore, secondo Rivane è l'asma che ha influenzato invece in modo prepotente la frase proustiana, che può essere definita, appunto, 'asmatica':

Le style est sans doute ce qu'il y a de plus déconcertant, de plus nouveau, et à première vue de plus rebutant dans l'œuvre proustienne. C'est à lui, pour une grande part, que Proust doit sa réputation d'auteur difficile. On a accusé Proust de mal écrire, lui reprochant des fautes grossières de syntaxe, on a critiqué la longueur inusitée de ses phrases dont certaines sont boiteuses, parfois absolument incompréhensibles. [...] Ce qu'il y a de plus caractéristique, à notre sens, dans le style proustien, c'est son rythme. La phrase proustienne, la "phrase type", a un rythme immuable, rythme qui lui assure et sa force et sa personnalité. Quel est ce rythme? C'est exactement le rythme de la crise d'asthme. Dire que Proust écrit comme il respire, n'est pas une formule creuse mais la stricte vérité. La cadence de la phrase de Proust est la traduction littéraire et littérale d'un de ses accès de suffocation. [...] Comme le thorax de asthmatique, la phrase proustienne est distendue. [...] L'étonnement et l'agacement du lecteur qui lit Proust pour la première fois, et qui, devant ces phrases interminables, a l'impression de ne pas avancer, de rester toujours au même point, est celui de l'homme bien portant devant l'asthmatique qui ne respire pas suivant le même rythme que lui, qui ne peut, immobile et agoussé, chasser l'air qui encombre sa poitrine¹⁰⁰.

Al di là delle numerose controversie che hanno suscitato, le affermazioni di Rivane¹⁰¹ risultano ancor oggi interessanti perché cercano di fornire una giustificazione medica alla complessità di frasi che «tentano per via semantica una forma di pittura verbale [...] e sono così intrecciate che il lettore le deve sbrogliare e "costruire" come fossero quelle di un Greco o di un Latino»¹⁰².

99 «The surface texture of Proustian prose seem hysterical in the everyday sense: it has the aspect of an unstoppable flow, built of endless comparisons and reverberations, in which one senses an unconscious hunger not to stop» (Michael R. Finn, *Proust: the Body and Literary form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 4).

100 Georges Rivane, *Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, La Nouvelle Édition, 1945, pp. 165 e 170-171.

101 Le idee di Rivane sono state condivise nel tempo anche da altri studiosi. Cfr. René Etiemble, *Le style de Marcel Proust est-il celui d'un asthmatique?* in *Cinq états des Jeunes filles en fleur avec les placards et manuscrits de Marcel Proust*, Alexandria, éditions du Scarabée, 1947; François Bernard Michel, *Le souffle coupé*, Paris, Gallimard, 1984.

102 Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust* in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, traduzione di Maria Luisa Spaziani e Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, pp. 233 e 246. Sulle difficoltà traduttive dello stile proustiano e sulla storia delle traduzioni della *Recherche* in Italia cfr. Manuela Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Firenze, Le Lettere, 2014.

Di asma, Proust soffrì per tutta la sua vita. Ma l'elenco degli altri suoi disturbi – reali e immaginari – è ampio: nevralgia, ansia, palpitazioni, mal di testa, disturbi di stomaco, febbre da fieno, insonnia, difficoltà di linguaggio, vertigini, disregolazione termica e artrite.

Le fumigazioni di polveri anti-asma Legra ed Escoufflaire e sigarette anti-asma Espic aggravarono ulteriormente il suo regime medico, già sregolato: era così determinato nell'applicazione di questi rimedi che, di conseguenza, soffrì almeno due episodi gravi di avvelenamento accidentale, nel 1917 e nel 1921.

Nell'ottobre 1922, Marcel Proust contrasse l'influenza, probabilmente per aver vissuto in una stanza non riscaldata, avvalendosi solo di borse dell'acqua calda e vestiti di lana: sdraiato immobile per ore e ore a scrivere, continuò a lavorare, noncurante dei consigli di familiari e amici.

In particolare, il suo medico, il dottor Bize, decretò che, se solo avesse lavorato meno, l'influenza si sarebbe risolta entro una settimana.

Ma gli stampatori stavano aspettando e c'erano le bozze da correggere...



La chambre Proust al Musée Carnavalet (2022 – foto di Anna Dolfi).

Rilettura freudiana della *Recherche*

Paolo Orvieto

Se Freud avesse potuto lasciare un ulteriore saggio di lettura psicoanalitica, della *Recherche*, semmai da aggiungersi agli altri «sull'arte, la letteratura e il linguaggio» (celebri quelli su Leonardo da Vinci e sulla *Gradiva* di Wilhelm Jensen), certo avrebbe notato subito il rapporto di amore "incestuoso" di N (Narratore) con la madre, ben evidente, e già da molti notato, soprattutto in *Du côté de chez Swann*: un eclatante e morboso rapporto «edipico» che lega non solo N, ma ancor prima Proust, alla madre:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendait de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. [...] Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire «embrasse-moi une fois encore», mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. Or la voir fâchée détruisait tout calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me

Anna Dolfi, University of Florence, Italy, anna.dolfi@unifi.it, 0000-0003-3535-1313

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Anna Dolfi (edited by), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, © 2022 Firenze University Press, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-643-8, DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir¹.

Ancor più equivoche le pagine che Proust aveva scritto e poi rifiutato, solo da poco recuperate:

J'avais déjà bien de la peine tous les jours, en remplissant toute ma pensée du baiser que je venais de donner à Maman, de me calmer de cette douceur pour vite me mettre au lit, croire que j'avais encore sa joue sous ma lèvre et m'endormir avant que l'angoisse de ma séparation d'avec elle m'eût repris. Et hélas je n'y parvenais pas. La demi- heure qui précédait la minute fatale, j'étais comme un condamné. [...] Puis les dernières minutes arrivaient, je ne savais plus ce qu'on disait, je regardais silencieusement Maman, son beau visage si doux, et si cruel de ne pas vouloir (mais pouvais- je même concevoir une telle vie!) ôter de la vie de son petit ce supplice [...] que mon esprit reçoive bien directement la notion de sa saveur au moment où mes lèvres le toucheraient, et qu'enfin ce baiser précieux, unique [...] en ouvrir le souvenir intact et gardé par mon intelligence à sa portée comme une hostie où je trouverais sa chair et son sang, ou plutôt c'était à une des modernes hostie de la science qu'il ressemblait ce souvenir de sa joue, car je rompais et le portais à mes lèvres pour qu'elle crussent retrouver la douceur de sa joue, et comme dans un cachet de narcotique j'y trouvais le sommeil. [...]. J'avais tout essayé, j'avais supplié elle, osé demander à Papa, écrit un petit mot à ma grand- mère, je m'étais jeté à genoux devant Maman².

Forse quasi inutile ricordare il complesso d'Edipo di Freud:

Un'altra volta ebbi l'opportunità di osservare in modo approfondito la vita psichica inconscia di un giovane, la cui vita era resa quasi impossibile da una nevrosi ossessiva. [...] l'analisi (che tra l'altro lo guarì) mostrò che la base di questa penosa ossessione era l'impulso di assassinare il padre troppo severo [...]. In base alla mia esperienza, che è già molto grande, i genitori hanno la parte più importante nella vita psichica di tutti i bambini che diventeranno psico nevrotici. L'amore per un genitore e l'odio per l'altro sono le componenti essenziali del gruppo di impulsi psichici che si forma in quel periodo e che è tanto importante per la determinazione dei sintomi della successiva nevrosi. Non credo, comunque, che gli psico nevrotici differiscano notevolmente sotto questo aspetto dagli altri esseri che restano normali, che cioè siano in grado di creare qualcosa di assolutamente nuovo e caratteristico. È molto più probabile, e ce lo conferma l'osservazione occasionale di bambini normali, che si distinguano solo per l'esibizione ingrandita di sentimenti di amore e odio nei confronti dei loro genitori, che si manifestano meno ovviamente e meno intensamente nella mente di quasi tutti i bambini. Questa scoperta è confermata da una leggenda,

1 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Pocket, 2018, pp. 24-25.

2 M. Proust, *Les soixante- quinze feuillets et autres manuscrits inédits*. Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021, pp. 32-33.

tramandatici dall'antichità: una leggenda il cui potere profondo e universale di commuovere si può comprendere solo se l'ipotesi, che ho presentato a proposito della psicologia infantile, abbia una validità ugualmente universale. Intendo parlare della leggenda di Edipo e della tragedia di Sofocle che porta il suo nome. Leggenda ben nota: uccide il padre e sposa la madre, peste finirà quando l'assassino di Laio sarà cacciato dal paese [...]. Se Edipo re commuove l'uomo moderno non meno del greco di allora, l'unica spiegazione possibile è che il suo effetto non si trova nel contrasto tra il destino e la volontà umana, ma si deve ricercare nella natura particolare del materiale impiegato per esemplificare questo contrasto. Ci deve essere qualcosa dentro di noi che ci fa subito riconoscere la forza costrittiva del destino di Edipo. [...] Il suo destino ci colpisce solo perché avrebbe potuto essere il nostro, perché l'oracolo ha decretato a noi, come a lui, la stessa maledizione prima della nostra nascita. È forse il destino di tutti noi di rivolgere il nostro primo impulso sessuale verso nostra madre e il nostro primo odio e desiderio di assassinio verso nostro padre. [...] Re Edipo, che uccide suo padre Laio e sposò sua madre Giocasta, ci mostra semplicemente la soddisfazione dei nostri desideri infantili³.

Disperato e sopraffatto dall'angoscia, N scrive un biglietto da dare alla madre, pregandola di venire su da lui «per un fatto grave», ma nello stesso tempo avverte come sue imperdonabili colpe sia lo stratagemma del biglietto, sia più ancora l'amore incestuoso per la madre, che meritano una conseguente punizione:

Je savais que le cas dans lequel je me mettais était de tous celui qui pouvait avoir pour moi, de la part de mes parents, les conséquences le plus graves, bien plus graves en vérité qu'un étranger n'aurait pu le supporter, de celles qu'il aurait cru que pouvaient produire seules des fautes vraiment honteuses [...]. Mais je les reconnaissais bien à l'angoisse qui les précédait comme à la rigueur du châtement qui les suivait ; et je savais que celle que je venais de commettre était de la même famille que d'autres pour lesquelles j'avais été sévèrement puni, quoique infiniment plus grave. Quand j'irais me mettre sur le chemin de ma mère au moment où elle monterait se coucher, et qu'elle verrait que j'étais resté levé pour lui redire bonsoir dans le couloir, on ne me laisserait plus rester à la maison, on me mettrait au collège le lendemain, c'était certain. Eh bien! dussé-je me jeter par la fenêtre cinq minutes après, j'aimerais encore mieux cela [...]; j'étais allé trop loin dans la voie qui menait à la réalisation de ce désir pour pouvoir rebrousser chemin⁴.

Anche ne *Les Plaisirs et les Jours* c'è una madre-colomba che libera il figlio-Noè, dalla prigionia dell'arca in cui era rinchiuso:

3 Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere 1886/1905*, Roma, Newton Compton, 1992, pp. 285-287.

4 M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., pp. 52-53.

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noë, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'«arche». Je compris alors que jamais Noë ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fit nuit sur la terre. Quand commença ma convalescence, ma mère, qui ne m'avait pas quitté, et, la nuit même restait auprès de moi, «ouvrit la porte de l'arche» et sortit. Pourtant comme la colombe «elle revint encore ce soir-là»⁵.

E sempre ne *Les Plaisirs et les Jours* si trasferisce ad una fanciulla/Marcel l'amore, morboso e avvertito come colpevole, verso la madre:

Elle releva son voile pour m'embrasser, je me précipitai contre ses joues en fondant en larmes; je pleurai longtemps en lui racontant toutes ces vilaines choses qu'il fallait l'ignorance de mon âge pour lui dire et qu'elle sut écouter divinement, sans les comprendre, diminuant leur importance avec une bonté qui allégeait le poids de ma conscience. Ce poids s'allégeait, s'allégeait; mon âme écrasée, humiliée montait de plus en plus légère et puissante, débordait, j'étais tout âme. Une divine douceur émanait de ma mère et de mon innocence revenue. Je sentis bientôt sous mes narines une odeur aussi pure et aussi fraîche. C'était un lilas dont une branche cachée par l'ombrelle de ma mère était déjà fleurie et qui, invisible, embaumait. Tout en haut des arbres, les oiseaux chantaient de toutes leurs forces. Plus haut, entre les cimes vertes, le ciel était d'un bleu si profond qu'il semblait à peine l'entrée d'un ciel où l'on pourrait monter sans fin. J'embrassai ma mère. Jamais je n'ai retrouvé la douceur de ce baiser. Elle repartit le lendemain et ce départ-là fut plus cruel que tous ceux qui avaient précédé. En même temps que la joie il me semblait que c'était maintenant que j'avais une fois péché, la force, le soutien nécessaires qui m'abandonnaient⁶.

Indubbia, nel caso dell'Edipo, la identificazione di N con Marcel, basti leggere, ad esempio, la sua fittissima corrispondenza (quasi giornaliera) con la madre⁷. La chiama «ma chère petit Maman» (p. 20), «mon pource loup» (p. 23), «mon petit loup» (24); oppure la copre di baci «tedeschi»: «Adieu mon chéri. Tausend Küsse pour parler ta nouvelle langue» (29). Amore e baci che concludono quasi ogni sua lettera, con la speranza di unirsi a lei quanto prima: «Je t'aime tendrement» (33), «Adieu mon chéri je t'embrasse tendrement avec un point d'orgue à prolonger jusqu'au prochain baiser. Mille et mille tendresses» (37); «Je te quitte tendrement, t'embrasse tendrement, t'aime tendrement et compte

5 M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Illustrations de Madeleine Lemaire, Préface d'Anatole France, Paris, Calmann Lévy Éditeurs, 1896, p. 10.

6 Ivi, pp. 119-120.

7 M. Proust, *Correspondance avec sa mère*, Lettres inédites présentées et annotées par Philip Kolb, Paris, Plon, 2019 (tra parentesi si indica nel testo la pagina di questa edizione); ed. it. *Corrispondenza con la madre*, a cura di Martino Patti, Lanciano, Carabba, 2010.

t'êteindre tendrement, Samedi?» (51). E si vedano anche interi passi di una lettera del dicembre 1903:

Ma chère petite Maman je t'écris ce petit mot, pendant qu'il m'est impossible de dormir, pour te dire que je pense à toi. J'aimerais tant, et je veux si absolument pouvoir bientôt me lever en même temps que toi, prendre mon café au lait près de toi. Sentir nos sommeils et notre veille répartis sur un même espace de temps aurait, aura pour moi tant de charme. [...] Du moins très bien tout de même je charme la nuit du plan d'existence à ton gré, et plus rapprochée encore de toi matériellement par la vie aux mêmes heures, dans les mêmes pièces, a la même température, d'après les mêmes principes, avec une approbation réciproque, si maintenant la satisfaction nous est hélas interdite (p. 246).

Si aggiunga anche, come già notato da Beretta Anguissola⁸, che la madre, una volta recatasi nella camera di N con cui passerà la notte, gli legge un romanzo di George Sand, *François le Champi*, che la nonna gli aveva regalato per il suo compleanno: storia della moglie di un mugnaio, Madeleine Blanchet, che trova un fanciullo abbandonato presso una fontana, lo alleva e lo ama sempre più man mano che cresce, tanto che, dopo la morte del marito, lo sposa, certo una sorta di incesto:

Et elle voulait refuser, pensant que c'était trop de religion pour un si jeune homme de vouloir épouser une femme plus âgée que lui; qu'il s'en repentirait plus tard et ne pourrai lui garder longtemps sa fidélité sans avoir de l'ennui et du regret. Mais Jeannette lui fit connaître que le champi était amoureux d'elle si fort et si rude, qu'il perdait le repos et la santé⁹.

Sorprendente, al di là del ricordo più o meno vero, la coincidenza tra un romanzo che narra di un quasi-incesto tra madre e figlio e il rapporto potenzialmente incestuoso tra N e la madre. E chi sa forse non è un caso che il primo spettacolo teatrale al quale assiste N, appena adolescente, sia proprio la *Fedra* di Racine, interpretata dalla sua idolatrata attrice Berma. Mito in cui Fedra, moglie di Teseo, si innamora perdutamente del figliastro Ippolito. Quando N assiste alla interpretazione della Berma nella *Fedra* di Racine in *La côte de Guermantes*, di tutta la tragedia ricorda solo e soprattutto la «scena della dichiarazione», della dichiarazione d'amore della madre per il figliastro Ippolito.

Freud certo avrebbe forse diagnosticato tutte quelle scene infantili di amore per la *Maman*, richiamate alla memoria da N, non come flussi di coscienza, prodotti da una «memoria involontaria». In *Al di là del principio di piacere*, del 1920¹⁰, Freud cita un caso da lui analizzato di un bambino, che «era molto at-

8 Alberto Beretta Anguissola, *Proust: guida alla "Recherche"*, Roma, Carocci, 2021, p. 30.

9 George Sand, *François le Champi*, avec une note liminaire de Marcel Proust, Paris, publie.net, 2011, p. 157.

10 Citiamo da S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere 1905/1921*, Roma, Newton Compton, 1992, pp. 1099-1133 (tra parentesi le pagine di questa edizione).

taccato alla madre, che non solo lo aveva nutrito al seno, ma anche lo aveva accudito e allevato senza ricorrere ad estranei» (p. 1104). Il bambino afferrava un qualsiasi oggetto e lo scaraventava lontano, quasi volendolo far scomparire, e nell'atto gridava «o-o-o-o», che Freud interpreta come «fort, via!». Si dilettava anche a giocare con un legno con un pezzo di spago arrotolato, che faceva sparire per farlo poi ricomparire gridando «da!», eccolo!

E l'interpretazione del gioco scaturì allora naturale. Esso era in relazione con l'elevato grado culturale raggiunto dal bambino – la rinuncia alle pulsioni (o meglio la rinuncia al soddisfacimento delle pulsioni) –, che egli aveva dovuto sopportare, nel consentire alla madre di allontanarsi senza protestare. Il bambino si compensava, per così dire, dell'assenza materna, riproducendo, con gli oggetti che gli capitavano a turno, la scena della scomparsa e della riapparizione. [...] Si potrebbe forse ribattere che era trasformata in gioco la partenza della madre, intesa come premessa indispensabile del festoso ritorno, e che era quest'ultimo a costituire il vero scopo del gioco stesso. [...] Di fronte all'accadimento, egli si trovava all'inizio in posizione passiva; quasi fosse travolto dal suo impatto, ma a furia di ripetere l'esperienza, per quanto sgradevole essa fosse, sotto forma ludica, eccolo assumere un ruolo attivo (p. 1105).

Freud avrebbe definito questi «fantasmi» materni di N «coazioni a ripetere», processi inconsci per cui il soggetto ripropone, come se fossero attuali (quindi con annientamento del tempo), esperienze spesso traumatiche del lontano passato: il serale e traumatico distacco dalla madre. Sia N e il bambino freudiano riproducono ossessivamente «la rinuncia alle pulsioni (o meglio la rinuncia al soddisfacimento delle pulsioni) –, che egli aveva dovuto sopportare, nel consentire alla madre di allontanarsi senza protestare», allontanamento che poi si compensa con il «festoso suo ritorno». Replicazioni fantasmatiche che per il bambino cresciuto permangono non rimosse – quindi persistenti nella memoria inconscia –, tuttavia non più vissute, come nell'infanzia, con un ruolo esclusivamente «passivo»: ora tanto il bambino cresciuto, quanto N-Marcel, possono rivivere con un certo distacco «attivo» quelle scene di allontanamento/ricongiungimento con la madre, che pur permangono indelebilmente iscritte nella memoria. Anche in N maturo il gioco freudiano del bambino dell'oggetto prima nascosto e poi ritrovato persiste: la scomparsa serale della madre nell'infanzia, causa di laceranti angosce, è compensata dalla ricomparsa non più angosciante della madre, nella *Recherche*, causa ultima del «principio di piacere».

Inutile aggiungere il ben noto complesso materno di Leonardo da Vinci, evidenziato per Freud dal ricordo infantile di un nibbio che fa penetrare la sua coda nella bocca del fanciullo:

Dietro questa fantasia si cela null'altro che una reminiscenza del succhiare – o dell'essere attratto – al seno materno, scena umanamente bella e con la quale egli, al pari di molti altri artisti, si cimentò col pennello, dipingendo la Madre di Dio col suo bambino. C'è un altro fatto che intendiamo tener fermo, anche se ancora non lo comprendiamo, cioè che questa reminiscenza, ugualmente

importante per i due sessi, fu rielaborata all'uomo Leonardo come fantasia omosessuale passiva¹¹.

Nella *Recherche*, oltre la madre, «oggetto sessuale» del figlio e responsabile della sua omosessualità, il padre, l'altro protagonista del mito e del complesso d'Edipo, è, pur quasi inconsciamente, l'ostacolo, colui che frustra questo rapporto, è l'avversario:

Mais voici qu'avant que le dîner fût sonné mon grand- père eut la férocité inconsciente de dire: «Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher. On dîne tard du reste ce soir». Et mon père, qui ne gardait pas aussi scrupuleusement que ma grand- mère et que ma mère la foi des traités, dit: «Oui, allons, va te coucher». Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. «Mais non, voyons, laisse ta mère, vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte!» Et il me fallut partir sans viatique; il me fallut monter chaque marche de l'escalier, comme dit l'expression populaire, à «contre- cœur», montant contre mon cœur qui volait retourner près de ma mère parce qu'elle ne lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre¹².

C'è anche nella *Recherche*, come nel mito e nell'originario complesso edipico freudiano, un evidente e manifestato odio per il padre, certo non con l'estremo della sua «uccisione». Il padre di N, senza una vera fisionomia né un vero carattere, è in più circostanze il vero nemico-rivale, in quanto impedisce a N il rapporto, implicitamente e inconsciamente anche sessuale, con la madre:

Mais elle entendit mon père qui montait du cabinet de toilette où il était allé se déshabiller, et, pour éviter la scène qu'il me ferait, elle me dit d'une voix entrecoupée par la colère: «Sauve- toi, sauve- toi, qu'au moins ton père ne t'ait vu ainsi attendant comme un fou!». Mais je lui répétais: «Viens me dire bonsoir», terrifié en voyant que le reflet de la bougie de mon père s'élevait déjà sur le mur, mais aussi usant de son approche comme d'un moyen de chantage et espérant que maman, pour éviter que mon père me trouvât encore là si elle continuait à refuser, allait me dire: «Rentre dans ta chambre, je vais venir». Il était trop tard, mon père était devant nous. Sans le vouloir, je murmurai ces mots que personne n'entendit: «Je suis perdu!»¹³

Sembra di assistere ad un vero e proprio rapporto adulterino tra N e la madre, che, almeno nelle fantasie erotiche di N, cerca di nascondere al marito il suo amante, in questo caso il figlio, e insieme il suo desiderio di congiungersi con lui. Un padre che infligge ingiustificate punizioni a N e, soprattutto, lo distacca anzitempo dalla madre: «Pour une raison toute contingente, ou même sans raison, il me supprimait au dernier moment telle promenade si habituelle, si consacrée, qu'on ne pouvait m'en priver sans parjure, ou bien, comme il avait

11 S. Freud, *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1981, I, p. 97.

12 M. Proust, *De côté de chez Swann* cit., pp. 44-45.

13 Ivi, p. 56.

encore fait ce soir, longtemps avant l'heure rituelle, il me disait: "Allons, monte te coucher, pas d'explication!"»¹⁴. Il padre è, pur sottotraccia, colui che ha il potere di impedire e di punire il desiderio colposo del figlio, assumendo anche la dimensione del Super-io freudiano, che giudica e punisce, ma, a parere di N, senza una vera e giustificata ragione:

Maman passa cette nuit-là dans ma chambre: au moment où je venais de commettre une faute telle que je m'attendais à être obligé de quitter la maison, mes parents m'accordaient plus que je n'eusse jamais obtenu d'eux comme récompense d'une action. Même à l'heure où elle se manifestait par cette grâce, la conduite de mon père à mon égard gardait ce quelque chose d'arbitraire et d'immérité qui la caractérisait, et qui tenait à ce que généralement elle résultait plutôt de convenances fortuites que d'un plan prémédité¹⁵.

Funzione di censore che minaccia il figlio con la «castrazione» ben evidente anche in *Du côté de chez Swann*:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac¹⁶.

Nella *Recherche* il padre censore e inibitore, quasi del tutto trascurato, ricompare inopinatamente in *La côte de Guermantes*, in un sogno di N, in cui vorrebbe andare a trovare la nonna, che è morta da poco, non sa dove sia sepolta e lo chiede al padre, che gli impedisce di raggiungerla. È lui che aveva dapprima ostacolato ogni rapporto di N prima con la madre, e poi, sintomaticamente in sogno, ancora con la nonna materna, che in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* apertamente fa le veci della madre assente:

N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans le os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand'mère entra; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. [...] je me jetai dans les bras de ma grande mère, et je suspendis mes lèvres à sa figure comme si j'accédais ainsi à ce cœur immense qu'elle m'ouvrait. Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tète¹⁷.

14 *Ibidem*.

15 Ivi, p. 58.

16 Ivi, p. 57.

17 Per *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* citiamo da M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Texte établie et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954, I, pp. 667-668.

Nel sogno il veto del padre si conclude con una serie di indecifrabili parole da lui pronunciate al figlio, quasi a ribadire l'impossibile comunicazione tra i due: «Cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette».

N descrive a più riprese il padre non solo come colui che ostacola il suo rapporto amoroso con la madre, un uomo senza alcuna sensibilità nei confronti delle angosce del figlio e che con ogni probabilità N elimina "simbolicamente" dalla sua memoria involontaria, quasi relegandolo ad una figura del tutto assente nel primo lungo elenco di *Du côté de chez Swann* dei principali componenti della famiglia: la nonna materna, la zia Léonie, il nonno, le prozie, le sorella della nonna e anche la fedele Françoise. Poco più che due fugaci accenni in tutto il primo libro della *Recherche*: una sorta di uccisione fantasmatica? Un padre disprezzato anche per i suoi maneggi utilitaristici: in *La côte de Guermantes* cerca l'appoggio dell'ex ambasciatore Norpois (per N un conformista, untuoso e servizievole, sostanzialmente un cretino) per essere eletto membro dell'Istituto di Scienze e Lettere, e che a lui si rivolge perché personaggio estremamente «servizievole»:

La propagande de M. de Norpois, capable en effet d'assurer à mon père le deux tiers de l'Académie, lui paraissait d'ailleurs d'autant plus probable que l'obligeance de l'Ambassadeur était proverbiale, les gens qui l'aimaient le moins reconnaissant que personne n'aimait autant que lui à rendre service.

Ma ciò che contrappone – con ulteriore disistima – N al padre è la sua posizione nei confronti di Dreyfus. In casa di Mme Villeparisis il padre incontra Mme Sazerat, che gli rimane subito antipatica:

Mais (ce que ma mère ignorait) Mme Sazerat, seule de son espèce à Combray, était dreyfusarde. Mon père, ami de M. Méline, était convaincu de la culpabilité de Dreyfus. Il avait envoyé promener avec mauvaise humeur des collègues qui lui avaient demandé de signer une liste révisionniste. Il ne me parla pas de huit jours quand il apprit que l'avais suivi une ligne de conduite différente¹⁸.

E ben sappiamo con quanto vigore e convinzione Proust si sia schierato dalla parte dei *dreyfusardes* contro gli *antidreyfusardes* come suo padre. Si aggiunga anche che Norpois in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* elenca una serie di «vices» che lui ha constatato in Bergotte, l'autore venerato da N: il suo stile è definito da Norpois sì «séduisante [...] mais au total tout cela est bien mièvre, bien mince, et bien peu viril [...]». Même dans les livres de Bergotte, toutes ces chinoïseries de forme, toutes ces subtilités de mandarin déliquescent me semblent bien vaines¹⁹. C'è da aggiungere anche, come ipotizza Jean-Yves Tadié, un'ulteriore identificazione del padre con il dottore Cottard:

La figure paternelle du médecin, l'homologue d'Adrien Proust, c'est le docteur Cottard. Et c'est lui dont on découvre la faute secrète, dans cette esquisse inédite,

18 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, II, Paris, Gallimard, 1954, le due citazioni alle pp. 151-152.

19 *A la recherche du temps perdu*, I cit., pp. 473-74.

l'infidélité. Faut-il dire les fautes? le matérialisme, la vulgarité, la mauvaise éducation, l'intelligence limitée, le fait de prêter le flanc au rire, la bouffonnerie en somme? Un père distingué est remplacé par un père ridicule, un des personnages comiques le plus drôles de la *Recherche*. Si l'on ne peut dire les fautes du père, le romancier a le pouvoir et la permission de les déplacer sur d'autres personnages: comme il sont inventés, il échappent à la censure et au refoulement²⁰.

Ma del resto lo stesso Proust, in un articolo pubblicato nel «Figaro» il 1° febbraio 1907, si identifica con Edipo, quando legge il fattaccio di cronaca, in cui il suo amico e corrispondente Henri van Blarenbergh (con cui Proust è del tutto solidale), ha in una crisi di follia, quasi eccesso di connubio amoroso, ucciso la sua amatissima madre, autoinfliggendosi l'accecamento:

En dehors des blessures qu'il s'était faites avec son poignard, il avait tout le côté gauche du visage labouré par un coup de feu. L'œil pendait sur l'oreiller». Ici ce n'est plus à Ajax que je pense. Dans cet œil «qui pend sur l'oreiller» je reconnais arraché, dans le geste le plus terrible que nous ait légué l'histoire de la souffrance humaine, l'œil même du malheureux Œdipe! Œdipe se précipite à grands cris, va, vient, demande une épée... Avec d'horribles cris, il se jette contre les doubles portes, arrache les battants des gonds creux, se rue dans la chambre où il voit Jocaste pendue à la corde qui l'étranglait. Et la voyant ainsi, le malheureux frémit d'horreur, dénoue la corde, le corps de sa mère, n'étant plus retenu, tombe à terre. Alors, il arrache les agrafes d'or des vêtements de Jocaste, il s'en crève les yeux ouverts disant qu'ils ne verront plus les maux qu'il avait soufferts et les malheurs qu'il avait causés, et, criant des imprécations, il frappe encore ses yeux aux paupières levées, et ses prunelles saignantes coulaient sur ses joues, en une pluie, une grêle de sang noir. Il crie qu'on montre à tous les Cadméens le parricide²¹.

Ma, ancora a proposito del complesso d'Edipo, Freud ci indica la duplice matrice che origina le fantasie “infantili” dell'adulto, che poi è anche quella che sta all'origine dei «fantasmi originari» (con cui Freud chiamava le formazioni fantasmatiche originate dalle pulsioni sessuali infantili) di N: «Ogni volta che un uomo parla di una realtà passata [...] noi dovremmo prendere in considerazione ciò desume, senza volere, dal presente o da un'epoca intermedia, per riportarlo retrospettivamente al passato: ne risulta una falsificazione dell'immagine del passato. Nel caso del nevrotico ci si può anche domandare se questo rapporto retrospettivo (*Rückversetzung*) è del tutto scevro dell'intenzionalità: avremo modo di scoprire più tardi i motivi, e ci renderemo conto del fatto di questo fantasma retroattivo che ci riporta a un passato regresso»²². Anche nel caso di N il ricordo “incestuoso” con la madre riviverebbe come ancora presen-

20 Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 55-56.

21 Articolo ripubblicato in M. Proust, *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919, pp. 177-178.

22 S. Freud, *Gesammelte Werke*, XI, Frankfurt, S. Fischer, 1944, pp. 347-348.

te nella memoria, derivato dell'intersezione di un «nucleo infantile» e di un «fantasma retroattivo». In sostanza tutte le memorie involontarie di N non sarebbero tali se non vi fosse stato un «nucleo infantile» freudiano certo non rimosso che si proietta a distanza in un «fantasma retroattivo» che può essere falsificato dalla coscienza.

Il complesso di Edipo si replica, pur con notevoli differenze, in un altro complesso, che Freud giudica suo «satellite»: nel «complesso di Amleto» della ben nota tragedia di Shakespeare:

Lo stesso argomento dell'Edipo re è di base ad un'altra grande opera tragica, l'Amleto di Shakespeare [...]. Nell'Edipo l'infantile fantasia di desiderio su cui l'opera si concentra viene evidenziata e portata a compimento come nel sogno; nell'Amleto resta rimossa e la sua presenza ci è rivelata unicamente, come avviene in una nevrosi, dagli effetti inibitori che ne sono la conseguenza. L'effetto profondo prodotto all'Amleto non esclude il fatto che si possa ignorare del tutto la personalità dell'eroe del dramma, che è costruito sulla riluttanza a compiere il gesto di vendetta assegnatogli; l'opera non ci dice quale sia il motivo di questa esitazione, né i più disparati tentativi di interpretazione hanno potuto indicarcelo. Stando alla concezione ancor oggi prevalente, che dobbiamo a Goethe, Amleto starebbe a raffigurare il tipo d'uomo nel quale il soffocante lavoro della mente neutralizza l'impulso ad agire. [...] Secondo altri il poeta ha voluto descriverci un carattere introverso, irresoluto, senz'altro tipico del nevastenico. [...] Amleto può tutto, fuorché compiere la vendetta su colui che ha eliminato suo padre prendendone il posto, sull'uomo che ha realizzato i suoi desideri infantili rimossi. Lo sdegno che dovrebbe spronarlo alla vendetta si tramuta in lui in autorimproveri e scrupoli che lo portano a considerare come lui stesso, in fin dei conti, non sia migliore del reo a cui dovrebbe infliggere la punizione²³.

E si veda anche quanto scrive Freud nel breve capitolo *Edipo re e Amleto* in *Brevi analisi per Wilhelm Fliess*, del 1897-1898:

Mi è passata per la mente l'idea che la stessa cosa possa essere alle radici dell'Amleto. Non alludo a un'intenzione deliberata di Shakespeare, ma credo piuttosto che un reale avvenimento abbia spinto il poeta a scrivere mentre l'inconscio che era in lui capiva l'inconscio dell'eroe. Come giustifica l'isterico Amleto la sua frase: «Così la coscienza ci fa tutti vili?» come spiega la sua esitazione a vendicare il padre uccidendo lo zio, quando egli stesso non ha alcuno scrupolo a mandare a morte i suoi cortigiani e non esita un secondo a uccidere Laerte? Come, se non per il tormento suscitato in lui dall'oscuro ricordo di aver meditato egli stesso il medesimo gesto contro il padre per passione verso sua

23 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* cit., pp. 588-589.

madre? [...] La sua coscienza morale è il suo inconscio senso di colpa. E il suo estraniamento sessuale durante il dialogo con Ofelia non è tipicamente isterico?²⁴

Un complesso, quello d'Amleto, che ha suscitato maggiori interessi di quello d'Edipo, ad esempio in Ernest Jones (1879- 1958, psicanalista, amico intimo, studioso e biografo di Freud), che non fa altro che replicare e chiarire meglio quanto già intuito da Freud:

On a maintenant la preuve qu'Hamlet souffre d'un conflit intérieur dont la nature essentielle lui échappe. Tout au long de la pièce, l'auteur nous dépeint un héros qui connaît clairement son devoir, mais qui s'y dérobe et en ressent d'intenses remords [...] la vérité est qu'il ne peut pas vouloir. [...] Cent fois, il s'exhorte lui-même, il se démontre à lui même l'évidence de son devoir; puis le remords s'empare de lui, il se fustige et demeure dans l'inaction²⁵.

Anche Lacan ha dedicato assai discusse pagine ad Amleto nel suo *Seminario VI (Il desiderio e la sua interpretazione)*. N (quindi Marcel) sembra, nell'interpretazione freudiana, identificarsi perfettamente più che con Edipo con Amleto e con il suo complesso: due personaggi che non sono in grado di portare a termine l'"omicidio" – più o meno reale o metaforico – del padre. Sono sì legati dal complesso amoroso verso la madre, ma irrisolti – o piuttosto inibiti – a compiere la vendetta contro il padre, che ha preso il loro posto con la madre: il senso di colpa impedisce loro di eliminare il rivale. In una lettera a Arnold Zweig Freud scrive: «Se noi saremo trattati secondo i nostri meriti, chi potrà scappare dalla fustigazione». Dunque un N-Amleto, che è impotente a compiere l'azione nei confronti del rivale-padre, inibita dal senso di colpa che un atto di spietata vendetta comporterebbe, destabilizzando ancor più il congenito stato di «nevrosi», con tutte le conseguenze freudiane di quel complesso. Freud ripropone la spiegazione dell'"impotenza" di Amleto fornita da Goethe: dovuta (ed è esattamente il caso anche di N-Marcel) ad un eccessivo sviluppo delle facoltà razionali e morali del protagonista, e anche al fatto che tutto sommato non vuole eliminare colui che ha fatto (ucciso il rivale in amore) ciò che anche lui nei desideri infantili avrebbe voluto fare. Jones ripropone, con maggiore fermezza, quelle conseguenze freudiane del complesso d'Amleto: che l'amore per la madre provoca la misoginia e l'omosessualità e che «le thème sous-jacent se résume en définitive à la scission de la représentation maternelle en deux images opposées: d'un côté une madone virginale, une sainte inaccessible, et de l'autre une créature sensuelle offerte à tous»²⁶. Duplice riproduzione della madre anche nella *Recherche*: come fanciulla ingenua e verginale, ma del tutto inaccessibile (Gilberte, amata da N e da lei respinto) e viceversa, dato il suo tradimento

24 S. Freud, *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, I, p. 18.

25 Citiamo da Ernest Jones, *Hamlet et Oedipus*, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 53. Ed. or.: *Hamlet and Oedipus*, London, V. Gallanz, 1949, e prima trad. it., sempre col saggio di Starobinski, a cura di P. Caruso, Milano, Il Formichiere, 1975.

26 E. Jones, *Hamlet et Oedipus* cit., p. 85.

col padre, come una donna quasi “prostituta” (anche N è attratto sempre meno da Gilberte e sempre più dalla madre Odette, donna di assai discussi costumi, di malaffare, *cocotte*).

Anche Swann, come N, è attratto, quasi costretto dal suo infantile complesso d'Edipo o d'Amleto, verso o femmine di facili costumi e assai chiacchierate e nel contempo rifiuta ogni contatto con donne di retti costumi. Swann è una sorta di alter ego di N, perché anche lui ha provato le stesse angosce “amorose” infantili di N. E proprio queste attrazioni per donne “anormali”, tipiche di soggetti “nevrotici”, sono un altro dei sintomi analizzati nei suoi pazienti da Freud.

Nella *Recherche* tali rapporti sono quelli descritti nell'intera seconda parte di *Du côté de chez Swann*, sul tormentato rapporto erotico-amoroso tra Swann e Odette (probabilmente la donna di mondo Laure Hayman, 1851-1932). Odette è ripetutamente definita una *cocotte*, una mantenuta, dagli innumerevoli amanti, poco intelligente, non colta, mentitrice accanita e neppure fisicamente attraente, eppure amata follemente da Swann²⁷:

Je crois qu'il a beaucoup de soucis avec sa coquine de femme qui vit au su de tout Combray avec un certain monsieur de Charlus. C'est la fable de la ville (p. 34); Il souriait seulement quelquefois en pensant qu'il a quelques années quand il ne la connaissait pas, on lui avait parlé d'une femme qui, s'il se rappelait bien, devait certainement être elle, comme d'une fille, d'une femme entretenue, une de ces femmes auxquelles il attribuait encore, comme il avait peu vécu dans leur société, le caractère entier, foncièrement pervers, dont les dota longtemps l'imagination de certains romanciers (p. 239);

Sentant que souvent il ne pouvait réaliser ce qu'elle rêvait, il cherchait du moins à ce qu'elle se plût avec lui, à ne pas contrecarrer ces idées vulgaires, ce mauvais goût qu'elle avait en toutes choses, et qu'il aimait d'ailleurs comme tout ce qui venait d'elle (p. 245);

Un jour que des réflexions de ce genre le ramenaient encore au souvenir du temps où on lui avait parlé d'Odette comme d'une femme entretenue (p. 267); Certes Swann avait souvent pensé qu'Odette n'était à aucun degré une femme remarquable, et la suprématie qu'il exerçait sur un être qui lui était si inférieur n'avait rien qui dût lui paraître si flatteur à voir proclamer à la face des «fidèles», mais depuis qu'il s'était aperçu qu'à beaucoup d'Hommes Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu'avait pour eux son corps avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son cœur (p. 271);

Il crût même comprendre une foi, que cette légèreté des mœurs d'Odette qu'il n'eût pas soupçonnée, était assez connue, et qu'à Bade et à Nice, quand elle y passait jadis plusieurs mois, elle avait eu une sorte de notoriété galante (p. 313); Un jour, il reçut une lettre anonyme qui lui disait qu'Odette avait été la maîtresse d'innombrables hommes (dont on lui citait quelques-uns, parmi lesquels

27 Citiamo da M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, I cit. (si indica tra parentesi la pagina).

Forcheville, M. de Bréauté et le peintre), de femmes, et qu'elle fréquentait les maisons de passe (p. 356).

Una Odette amante di molti uomini, col giusto sospetto anche di varie donne, tra le quali Mme Verdurin. Swann le chiede se ha avuto rapporti omosessuali e lei gli risponde evasivamente: «Mais je n'en sais rien, moi, s'écria-t-elle avec colère, peut-être il y a très longtemps, sans me rendre compte de ce que je faisais, peut-être deux ou trois fois» (p. 363). Ammette anche di essere stata gestita da una mezzana che la chiamava al fabbisogno. Tutti i protagonisti maschi di *Du côté de chez Swann* hanno una morbosa attrazione per *cocottes*: innanzi tutto Swann, ma anche lo stesso N che osserva Odette passare a piedi o in carrozza lungo il Bois de Boulogne, eccitato anche dal desiderio degli uomini che la vedono passare. Nella novella *L'indifférent*, scritta da Proust a ventidue anni nel 1893 e inclusa in «La vie contemporaine» nel 1896, cambiano i sessi, ma permane l'attrazione del protagonista per le donne di malaffare. Lì è una donna, Madeleine de Gouvres, ad essere perdutamente innamorata di Lepré, che ha già tutte le caratteristiche – che Freud definisce vere e proprie «deviazioni anormali della libido» – di Swann. Madeleine chiede informazioni sull'«indifferente» Lepré:

- Hé bien! voici et je crois que nous ne faisons aucun tort à Lepré en le disant; d'abord vous ne le répétez pas, du reste tout Paris le sait et quant au mariage il est bien trop honnête et délicat pour y songer. Lepré est un charmant garçon, mais qui a un vice. Il aime les femmes ignobles qu'on ramasse dans la boue et il les aime follement; parfois il passe ses nuits dans la banlieue ou sur les boulevards extérieurs au risque de se faire tuer un jour, et non seulement il les aime follement, mais il n'aime qu'elles. La femme du monde la plus ravissante, la jeune fille la plus idéale lui est absolument indifférente. Il ne peut même pas faire attention à elles. Ses plaisirs, ses préoccupations, sa vie sont ailleurs. Ceux qui ne le connaissaient pas bien disaient autrefois qu'avec sa nature exquise, un grand amour le tirerait de là. Mais pour cela il faudrait être capable de l'éprouver, or il en est incapable. Son père était déjà comme cela, et s'il n'en sera pas de même de ses fils, c'est parce qu'il n'en aura pas²⁸.

Anche nell'*Indifférent* Madeleine, come poi Swann, è tanto più attratta da Lepré quanto più lo consideri decisamente inferiore a lei e anche ad altri uomini che la corteggiavano:

Bien que Madeleine eût en un instant subordonné à Lepré tous les intérêts et toutes les affections de sa vie, elle n'en pensait pas moins, et son jugement était fortifié du jugement de tous, que, sans être désagréable, il était inférieur aux hommes remarquables qui, depuis quatre ans que le marquis de Gouvres était

28 M. Proust, *L'indifférent*, Préface et notes par Anna Isabella Squarzina, Roma, Portaparole, 2007, p. 32.

mort, consolant son veuvage en venant la voir plusieurs fois chaque jour, étaient le plus cher ornement de sa vie²⁹.

E anche Swann è perduto attratto da Odette, anche se o, piuttosto, proprio perché, lei è poco intelligente, volgare, mentitrice, insomma di un «genre» tutt'affatto inferiore.

Alla fine, in *La fugitive (Albertine disparue)*, Odette, ormai vecchia, confessa i suoi grandi amori, per Forcheville e soprattutto per Swann, cercando di spiegare la sua (ma anche di molti altri uomini) attrazione morbosa per donne che «non sono il suo tipo»:

Pauvre Charles, il était si intelligent, si séduisant, exactement le genre d'hommes que j'aimais. Et c'était peut-être vrai. Il y avait eu un temps où Swann lui avait plu, justement celui où elle n'était pas «son genre». À vrai dire, «son genre», même plus tard, elle ne l'avait jamais été. Il l'avait pourtant alors tant et si douloureusement aimée. Il était surpris plus tard de cette contradiction. Elle ne doit pas en être une si nous songeons combien est forte dans la vie des hommes la proportion des souffrances pour des femmes «qui n'étaient pas leur genre». Peut-être cela tient – il à bien des causes; d'abord, parce qu'elles ne sont pas votre genre on se laisse d'abord aimer sans aimer, par là on laisse prendre sur sa vie une habitude qui n'aurait pas eu lieu avec une femme qui eût été votre genre et qui, se sentant désirée, se fût disputée, ne nous aurait accordé que de rares rendez-vous, n'eût pas pris dans notre vie cette installation dans toutes nos heures qui plus tard, si l'amour vient et qu'elle vienne à nous manquer, pour une brouille, pour un voyage où on nous laisse sans nouvelles, ne nous arrache pas un seul lien mais mille. Ensuite, cette habitude est sentimentale parce qu'il n'y a pas grand désir physique à la base, et si l'amour naît, le cerveau travaille bien davantage: il y a un roman au lieu d'un besoin. Nous ne nous méfions pas des femmes qui ne sont pas notre genre, nous les laissons nous aimer, et si nous les aimons ensuite, nous les aimons cent fois plus que les autres, sans avoir même près d'elles la satisfaction du désir assouvi. Pour ces raisons et bien d'autres, le fait que nous ayons nos plus gros chagrins avec les femmes qui ne sont pas notre genre ne tient pas seulement à cette dérision du destin qui ne réalise notre bonheur que sous la forme qui nous plaît le moins. Une femme qui est notre genre est rarement dangereuse, car ou elle ne veut pas de nous, ou nous contente et nous quitte vite, ne s'installe pas dans notre vie, et ce qui est dangereux et procréateur de souffrances dans l'amour, ce n'est pas la femme elle-même, c'est sa présence de tous les jours, la curiosité de ce qu'elle fait à tous moments; ce n'est pas la femme, c'est l'habitude. J'eus la lâcheté d'ajouter que ce qu'elle disait de Swann était gentil et noble de sa part, mais je savais combien c'était faux et que sa franchise se mêlait de mensonges. Je pensais avec effroi, au fur et à mesure qu'elle me racontait ses aventures, à tout ce que Swann avait ignoré, dont il aurait tant souffert parce qu'il avait fixé sa sensibilité sur cet être-là, et qu'il devinait

à en être sûr, rien qu'à ses regards quand elle voyait un homme ou une femme inconnus et qui lui plaisaient. Au fond, elle le faisait seulement pour me donner ce qu'elle croyait des sujets de nouvelles! Elle se trompait, non qu'elle n'eût de tout temps abondamment fourni les réserves de mon imagination, mais d'une façon bien plus involontaire et par un acte émané de moi-même, qui dégageait d'elle à son insu les lois de sa vie³⁰.

Anche un altro dei protagonisti della *Recherche*, Robert de Saint-Loup, con cui in *La côte de Guermantes* N condivide la caserma a Doncières, ha questo stesso tipo di attrazione sessuale. Durante una licenza a Parigi, Saint-Loup organizza un pranzo in un ristorante di periferia per far conoscere a N la donna che ama perdutamente. Ma in lei N riconosce la prostituta, soprannominata scherzosamente «Rachel-quand-du Seigneur» (dal primo verso di una celebre aria dell'opera *La Juive* di Fromental Halévy, su libretto di Scribe), che gli si era offerta per pochi franchi in un bordello visitato insieme a Bloch qualche anno prima:

[...] dans cette femme je reconnus à l'instant "Rachel quand du Seigneur", celle qui, il y a quelques années (les femmes changent si vite de situation dans ce monde- là, quand elles en changent), disait à la maquerelle: «Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un vous me ferez chercher». Et quand on était «venu la chercher», en effet, et qu'elle se trouvait seule dans la chambre avec ce quelqu'un, elle savait si bien ce qu'on voulait d'elle qu'après avoir fermé la porte à clef, par précaution de femme prudente, ou par geste rituel, elle commençait à ôter prestement toutes ses affaires, comme on fait le docteur qui va vous ausculter [...]. A cette femme je ne l'eusse écoutée que par politesse et à peine entendue, l'inquiétude, le tourment, l'amour de Saint-Loup s'étaient appliqués jusqu'à faire – de ce qui était pour moi un jouet mécanique – un objet de souffrances infinies, ayant le prix même de l'existence. [...] Je me rendais compte de tout ce qu'une imagination humaine peut mettre derrière un petit morceau de visage comme était celui de cette femme, si c'est l'imagination qui l'a connue d'abord. [...] Je comprenais que ce qui m'avait paru ne pas valoir vingt francs quand cela m'avait été offert pour vingt francs dans la maison de passe où c'était seulement pour moi une femme désireuse de gagner vingt francs, peut valoir plus qu'un million, que toutes les situations enviées, plus même que les tendresses de famille, si on a commencé par imaginer en elle un être mystérieux, curieux à connaître, difficile à saisir, à garder. [...] Oui, il avait donné plus d'un million pour avoir, pour que ne fût pas d'autres, ce qui m'avait été offert comme à chacun pour vingt francs. [...] Les faveurs de Rachel, Saint-Loup pourtant avait réussi par chance à les avoir toutes. Certes, s'il avait su maintenant qu'elle avaient été proposées à tout le monde pour un louis, il eût sans doute terriblement souffert, mais n'eût pas moins donné ce million pour les conserver, car tout ce

30 M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 198-199.

qu'il eût appris n'eût pu le faire sortir de la route dans laquelle il se trouvait et d'où ce visage ne pouvait lui apparaître qu'à travers les rêves qu'il avait formé³¹.

C'è da chiederci se Proust riproponga in tutti queste donne di facili costumi, provocanti, dai molti amanti, perfette antitesi femminili della buona moglie fedele e dal limpido passato, perché affascinato dai vari romanzi allora di successo, come *Marin Delorme* di Hugo, *Splendeurs et misères des courtisanes* di Balzac, *La Dame aux Camélias* di Dumas figlio, *Nana* di Zola, *Taïs* di Anatole France. Oppure, come è più probabile, N-Marcel trasferisca in Swann e Saint- Loup la sua stessa attrazione per quel genere di femmina. Del resto anche Albertine, il grande amore di N, ballando strettamente con l'amica Andrée nel casinò di Incarville, il medico Cottard ipotizza che stia per raggiungere l'orgasmo. Come succede anche per Swann e per Saint- Loup, quanto più N, assillato dalla sua gelosia, sospetta amori illeciti e tradimenti di Albertine, tanto più ne è innamorato, e quanto più lei si dimostra piena di virtù e fedele, tanto più lei lo infastidisce, fino ad annoiarlo. Finché alla fine Albertine confessa, forse inavvertitamente, di essere stata molto "amica" delle due lesbiche signorina Vinteuil e sua amica. Una rivelazione che fa aumentare l'amore di N per la fanciulla, tanto che dice alla madre che la vorrebbe sposare. C'è chi, come Beretta Anguissola, l'ha giudicata addirittura un'erotomane: mentre i due sono a letto

i venditori ambulanti giravano per le strade [...]. Si tratta per lo più di ortaggi e frutta [...]. Stranamente, questi "gridi" hanno sui due amanti un effetto afrodisiaco e costituiscono l'immane preludio di rapporti sessuali. Dal doppio senso molto evidente del grido che elogia lo sgombro (in francese maquereau, che vuol dire 'mezzano, magnaccia') si capisce che anche tutti gli altri "gridi" possono contenere un risvolto erotico e scatologico. Eccitata da questo stuzzicante campionario di oscenità, Albertine si lancia in un delirante monologo sui gelati: li mangerà solo se avranno delle forme anche esse riconducibili ad analogie falliche, come piramidi, obelischi ecc.³².

Anche dopo la morte di Albertine N vuole ancora conoscere la natura dei suoi rapporti sessuali e manda per una ricerca il direttore del Grand Hotel di Balbec, che gli riferisce in una lettera i rapporti omosessuali tra Albertine e «una signora in grigio» e poi altri dello stesso genere a Touraine con una giovane lavandaia. Infine l'ancora più traumatica confessione dell'amica Andrée: Albertine era in combutta con Morel, che faceva innamorare di sé alcune ragazze, che poi, per non essere da lui lasciate, accettavano di avere rapporti con Albertine, magari a tre (RIV, p. 221).

Ma già prima di Albertine N aveva mostrato la sua attrazione per quel tipo di femme, quando, senza preavviso, va a far visita allo zio Adolphe, solito ricevere a casa sua affascinanti donne- mantenute a pagamento. Quando arriva, tro-

31 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, II cit., pp. 158-160.

32 A. Beretta Anguissola, *Proust: guida alla "Recherche"* cit., pp. 54-55.

va una donna che nel *fumoir* dello zio, «répandait son corps si doux, sa robe de soie rose, ses perles»:

J'éprouvais une petite déception, car cette jeune dame ne différait pas des autres jolies femmes que j'avais vues quelquefois dans ma famille [...]. Je me levai, j'avais une envie irrésistible de baiser la main de la dame en rose, mais il me semblait que c'eût été quelque chose d'audacieux comme un enlèvement. Mon cœur battait tandis que je me disais: «Faut- il le faire, faut- il ne pas le faire», puis je cessai de me demander ce qu'il fallait faire pour pouvoir faire quelque chose. Et d'un geste aveugle et insensé, dépouillé de toutes les raisons que je trouvais il y avait un moment en sa faveur, je me portai à mes lèvres la main qu'elle me tendait. [...] éperdue d'amour pour la dame en rose, je couvris de baisers fous le joues pleines de tabac de mon vieil oncle³³.

Tutte queste morbose attrazioni per quel tipo di femmine-sgualdrine sarebbero state definite da Freud del tutto «anormali», altro sintomo di una rimozione infantile, come si può leggere nei suoi *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (che include tre saggi: *Su un tipo particolare di scelta oggettuale nell'uomo*, 1910; *Sulla più comune degradazione della vita amorosa*, 1912; *Il tabù della verginità*, 1917):

Durante il trattamento psicoanalitico si ha spesso l'occasione di raccogliere impressioni dalla vita amorosa dei nevrotici, e in tali casi si ha modo di rammentare che un comportamento analogo è stato direttamente o indirettamente rilevato anche in soggetti normali e persino in persone di levatura superiore. Allora, con l'accumularsi nell'emergere del materiale, prendono maggior spicco singoli tipi [...]. 1) La prima di queste condizioni che presiedono alla vita amorosa si può addirittura definire come specifica di questo tipo; non appena la si scopre, si può cercare la presenza degli altri caratteri del tipo. Può essere chiamata la condizione del «terzo leso»; essa consiste nel fatto che il soggetto non sceglie mai come oggetti d'amore una donna che sia ancora libera, ossia una ragazza nubile o una donna sola, ma esclusivamente una donna su cui possa far valere il diritto di proprietà un altro uomo, marito, fidanzato o amico che sia. Questa condizione si mostra in taluni casi tanto inesorabilmente che dapprima, fin tanto che non appartiene ancora a nessuno, una donna può essere ignorata o disdegnata, mentre la stessa donna diventa subito oggetto di passione amorosa non appena intrattiene una delle suddette relazioni con un altro uomo. 2) La seconda condizione è forse meno costante, ma non meno singolare. Il tipo qui si realizza solo con il concorso della prima condizione, laddove la prima, a quanto pare, si presenta molto spesso anche da sola. Stando a questa condizione, non è mai la donna casta e irrepreensibile che esercita un fascino capace di elevarla a oggetto d'amore, ma solo una donna che in qualche modo abbia una dubbia fama in fatto di sesso, una donna della cui fedeltà o affidabilità sia lecito dubitare.

33 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, 1 cit., pp. 78-79.

Quest'ultimo carattere può presentarsi in una gamma significativa di varianti: dalla leggera ombra che offusca la reputazione di una donna sposata non restia al flirt, fino alla condotta di vita apertamente poligamica di una cocotte o donna di piacere; comunque sia, è qualcosa del genere che è irrinunciabile per coloro che appartengono al nostro tipo. Con una certa rudezza, può essere chiamata la condizione dell'«amore per le squaldrine» [...]. Questa scelta dell'oggetto così particolarmente caratterizzata e il comportamento così singolare in fatto d'amore hanno la medesima origine psichica della vita amorosa della persona normale; nascono cioè dalla fissazione dell'affetto sulla madre nell'infanzia, e rappresentano degli esiti di questa fissazione. Nella vita amorosa normale resta solo qualche aspetto che tradisce inequivocabilmente il modello materno della scelta dell'oggetto, come, per esempio, la predilezione dei giovani per le donne mature; in essa il distacco della libido dalla madre si è compiuto in modo relativamente veloce. Nel nostro tipo, al contrario, anche dopo l'avvento della pubertà, la libido si attarda sulla madre così a lungo che gli oggetti d'amore scelti più avanti recheranno lo stampo dei caratteri materni e diventeranno tutti surrogati materni facilmente riconoscibili. Non dovrebbe esserci alcuna difficoltà per quanto riguarda la prima condizione, quella della mancanza di libertà della donna o del terzo leso [...]. S'intuirà immediatamente che per il bambino che cresce in famiglia l'appartenenza della madre al padre diventa elemento inseparabile della natura materna e che non c'è altri che il padre a fare da terzo [...]. Per contro, la seconda condizione della vita amorosa, quella del carattere di squaldrina dell'oggetto scelto, sembra resistere energicamente a una sua deduzione dal complesso materno. A questo punto, informazioni brutali, dettate dalla tendenza scopertamente denigratoria e provocatoria, lo [il bambino] mettono al corrente del segreto della vita sessuale, distruggono l'autorità degli adulti, che appare contraddetta dallo smascheramento della loro attività sessuale [...]. Nel contempo quasi immancabilmente, quale corollario all'"istruzione sessuale", il piccino viene a sapere anche dell'esistenza di certe donne che praticano l'atto sessuale a scopo di lucro e per questo sono oggetto di universale disprezzo. [...] Poi, quando non può più cullarsi nel dubbio che vuole che i suoi genitori facciano eccezione alle odiose regole dell'attività sessuale, egli dice a se stesso con cinica coerenza che la differenza tra la madre e la prostituta non è comunque così grande, che in fondo fanno la stessa cosa. / Non perdona la madre e considera alla stregua di un tradimento il fatto che abbia concesso il favore del rapporto sessuale non a lui ma al padre [...]. Ma, ora che abbiamo considerato questo periodo dello sviluppo psichico, non possiamo più ritenere contraddittorio né inconcepibile che la condizione del carattere di squaldrina della donna derivi direttamente dal complesso materno [...]. Nel primo saggio si è parlato delle fantasie del ragazzo che abbassano la figura materna al rango di squaldrina; ebbene, ora siamo in grado di comprenderne i motivi. Si tratta di sforzi diretti a colmare, almeno nella fantasia, la frattura tra le due componenti

della vita amorosa, a conquistare la madre degradandola a oggetto della sensualità (corrente affettuosa e corrente sensuale)³⁴.

Quindi, stando a Freud, l'attrazione sessuale dei personaggi della *Recherche* per *cocottes* si esaspera quando o si sospetta che la donna amata si appartenga o appartenga tuttora ad altri, oppure quando l'amata si riveli come donna di malaffare, dai molti amanti. Attrazione che deriverebbe dal complesso d'Edipo: l'amore incestuoso per la madre del figlio viene "tradito" dal rapporto sessuale che la madre ha col padre: quindi tutte le donne successivamente agognate saranno riproduzioni inconscie della madre-puttana e traditrice, che si prostituisce concedendosi ad altro amante e semmai ancora concupita proprio perché appartiene o è appartenuta al padre- rivale. Altra caratteristica che contrassegna quasi tutti i protagonisti della *Recherche* è l'omosessualità, assoluta o alternata all'eterosessualità. Subito all'inizio in *Du côté de chez Swann* il rapporto tra Mlle Vinteuil e un'amica:

C'est du côté de Méséglise, à Montjouvain, maison située au bord d'une grande mare et adossée à un talus buissonneux que demeurerait M. Vinteuil. Aussi croisait-on souvent sur la route sa fille, conduisant un buggy à toute allure. À partir d'une certaine année on ne la rencontra plus seule, mais avec une amie plus âgée, qui avait mauvaise réputation dans le pays et qui un jour s'installa définitivement à Montjouvain (p. 209). [...] Mais pour un homme comme M. Vinteuil il devait entrer bien plus de souffrance que pour un autre dans la résignation à une de ces situations qu'on croit à tort être l'apanage exclusif du monde de la bohème: elle se produisent chaque fois qu'à besoin de se réserver la place et la sécurité qui lui sont nécessaires un vice que la nature elle-même fait épanouir chez un enfant, parfois rien qu'en mêlant les vertus de son père et de sa mère, comme la couleur de ses yeux. Mais, de ce que M. Vinteuil connaissait peut-être la conduite de sa fille, il ne s'ensuit pas que son culte pour elle en eût été diminué (p. 211). [...] Elle était en grand deuil, car son père était mort depuis peu. [...] Ma mère se rappelant la triste fin de vie de M. Vinteuil, tout absorbée d'abord par le soins de mère et de bonne d'enfant qu'il donnait à sa fille, puis par les souffrances que celle-ci lui avait causées [...] elle éprouvait un véritable chagrin et songeait avec effroi à celui autrement amer, que devait éprouver Mlle Vinteuil, tout mêlé du remords d'avoir à peu près tué son père (pp. 226-227)³⁵.

N osserva, da grande voyeur qual è (nella *Recherche* si replicano, come vedremo, le morbose osservazioni di scene erotiche), i giochi parasessuali tra l'amica e Mlle Vinteuil, che vuole chiudere le finestre, «mais c'est assommant, on nous verra» (p. 228), e l'amica, più sfrontata, le risponde «c'est probable que nous regarde. Et puis quoi? [...] quand même on nous verrait, ce n'en est que meilleur» (p. 229), aggiungendo anche «Mademoiselle me semble avoir des pensées bien

34 Il saggio è anche in S. Freud, *La sessualità*, Introduzione di Vincenzo Loriga, Milano, Mondadori, 1988, pp. 290-333.

35 Citiamo sempre da M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit. (si indicano tra parentesi le pagine).

lubriques ce soir”, finit-elle par dire, répétant sans doute une phrase qu’elle avait entendue autrefois dans la bouche de son amie». E «dans l’échancrure de son corsage de crêpe, Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser [...]. Puis Mlle Vinteuil finit par tomber sur le canapé, recouverte par le corps de son amie. [...] elle sauta sur le genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu’elle allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant a M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité» (p. 231).

Alle spalle delle due tutte intente nelle loro pratiche amorose c’è il ritratto del padre di Mlle Vinteuil: «Oh! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j’ai pourtant dit vingt fois que ce n’était pas sa place» (p. 230); e l’amica: «Sais- tu ce que j’ai envie de lui faire à cette vieille horreur», dice, prendendo il ritratto del padre (p. 231), sul quale non ha alcuna remora di sputarci sopra (p. 231). Perciò Mlle Vinteuil è definita una sadica:

Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l’apparence du mal était si entière qu’on aurait eu de la peine à rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique: c’est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d’une maison de campagne véritable qu’on peut voire une fille faire cracher une amie sur le portrait d’un père qui n’a vécu que pour elle ; et il n’y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l’esthétique du mélodrame ». [...] Au moment où elle se voulait si différente de son père, ce qu’elle me rappelait, c’étaient les façons de penser, de dire, de vieux professeur de piano. Bien plus que sa photographie, ce qu’elle profanait, ce qu’elle faisait servir à ses plaisirs mais qui restait entre eux et elle et l’empêchait de les goûter directement, c’était la ressemblance de son visage, les yeux blues de sa mère à lui qu’il avait transmis comme un bijou de famille» (pp. 231-233).

Voyeurismo morboso di N che si ripropone, replicando a distanza la stessa visione, in *La fuggitiva*: N rivede nelle sue fantasie la stessa camera di Montjouvain, in cui tuttavia non ci sono più Mlle Vinteuil e l’amica a scambiarsi voluttuose affettuosità, bensì ora Albertine, che, «raggomitolata come una grossa gatta, con il naso sbarazzino, aveva preso il posto di Mlle Vinteuil e diceva con scoppi del suo viso voluttuoso: “Ebbene! Se ci vedono, tanto meglio, Io! Io non avrei il coraggio di sputare su questa vecchia scimmia?”».

Nel primo saggio di *Tre saggi sulla sessualità* del 1905³⁶, *Le aberrazioni sessuali*, Freud instaura due termini tecnici: l’«oggetto sessuale la persona dalla quale procede l’attrazione sessuale» e lo «scopo sessuale, l’atto verso quale tende l’istinto», per cui «l’accurata osservazione sia scientifica mostra che intervengono numerose deviazioni relative sia all’uno che all’altro di essi: sia per l’oggetto che per lo scopo sessuale» (p. 988). Passa poi ad analizzare l’oggetto sessuale di quelli che definisce «invertiti» (omosessuali). Ci sono «invertiti integrali», «in questo caso i loro oggetti sessuali sono esclusivamente del loro sesso», inverti-

36 Citiamo da S. Freud, *Opere 1886/1905 cit.*, pp. 988-1046 (si indicano tra parentesi le pagine).

ti «anfigenici», e «in questo caso i loro oggetti sessuali possono essere senza distinzione del loro stesso sesso o di sesso diverso», e «invertiti occasionali» (p. 989). Se Mlle Vinteuil e Charlus e altri sono decisamente degli «invertiti integrali», Albertine amante di N, ma anche di varie altre donne, è piuttosto una invertita «anfigenica». Freud si rifiuta di definire i casi di inversione come «degenerazioni»: «stando così le cose, si può ben chiedere se l'attribuzione di "degenerazione" abbia qualche valore o aggiunge qualcosa alle nostre conoscenze [...]. Un insieme di fatti dimostrano che, nel senso legittimo della parola, gli invertiti non possono essere considerati dei degenerati» (p. 990). Inoltre,

esaminando più accuratamente i casi di inversione cosiddetti congeniti, potrebbe forse balzare in luce qualche avvenimento della loro libido: un'esperienza scivolata via dalla memoria conscia del soggetto, ma che potrebbe esservi nuovamente richiamata. [...] In tutti i casi esaminati abbiamo stabilito il fatto che i futuri invertiti, nei primissimi anni dell'infanzia, attraversarono una fase di intensissima ma breve fissazione per una donna (di solito la madre), e che, dopo averla superata, tendono ad identificarsi con lei assumendo se stessi come oggetto sessuale. Vale a dire che partono da una base narcisistica, e cercano un giovane che somigli loro e che essi possano amare come la madre ha amato loro. ... Il loro coercitivo desiderio per gli uomini risulta quindi determinato dalla continua fuga dalle donne (pp. 991-994).

Freud quindi spiegherebbe l'«inversione» di Marcel (e degli altri della *Recherche*) come conseguenza di una infantile fissazione del bambino sulla madre (che abbiamo già visto), per cui poi cresciuto «tende ad identificarsi con lei, assumendo narcisisticamente sé stesso come oggetto sessuale» (p. 994). Mentre, nel caso di Mlle Vinteuil, «l'assenza di un padre forte nell'infanzia», frequentemente favorisce l'inversione, che, in assenza di una figura maschile dominante - e il padre di Mlle Vinteuil è un uomo debole e sempre accondiscendente -, rimane fissata sulla figura della madre, seppur assente ma amata, per cui la bambina tende a riprodurre nell'oggetto sessuale un'altra donna (l'«amica» è decisamente più anziana) che le somigli.

Ancora Freud nello stesso saggio:

L'equivalente dell'oggetto sessuale consiste in qualche parte del corpo (come il piede o i capelli) che generalmente non è affatto appropriata per costituire un fine sessuale, o qualche oggetto inanimato in stretta relazione con la persona che sostituisce. Questi sostituti somigliano veramente ai feticci [...] il feticcio si stacca da una qualsiasi persona determinata e diventa per sé solo l'oggetto sessuale. Binet (1888) fu il primo a sostenere (cosa che fu poi confermata con grande chiarezza) che la scelta del feticcio dipende dall'influenza di qualche impressione sessuale, ricevuta, di solito, nella prima infanzia [...] on revient toujours à ses premiers amours. Questa origine è particolarmente evidente nei casi in cui l'oggetto sessuale è legato ad una condizione puramente feticistica (p. 999).

Ma nel caso di Mlle Vinteuil si tratta anche di profanare un feticcio, il ritratto del padre, che pur rimane, in virtù del complesso d'Edipo, il concupito nell'infanzia della bambina. Freud lo definirebbe un tentativo di «abreazione», con cui il soggetto si libera – o cerca di liberarsi – di tutto ciò che possa essere collegato ad un ricordo – o desiderio – potenzialmente patogeno. In *Totem e tabù*, nel capitolo *Il ritorno del totemismo nei bambini*, Freud cita un suo studio, *Analisi della fobia di un bambino* (o *Caso clinico del piccolo Hans*, del 1909), in cui il bambino «nevrotico» analizzato aveva la fobia dei cavalli, avendo paura che entrassero nella sua stanza e lo mordessero, con relativa spiegazione di Freud:

Dopo aver liberato il ragazzo, assicurandolo, della paura verso il padre, risultò che egli lottava contro i desideri il cui contenuto era l'assenza (partenza, morte) del padre. Il bambino sentiva il padre, e lo lasciava scorgere con estrema chiarezza, come un concorrente nei favori della madre, sulla quale si dirigevano tra oscuri presentimenti i suoi desideri sessuali in germe [...] il fatto, estremamente importante per il totemismo, che in tali circostanze il bambino sposta parte dei suoi sentimenti dal padre su un animale [...] il bambino si trova in un atteggiamento emotivo ambiguo – ambivalente – nei confronti del padre e in questo conflitto di ambivalenza si procura un sollievo spostando i suoi sentimenti ostili e angosciosi su un sostituto del padre [...]. Il conflitto prosegue piuttosto sull'oggetto dello spostamento, l'ambivalenza invade questo oggetto³⁷.

È anche il «caso clinico» di Mlle Vinteuil: i suoi estremamente ambivalenti sentimenti per il padre, coscienti di odio, inconsci di amore, si spostano dal padre a un oggetto o animale, che assumono il ruolo di «sostituto del padre», per cui «il conflitto prosegue piuttosto sull'oggetto dello spostamento». Interessante per noi sempre in *Tre saggi sulla sessualità* anche il capitolo *Del toccare e del guardare*:

Fino a un certo punto il toccare è indispensabile [...] per il raggiungimento dello scopo sessuale normale [...]. La stessa cosa risulta vera per il vedere – una attività che, in ultima analisi, è derivata dal toccare. Le impressioni visive rimangono il sentiero più frequente lungo il quale viene eccitata la libido [...]. Questa curiosità cerca di ottenere l'oggetto sessuale allo stato puro, spogliando le sue parti nascoste. Essa può, comunque, essere deviata («sublimata») verso l'arte, se il suo interesse riesce a spostarsi dagli organi genitali alla forma del corpo tutt'intero. La maggior parte delle persone normali si soffermano sino ad un certo punto sullo scopo sessuale intermedio del guardare, sessualmente interessato, che offre loro la possibilità di dirigere una parte della loro libido verso fini artistici più elevati. Il piacere di guardare (scopofilia) diventa perversione [...] se invece di costituire una funzione preparatoria del normale scopo sessuale, lo sostituisce (p. 1000).

37 S. Freud, *Totem e tabù*, introduzione di Károly Kerényi, Torino, Boringhieri, 2002, pp. 178-179.

Molti i casi “clinici” nella *Recherche* in cui proprio la scopofilia, il piacere morboso del guardare, è piacere sessuale fine a se stesso e non preparatorio ad un successivo e “normale” atto sessuale. Tutta la lunga scena parasessuale tra Mlle Vinteuil e l’amica non è raccontata, ma quasi filmata dallo sguardo cinepresa voyeuristico di N-Marcel, quello stesso sguardo che poi sta a osservare più volte Odette passeggiare lungo il Bois de Boulogne.

Anche Swann non è da meno, sospettando un tradimento di Odette:

Parmi l’obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vite une seule d’où débordait – entre les volets qui en pressaient la pulpe mystérieuse et dorée – la lumière qui remplissait la chambre et qui, tant d’autres soirs, de plus loin qu’il l’apercevait en arrivant dans la rue, le réjouissait et lui annonçait: «elle est là qui t’attend» et qui maintenant, le torturait en lui disant: «elle est là avec celui qu’elle attendait». Il voulait savoir qui; il se glissa le long du mur jusqu’à la fenêtre, mais entre les lames obliques de volets in ne pouvait rien voir; il entendait seulement dans le silence de nuit le murmure d’une conversation³⁸.

Una volta bussato alle imposte, si affacciano due vecchi: ha cercato di penetrare col suo morboso sguardo all’interno di una camera sbagliata. Esattamente come anche nel *Jean Santeuil*, dove il protagonista, sospettando dell’infedeltà di Françoise, «senza fare rumore si abbassò, avvicinò gli occhi all’imposta per vedere attraverso la fessura, ma le persiane oblique non lasciavano vedere niente. Tuttavia la finestra era aperta»³⁹. Bussa alla persiana e si affaccia un vecchio signore. Ma, conseguenza importante per la già vista analisi freudiana sulla tipologia “anormale” delle donne concupite del nevritico, è proprio il sospetto sia di Swann, sia di Jean Santeuil, che l’amata possa appartenere già a qualcun altro, che, invece di frustrare il desiderio sessuale dell’amante, lo esaspera: «Ma l’amore che pone tanta passione nella persona che amiamo e che, quando vediamo che non è tutta nostra, che è forse tutta d’altri, pone con la gelosia, che è quasi il suo inverso, una curiosità così appassionata nel sapere tutto quello che fa l’essere amato, faceva sì che quel lembo di vita segreta, quella introvabile pagina di realtà che la luce della finestra gli preannunciava, gli si presentasse come qualcosa di immensamente interessante, capace di dare alla sua intelligenza, malgrado il suo contenuto doloroso, una specie di soddisfazione»⁴⁰.

Quando assiste alla *Fedra* recitata dalla per lui divina Berma, N arriva alla conclusione che il grande attore è colui che mostra direttamente, senza il filtro della propria personalità, il personaggio “nudo” allo sguardo dello spettatore, perché così possa riconoscersi in lui senza travestimenti. Di nuovo N nella bottega del sarto di Jupien osserva e ausculta i gemiti dell’accoppiamento sessuale tra il sarto e Charlus, che, osservatore morboso alternativo a N, venuto a sapere

38 M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I cit., pp. 272-273.

39 M. Proust, *Jean Santeuil*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 557-558.

40 Ivi, p. 558.

che il suo amante Morel è in procinto di unirsi sessualmente col cugino principe di Guermantes in un bordello di Maineville, incarica Jupien di osservare attraverso uno specchio trasparente il più che probabile coito tra i due. Quasi tutte, se non tutte le scene erotico-sessuali più libidinose non sono raccontate da un narratore incosciente, bensì osservate, da uno spettatore esterno decisamente scopofilo, e perciò, morbosamente eccitato.

Come abbiamo visto, delle due amanti soprattutto Mlle Venteuil, più che vivere le sue effusioni amorose, sembra piuttosto metterle in scena, sollecitando lo sputo sul ritratto del padre come una vera e propria messa in scena da melodramma: «c'est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable qu'on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d'un père qui n'a vécu que pour elle; et il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame» (pp. 231-232). Teatralizzazione che, secondo Freud, realizza nella presunta innocenza del palcoscenico, quindi decolpevolizzando lo spettatore, «moti repressi» altrimenti pericolosi e destabilizzatori della coscienza dello spettatore. È probabilmente quanto avviene quando N assiste alla tanto agognata rappresentazione teatrale della *Fedra*.

Si veda in proposito un altro bel saggio di Freud, *Personaggi psicopatici sulla scena*, del 1905⁴¹:

L'assistere come spettatore al ludo scenico dà all'adulto ciò che il gioco dà al bambino, la cui esitante attesa di poter emulare l'adulto trova in tal modo soddisfazione. Lo spettatore vive troppo poco intensamente, si sente "misero", al quale nulla di grande può accadere, da tempo ha dovuto soffocare, o meglio rivolgere altrove, la sua ambizione di porre sé stesso al centro della macchina mondiale, vuole sentire, agire, plasmare tutto a sua volontà: in breve essere un eroe; e gli autori e attori teatrali glielo consentono, permettendogli di identificarsi con un eroe. Gli risparmiano al tempo stesso qualcosa, giacché lo spettatore sa che il condursi in tal modo da eroe arrecherebbe dolori, sofferenze e gravi apprensioni, le quali annullerebbero il godimento [...]. Perciò il suo godimento ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza, dovuta alla certezza che in primo luogo chi si agita e soffre là sulla scena è un'altra persona e che, in secondo luogo e in definitiva, si tratta solo di un gioco da cui non può derivare alcun danno per la sua sicurezza personale [...] nulla vieta di cedere senza timori a moti repressi come il bisogno di libertà religiosa, politica, sociale e sessuale e di sfogarsi in tutte le direzioni nelle varie scene grandiose di cui si compone la vita colà rappresentata [...]. Ma la gamma delle possibilità si estende, e il dramma psicologico diventa dramma psicopatologico, quando il conflitto non è più tra due impulsi pressappoco ugualmente consci, bensì fra una fonte conscia e una rimossa della sofferenza, alla quale dobbiamo partecipare e dalla quale dobbiamo trarre piacere. [...] Solo a un nevrotico la rivelazione e

41 Citiamo da S. Freud, *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio* cit., I, pp. 33-42.

il riconoscimento più o meno cosciente dell'impulso rimosso può procurare piacere e non schietta avversione [...]. In linea generale, si potrà dire che soltanto la labilità nevrotica del pubblico e l'arte con cui il drammaturgo evita le resistenze e offre un piacere preliminare possono determinare i limiti cui deve sottostare l'impiego di caratteri anormali sulla scena⁴².

Mlle Vinteuil vorrebbe essere la vera protagonista nell'azione della profanazione del padre, ma non lo può fare coscientemente, in prima persona, quindi raggiunge il suo momento di onnipotenza sadica proprio mettendo in scena, quasi recitando da attrice in terza persona, la sua aggressività nei confronti del padre, tuttavia per Freud, «il dramma psicologico diventa dramma psicopatologico, quando il conflitto non è più tra due impulsi pressappoco ugualmente consci, bensì fra una fonte conscia e una rimossa della sofferenza, alla quale dobbiamo partecipare e dalla quale dobbiamo trarre piacere». Nel melodramma rappresentato «solo a un nevrotico la rivelazione e il riconoscimento più o meno cosciente dell'impulso rimosso può procurare piacere e non schietta avversione». Mlle Vinteuil rivela e riconosce nel melodramma che coscientemente mette in scena «l'impulso rimosso».

Abbiamo visto come soprattutto la profanazione del ritratto del padre di Mlle Vinteuil sia caratterizzata da un accentuato sadismo («Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l'apparence du mal était si entière qu'on aurait eu de la peine à rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique: [...] et il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame»). Ancora in *Tre saggi sulla sessualità*, nel capitolo *Sadismo e masochismo*, Freud, scrive: «La più comune e la più significativa di tutte le perversioni – il desiderio di far soffrire l'oggetto sessuale e il suo contrario – ha ricevuto da Krafft-Ebing il nome di “sadismo” e di “masochismo”. [...] Nel linguaggio comune il significato di sadismo oscilla tra i casi in cui si presenta caratterizzato puramente da un atteggiamento attivo o violento nei confronti dell'oggetto sessuale e quelli nei quali il soddisfacimento è condizionato del tutto dal suo maltrattamento e dalla sua umiliazione. In senso stretto, solo questi ultimi casi possono essere definiti come perversione» (p. 1001). Dunque se il feticcio- ritratto del padre è un sostituto del primigenio oggetto sessuale verso cui, nell'infanzia, era rivolta la libido di Mlle Vinteuil, persistente anche in età matura, il suo sadismo – e quindi la sua perversione – è pienamente giustificato come intenzione di “umiliare” quell'ancora persistente, almeno nell'inconscio e non del tutto rimosso, oggetto sessuale.

Utile un altro saggio di Freud, *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile* (1920)⁴³, sempre per l'interpretazione del rapporto omosessuale tra Mlle Vinteuil e l'amica, ma anche degli altri numerosi rapporti tra donne. Seppur si

42 Si veda in proposito, il capitolo *L'omosessualità in scena* in Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 71 sgg.

43 Citiamo da *Freud sul femminile*, a cura di Elisabeth Young-Bruehl, Torino, Boringhieri, 1993, pp. 253-280.

debba ammettere che Freud operi una forte discriminazione (la famosa «invidia del pene») tra la sessualità femminile e quella maschile. Una ragazza diciottenne viene portata da Freud perché la guarisca da una sua morbosa passione per una signora «del bel mondo» più anziana di lei,

e questa signora non è nient'altro che una cocotte. Di lei si sa che vive con un'amica sposata con la quale intrattiene relazioni intime pur avendo, nello stesso tempo, torbidi rapporti amorosi con una quantità di uomini. [...] Da un lato ella non si preoccupava affatto di mostrarsi pubblicamente per le strade più frequentate in compagnia dell'amica malfamata, e dunque non si curava della propria reputazione; d'altro lato non disdegnava alcun inganno, pretesto o menzogna che le consentisse di incontrarsi con l'amica e di nascondere questi convegni [...]. I genitori non osavano più contrastarla con la risolutezza di prima.

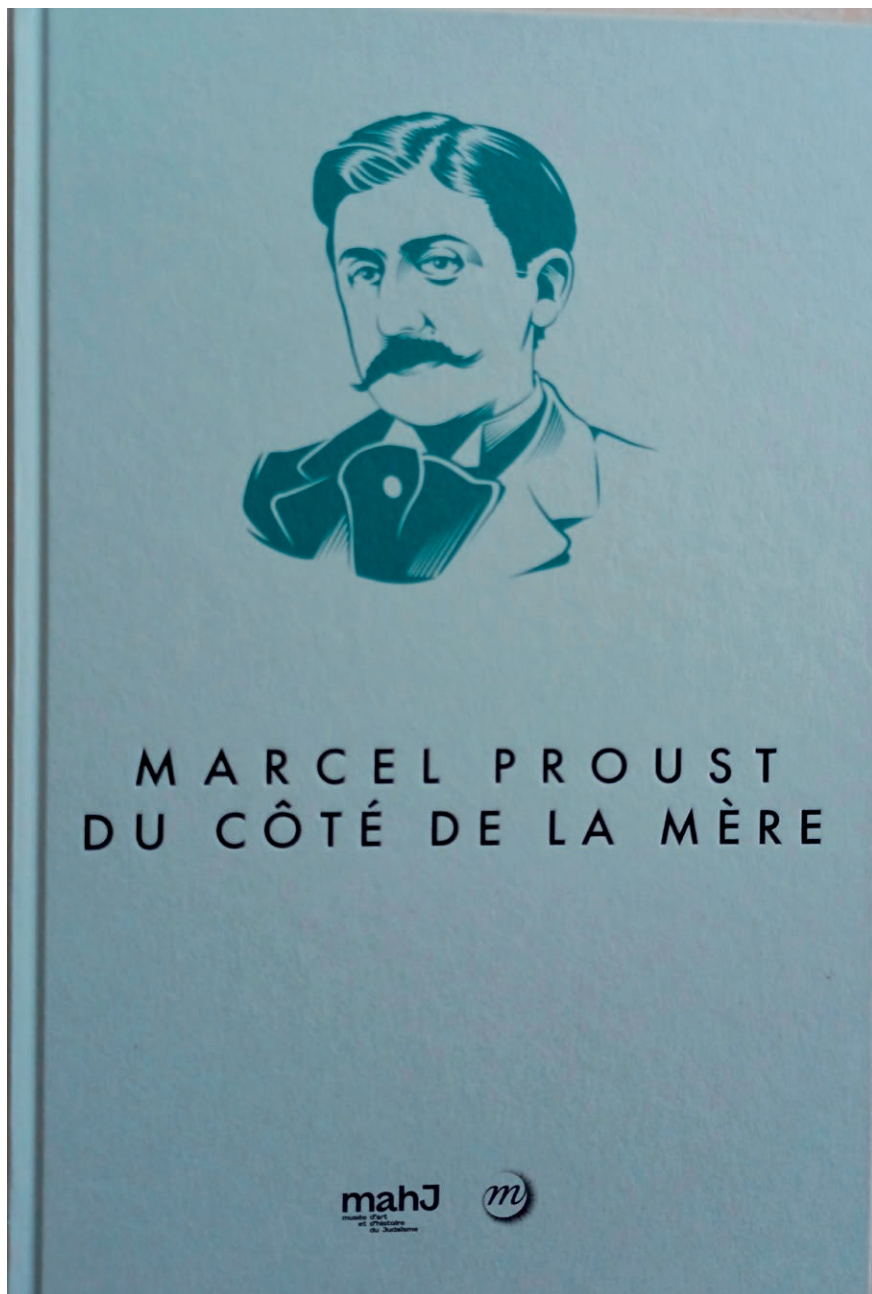
I genitori affidano la ragazza a Freud per «ricondurla alla normalità», perché «i mezzi della disciplina familiare non avevano il potere di vincere il suo disturbo». Inoltre, come quello di Mlle Vinteuil, «il padre era un uomo serio, rispettabile, e in fondo tenerissimo [...]». L'omosessualità della figlia aveva qualcosa che suscitava nel padre un'esasperazione profondissima». Mentre la madre «era una donna ancora giovanile, che evidentemente non voleva rinunciare alla pretesa di esser bella e per questo di piacere agli uomini [...]»; la madre era dura nei confronti della figlia ed eccessivamente tenera con i tre maschi, di cui il più piccolo era nato a distanza di molti anni dai fratelli e, all'epoca, non aveva ancora tre anni. Ma ecco l'analisi di Freud:

Nell'infanzia la ragazza era passata, in modo poco appariscente, attraverso la normale impostazione del complesso edipico femminile; e in seguito aveva anche cominciato a sostituire il padre con un fratello di poco maggiore di lei [...]. Fra i tredici anni e i quattordici anni la ragazza manifestò una tenera predilezione – che tutti considerano esagerata – per un bimbetto ancora treenne [...]. Si affezionò al piccolo a un punto tale che ne nacque una durevole amicizia con i genitori. Da questo episodio si può inferire che a quel tempo era dominata da un forte desiderio di essere essa stessa madre e di avere un bambino. Ma dopo il maschietto le divenne indifferente, ed essa incominciò invece a mostrare interesse per le donne mature, ma ancora giovanili [...]. Prima di questo evento la libido della ragazza era concentrata in un atteggiamento materno, dopo ella divenne omosessuale attratta da donne mature, e tale è rimasta d'allora in poi... L'analisi consentì di accertare inequivocabilmente che la signora amata dalla ragazza era un sostituto di sua madre... In ogni modo la ragazza di cui ci stiamo occupando aveva ben pochi motivi per essere tenera con sua madre. Ancora giovanile, la madre vedeva in questa figlia rapidamente sbocciata una scomoda rivale, mostrava di prediligere i fratelli, limitava quanto più possibile l'autonomia della ragazza ed esercitava una sorveglianza particolarmente assidua per tenerla lontana dal padre. Che la figlia avvertisse da tempo il bisogno di una madre più affettuosa è quindi comprensibile; ma perché questo bisogno fosse esploso proprio allora e avesse assunto la forma di una divorante passione è difficile da

comprendere [...]. Il desiderio di avere un bambino, e un bambino maschio, le divenne limpidamente consapevole; di desiderare un figlio dal proprio padre, e che fosse il ritratto di quest'ultimo, era invece qualcosa che la sua coscienza non poteva accettare. Ma poi accadde che non fu lei stessa ad avere il bambino, bensì la rivale inconsciamente odiata, la madre. Risentita e amareggiata, la ragazza voltò le spalle al padre e agli uomini in genere. In seguito a questo primo grande scacco ripudiò la sua femminilità e andò in cerca di un'altra collocazione per la propria libido. Dopo quella delusione la nostra ragazza aveva dunque ripudiato il desiderio del bambino, l'amore per l'uomo e il ruolo femminile in genere. È evidente che a questo punto sarebbero potute accadere le cose più svariate; quello che effettivamente accadde fu il caso estremo. La ragazza si trasformò in uomo e prese la madre al posto del padre come proprio oggetto d'amore. Giacché il suo atteggiamento verso la madre era stato certamente ambivalente fin dall'inizio, fu facile far rivivere il suo amore di un tempo per la madre e di questo avvalersi per sovracompensare la sua attuale ostilità verso di lei. Poiché con la madre reale c'era ben poco da fare, questa metamorfosi emotiva diede luogo alla ricerca di un sostituto materno a cui potersi attaccare con appassionata tenerezza [...]. La madre stessa attribuiva ancora molto valore al fatto di esser corteggiata e ammirata dagli uomini. Diventando omosessuale, lasciando gli uomini a sua madre (per così dire «cedendole il passo»), la ragazza avrebbe tolto di mezzo un ostacolo che era stato fino allora responsabile della cattiva disposizione della madre nei propri confronti [...], ella sapeva come fare per offendere il padre e vendicarsi di lui. A questo punto rimase omosessuale in sfida a suo padre [...]. Avevo l'impressione che il suo comportamento seguisse la legge del taglione: «Giacché mi hai ingannata, devi acconciarti a che t'inganni anch'io». [...] Ogni tanto il padre doveva assolutamente venire a conoscenza dei suoi rapporti con la signora, altrimenti il suo bisogno più assillante, il bisogno di vendetta, sarebbe stato insoddisfatto. Ella faceva dunque in modo di mostrarsi pubblicamente in compagnia dell'amata.

Freud avrebbe dunque così spiegato l'omosessualità di Mlle Vinteuil, che, come la paziente di Freud, non ha alcun remora nel mostrarsi apertamente assieme all'«amica»; ambedue hanno un «padre serio, rispettabile, e in fondo tenerissimo» e nell'infanzia erano «passate attraverso la normale impostazione del complesso edipico femminile» (desiderio di unirsi al padre e odio verso la madre), perciò, essendo la madre la rivale (anche nell'accaparrarsi i maschi), la ragazza ha indirizzato la propria libido verso una donna che fosse il «sostituto della madre», sostituzione dovuta non solo al complesso edipico, ma anche al fatto che la madre, oltre ad essere l'amante del padre, prediligesse a lei i suoi fratelli maschi. L'amore per la madre si era trasformato in odio, per cui «il suo atteggiamento verso la madre era stato certamente ambivalente fin dall'inizio, fu facile far rivivere il suo amore di un tempo per la madre e di questo avvalersi per sovracompensare la sua attuale ostilità verso di lei»: una sorta di protezione inconscia per compensare l'odio per la madre sostituendola con un'altra madre, l'«amica», questa davvero amata: «poiché con la madre reale c'era ben poco da

fare, questa metamorfosi emotiva diede luogo alla ricerca di un sostituto materno a cui potersi attaccare con appassionata tenerezza». Tuttavia in aggiunta «ella sapeva come fare per offendere il padre e vendicarsi di lui. A questo punto rimase omosessuale in sfida a suo padre», applicando contro il padre la legge del taglione: «Giacché mi hai ingannata, devi acconciarti a che t'inganni anch'io». Il padre l'ha ingannata in quanto amante legittimo della madre.



Marcel Proust du côté de la mère (catalogo, allestito sotto la direzione di Isabelle Cahn e Antoine Compagnon, della mostra parigina del Musée d'Art et Histoire du Judaïsme, 14 aprile-28 agosto 2022).

PARTE TERZA

Imprevedibile Proust

Marcel Proust, écrivain du confinement?

Clélie Millner

1 - Le plus célèbre des enfermés

La période du premier confinement, entre mars et mai 2020 a été célébrée comme le moment idéal pour lire l'œuvre de Proust par de nombreux journaux et périodiques français. Ce temps que le travail avait, dans certains cas, laissé vacant, se présentait comme l'occasion inespérée de venir à bout de *La Recherche*. Luc Fraisse, spécialiste universitaire de Proust¹, propose une «prescription»: «100 pages par jour pendant 30 jours»², des témoignages se font entendre, anonyme dans un documentaire³ ou plus célèbres (Laurence Engel, la directrice de la BNF par exemple⁴); les chroniques radio participent à cette injonction⁵, ou

1 Il est notamment le curateur de l'édition Classiques Garnier de *À la Recherche du temps perdu* en 2013, l'auteur de plusieurs articles et d'un essai intitulé *Proust et le japonisme* publié aux Presses Universitaires de Strasbourg en 1997 et plus récemment, *Proust et l'éclectisme philosophique*, Paris, Pups, coll. «Lettres Françaises», 2013.

2 https://www.lechorepublicain.fr/chartres-28000/loisirs/quand-marcel-proust-etait-lui-aussi-confine_13769177/ (dernière consultation le 11 mars 2022).

3 <https://www.franceculture.fr/emissions/les-pieds-sur-terre/confinement-sauvees-par-les-livres-episode-2> (dernière consultation le 11 mars 2022).

4 <https://www.la-croix.com/Culture/Loeuvre-accompagne-Laurence-Engel-Recherche-Marcel-Proust-2020-12-07-1201128707> (dernière consultation le 16 mars 2022).

5 <https://www.franceinter.fr/emissions/grand-bien-vous-fasse/grand-bien-vous-fasse-27-mars-2020-0> (dernière consultation, le 16 mars 2022).

s'en amusent en se plaignant de la «mayonnaise qui ne prend pas»⁶ ou en posant l'incontournable question: «Je n'ai pas lu Proust, ai-je raté mon confinement?»⁷.

On ajoute à cette occasion en or de lire l'interminable *Recherche*, une somme de hasards objectifs: Adrien Proust, le père de Marcel, était hygiéniste et préconisait ce qu'il appelait alors la «séquestration» contre toutes les épidémies du temps, comme la peste, le choléra, la fièvre jaune. Mais contrairement à sa femme, il disait que les fenêtres devaient rester ouvertes et l'air se renouveler (c'est le conseil de sa mère, non celui de son père, que suivra Proust de crainte que des dangers puissent venir de l'air même qu'il respire). Et surtout, Marcel Proust apparaît comme le grand écrivain de l'enfermement, «romancier par excellence du confinement»⁸, lui qu'une maladie respiratoire contraignait à garder le lit. Preuve en serait s'il était besoin de la possible force de créativité de la réclusion.

D'éminents spécialistes reconnaissent en la période, comme le fait Antoine Compagnon⁹, «une situation aux accents proustiens»¹⁰, les articles pastichent le style de Proust pour raconter la réalité du printemps 2020¹¹, un chroniqueur raconte avec malice sa lecture horrifiée d'un auteur dont les personnages, de son propre aveu, «ne se lavent pas les mains»¹² et nombreux sont ceux qui s'amusent à

- 6 L'animatrice du «Carnet de la philo» sur France Culture, Géraldine Mosna-Savoye, quelques mois après le confinement: <https://www.franceculture.fr/emissions/carnet-de-philo/carnet-de-philo-du-mercredi-06-janvier-2021> (dernière consultation le 11 mars 2022).
- 7 Chronique de l'humoriste Alexis Le Rossignol sur France Inter: <https://www.dailymotion.com/video/x7tmjtm> (dernière consultation le 11 mars 2022).
- 8 Titre d'une tribune de Salomon Malka dans *FigaroVox*: <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/marcel-proust-est-le-romancier-par-excellence-du-confinement-20200427> (dernière consultation le 11 mars 2022).
- 9 Antoine Compagnon est le curateur de la réédition de la *Recherche* aux Éditions Gallimard en 2011 et l'auteur, notamment, d'un essai intitulé *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 et tout dernièrement, *Proust du côté juif*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Histoires», mars 2022.
- 10 L'expression est d'Antoine Compagnon dans *L'Express*: https://www.lexpress.fr/culture/le-confinement-une-situation-aux-accents-proustiens-selon-antoine-compagnon_2122229.html (dernière consultation le 11 mars 2022).
- 11 Jacques Drillon dans *Le Nouvel Observateur*, <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200430.OBS28216/on-me-dit-que-le-ritz-est-ferme-le-confinement-raconte-par-marcel-proust.html> (dernière consultation le 11 mars 2022). Ou encore Paul Strocmer sur le site *Proustonomics*, <https://proustonomics.com/fragment-inedit-recherche-du-temps-perdu/> (dernière consultation le 16 mars 2022). La Société des amis de Proust organise un concours de pastiches sur le thème du confinement: <https://boutique.amisdeproust.fr/fr/livres/90-recueil-des-pastiches-laureats-du-concours-2020.html> (dernière consultation le 25 mars 2022).
- 12 Fabrice Pliskin dans *Le Nouvel observateur*: <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200317.OBS26210/pas-un-de-mes-personnages-ne-se-lave-les-mains-proust-et-le-coronavirus.html> (dernière consultation le 16 mars 2022). Proust en réalité écrit cette phrase dans une lettre à Robert Dreyfus, datée du 28 décembre 1913, pour souligner l'absence d'attention, dans son œuvre, aux expériences triviales du quotidien, qu'il justifie par sa paresse à raconter ces détails.

traquer les citations qui font écho à l'expérience vécue par le plus grand nombre¹³: la Société des Amis de Marcel Proust propose notamment une citation par jour sur le réseau social Twitter¹⁴, en écumant les références de l'écrivain aussi bien à l'isolement, à la solitude, à la maladie. Nous ne donnerons que deux exemples: «Je suis cet étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres» (*Sodome et Gomorrhe*), et surtout, maître mot d'un espoir de création: «Là où la vie s'emmure, l'intelligence perce une issue» (*Le Temps retrouvé*).

Au sortir de cette période de confinement-dé-re-confinement, le Musée Carnavalet propose une exposition intitulée *Proust, roman parisien*, au sein de laquelle se rencontrent des images – tableaux, photographies, plans détaillés... – du Paris dans lequel évoluait Proust puis de celui, tissage de lieux réels et imaginaires, de la *Recherche du temps perdu*. Entre les deux, au centre de l'exposition: la reconstitution de la chambre de Marcel Proust, calfeutrée de panneaux de liège réduisant au maximum tout contact avec l'extérieur et sa rumeur, chambre où Proust passa le plus clair des quinze dernières années de sa vie, où prit son essor la *Recherche*, où furent projetés Balbec, Doncières, le Faubourg Saint-Germain, Venise, des aubépines et des pavés, tout un univers *in absentia*, dans le seul esprit en éveil d'un écrivain couché.

Les Éditions Gallimard proposent durant le confinement une collection «Tract de Crise» au sein de laquelle se glisse un titre évocateur: *Séquestrations proustiennes*¹⁵. Thierry Laget est un écrivain qui a déjà publié, outre une biographie de Proust, un livre qui résonne avec l'actualité de Proust en 2019, cette fois pour l'anniversaire de l'attribution du Goncourt au second volume de son grand œuvre, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, essai d'histoire littéraire intitulé *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire*¹⁶. Cet essai interroge déjà en quelque sorte la polémique de l'érection en modèle d'un écrivain qui ne quitte pas sa chambre cossue: choisir Proust en 1919, c'est préférer le bourgeois sédentaire et réformé à son grand rival que fut Dorgelès, ancien combattant, survivant d'une Grande Guerre dont Proust n'observait les évolutions qu'à partir d'une carte d'état-ma-

13 On pense notamment à l'article de Lisa Frémont dans la revue *Slate*: https://www.lechorepublicain.fr/chartres-28000/loisirs/quand-marcel-proust-etait-lui-aussi-confine_13769177/ (dernière consultation le 11 mars 2022), ou à celui de Dominique Lebel dans *L'Actualité*: <https://lactualite.com/culture/etre-confine-avec-marcel-proust/> (dernière consultation le 11 mars 2022). Tandis qu'un blog du quotidien «Libération» s'amusait de la parution d'un essai sur un autre genre d'espace confiné, les pissotières parisiennes, dont l'auteur, Marc Martin, rappelait qu'elles étaient une prédilection proustienne en tant que lieu de rencontres homosexuelles. https://www.liberation.fr/debats/2020/04/01/proust-en-confinement-petits-coins-grands-plaisirs_1811162/ (dernière consultation le 11 mars 2022).

14 https://twitter.com/AmisDeProust?ref_src=twsrc%SEgoogle%7Ctwcamp%SEserp%7Ctwgr%SEauthor (dernière consultation le 25 mars 2022).

15 Thierry Laget, *Séquestrations proustiennes*, Paris, Gallimard, «Tracts de crise», mars 2020.

16 T. Laget, *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire*, Paris, Gallimard, «NRF», 2019.

jor dépliée sur son bureau. Le «tract» de Thierry Laget publié par Gallimard le 26 mars 2020, une dizaine de jours après le début du confinement, rappelle la différence pour le père de Proust entre confinement et séquestration: est confiné ce qui est vecteur de maladie (l'air ou l'ambiance); sont séquestrés, pour ne pas amplifier une épidémie et pour les protéger d'autres attaques, les malades eux-mêmes. L'idée d'un confinement des bien-portants n'est pas d'actualité. Thierry Laget avance que la séquestration pour Proust est la condition-même de l'écriture, parce qu'elle permet l'observation du monde depuis une fenêtre ou le hublot de l'arche de Noé¹⁷, et c'est aussi la condition pour l'invention d'une langue:

C'est enfermé en soi, hors du monde et en son centre, que Proust a pu, à l'écart de ses contemporains, forger cette langue qui se distinguait de la leur, qu'ils ne comprenaient pas - comme l'italien, le roumain, l'espagnol, le français, éloignés de leur commune matrice par l'écoulement des siècles ou par des frontières naturelles, ne seraient pas compris d'un légionnaire romain ou d'un vieux poète mantouan - mais qui est peu à peu devenue, au fil des ans, celle qui leur parle le plus clairement d'eux-mêmes. Car il n'est peut-être pas, en définitive, de meilleure manière d'être ensemble que d'être longtemps séparés¹⁸.

Si on excepte la pirouette finale qui laisse entendre que le confinement pourrait rapprocher en définitive ceux qui se sentent éloignés les uns des autres, cette brève analyse laisse entendre que la réclusion est seule à même de permettre à un écrivain, à Proust en tout cas, de trouver sa propre «langue étrangère» dans laquelle, selon ses propres dire, sont écrits les «beaux livres»¹⁹ ou pour reprendre une autre expression, son «patois», cette «langue mineure» dont parlent Deleuze et Guattari²⁰, qui en marge de la langue courante devient celle du renouveau de la littérature. Il y aurait donc correspondance entre réclusion domestique, expression du for intérieur et création artistique.

2 - Ambivalences du lien entre séquestration et création dans *À la Recherche du temps perdu*

La séquestration, mot emprunté à Proust-père, est donc perçue *in fine* comme la condition et de l'imagination et de l'invention d'une langue. Il existe pourtant des images multiples de l'enfermement ou du lieu clos dans la *Recherche*. Celle-ci prolifère de lieux dérobés aux regards: lieux des amours clandestines, que ce soit la voiture aux catleymas de Swann et Odette ou, plus significatifs, les lieux cachés où Charlus est en quête de plaisirs inavoués, parfois dans une position maso-

17 L'image est bien entendu de Proust lui-même, lorsqu'il évoque son enfance malade dans sa longue dédicace des *Plaisirs et les jours* à Willie Heath.

18 T. Laget, *Séquestrations proustiennes* cit., p. 5.

19 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, pp. 297-298.

20 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 33.

chiste, de la chambre d'hôtel aux pissotières, ou mieux encore les maisons closes qui peuvent se présenter comme le double ou l'envers de la maison de famille, au point d'en avoir l'ameublement spécifique lorsque le narrateur cède à l'établissement où il rencontrera Rachel-quand-du-seigneur une partie des biens qu'il aura hérités de sa tante Léonie. La maison de Combray se retrouve tout entière dans une madeleine, mais aussi dans un bordel et il n'y a qu'un pas de la chambre du malade à la chambre de passes. Aussi le lieu clos apparaît-il souvent comme le lieu du secret honteux, voire comme la face cachée des chambres de solitude.

À cela s'ajoute que bien des passages de la *Recherche* présentent un enfermement stérile, comme c'est le cas pour le liftier de Balbec, qui «las de monter dans sa cage captive» s'engage dans l'aviation dans *Le Temps retrouvé*²¹, ou pour Albertine dont le narrateur admire les collections d'objets qui témoignent en réalité d'un certain mal-être, «car l'art avec lequel elle les disposait était celui fait de patience, d'ingéniosité, de nostalgie, de besoin d'oublier, auquel se livrent les captifs»²²; quand la captivité n'est pas le dernier état avant la mort, comme le laisse entendre le narrateur face à la remarque d'une inconnue, lors du «Bal des têtes» chez la Princesse de Guermantes, sur les «vieux» à l'âge desquels «on ne sort plus»: «Il semblait qu'il y eût avant le cimetière toute une cité close des vieillards, aux lampes toujours allumées dans la brume»²³. Pour le narrateur lui-même, la réclusion peut aller de pair avec un sentiment de souffrance ou de stérilité: l'enfermement avec Albertine, loin de nourrir l'amour et ses projections, a un effet délétère sur ses sentiments, la grande actrice de Balbec, «retirée par [lui] de la scène»²⁴ ne peut plus briller des mystères dont la paraît sa liberté de mouvement. Le narrateur, face au trop connu d'une Albertine cloîtrée, sent son amour décroître faute d'être ravivé par l'imagination²⁵. Enfin, la chambre qui rassure peut aussi être source d'angoisse, cette cruelle ambivalence est présente dès les premières pages de la *Recherche*, dans une chambre pourtant bien connue, et ne cessera de se répéter, par exemple dans la première nuit à Balbec ou à l'arrivée à Doncières où le narrateur souhaitera dormir à la caserne avec Saint-Loup pour ne pas se confronter aux angoisses de la chambre d'hôtel solitaire.

L'apogée de cette ambivalence est sans doute l'enfermement dû à la maladie. Le narrateur voit longtemps ces conditions de vie comme un frein à son désir de création:

Ces idées tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant de longues années, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire, et

21 *Le Temps retrouvé*, p. 53. Nous citons *À la Recherche du temps perdu* dans la collection «Folio», Paris, Éditions Gallimard, éditée en 1988.

22 *La Prisonnière* cit., p. 355.

23 *Le Temps retrouvé* cit., p. 284.

24 *La Prisonnière* cit., p. 60.

25 Par exemple, *La Prisonnière* cit., pp. 21-23.

que je passai à me soigner, loin de Paris dans une maison de santé, jusqu'à ce que celle-ci ne pût plus trouver de personnel médical, au commencement de 1916²⁶.

La maison de santé pourrait figurer le comble de l'isolement – non seulement dans une chambre, mais dans une chambre inconnue, éloignée de Paris, des habitudes et de tout l'univers social – et l'emblème-même de l'espace créateur. C'est ainsi que l'analyse en partie l'un des pères de la psychanalyse, Groddeck²⁷, et ce peut être une lecture de l'expérience proustienne elle-même qui a vu éclore l'œuvre avec l'aggravation de la maladie. Dans *La Recherche*, les deux expériences – à la fois de renoncement et de création dans la réclusion – coexistent. D'abord, la maison de santé est le lieu où s'exile le narrateur pendant un temps indéfini, temps de vide où n'est vécue ni la vie mondaine, ni la vie réelle (c'est-à-dire la littérature). Cette durée indéfinie ne lui permet plus de reconnaître ceux qu'il a tant côtoyés quand il les retrouve sur le tard, ne lui permet même plus d'estimer son âge propre, demandant très sérieusement à Gilberte «si [elle] ne trou[ve] pas trop compromettant de venir dîner seule avec un jeune homme»²⁸, ce qui provoque les rires de l'assistance. La maladie enferme ainsi et crée un équivalent spatial de l'ellipse temporelle flaubertienne, mais tandis que Frédéric Moreau «voyagea» et «connut la mélancolie des paquebots», on pourrait dire que le narrateur proustien fut cloîtré et connut l'ennui des chambres fermées. Cependant, à cette vision stérile s'oppose une vision contraire de l'enfermement maladif à la fin du *Temps retrouvé*: le narrateur imagine ce temps enfin venu de l'écriture comme toujours précipité par une mort qui le guette²⁹.

Malgré les exemples relativement nombreux qui dénotent une certaine ambivalence, l'enfermement semble, *in fine*, être la condition de l'écriture, comme il était, tout au long du livre, celle du triomphe de l'imagination. Trois des sept tomes commencent par une scène alitée³⁰, un confinement dans une chambre privée, où le narrateur peut vivre mille vies («un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes»³¹), où il peut reconstituer la réalité du dehors grâce aux manifestations sonores qui lui parviennent (puisque «l'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur»³²), voire où il peut penser le général, quand une

26 *Le Temps retrouvé* cit., p. 29.

27 Georg Groddeck *Conférences psychanalytiques à l'usage des malades prononcées au sanatorium de Baden-Baden, 1916-1919* Paris, UGE, coll «10/18», 3 voll., 1993 (cité par Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, p. 308).

28 *Le Temps retrouvé* cit., p. 237.

29 Ivi, p. 347: «Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour».

30 Le fameux «Longtemps je me suis couché de bonne heure» de *Du Côté de chez Swann*, les rumeurs du petit matin dans *La Prisonnière* et la contemplation des fenêtres de verdure dans *Le Temps retrouvé*.

31 *Du Côté de chez Swann* cit., p. 5.

32 *La Prisonnière* cit., p. 107.

sortie dans le monde, interpellation multiple des sens, ne lui donnerait accès qu'au particulier:

Si je n'étais pas allé accompagner Albertine dans sa longue course, mon esprit n'en vagabonderait que davantage et pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu; car l'air vif tournait de lui-même les pages qu'il fallait, et je trouvais tout indiqué devant moi, pour que je pusse le suivre de mon lit, l'évangile du jour. Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente identique à toutes les matinées semblables et communiquait une allégresse que mon état de débilité ne diminuait pas³³

Par ailleurs, la chambre peut être la métaphore-même de la mémoire: on dit que Proust restait enfermé pour lutter contre le mouvement, synonyme de fuite du temps et de disparition (et en effet, après s'être échappée de sa cage dorée, Albertine, de «prisonnière» devient «disparue» comme s'il n'existait pas d'intermédiaire entre deux drames de l'existence), or le narrateur évoque ainsi la mémoire elle-même comme l'un des symboles de l'immobilité et de la solitude:

[...] car si notre vie est vagabonde notre mémoire est sédentaire, et nous avons beau nous élancer sans trêve, nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y combiner leur vie casanière [...] ³⁴.

C'est ainsi que le narrateur, lorsqu'il projette enfin la grande œuvre censée être celle que nous avons sous les yeux, pense à rester chez lui, sait qu'il refusera les invitations, non tant en réalité pour s'éloigner du monde que pour pouvoir l'invoquer: afin de «[s']occuper» de ces gens qu'ils paraîtra fuir et ainsi, refusant le «stérile plaisir d'un contact mondain», «décrire la courbe et dégager la loi»³⁵ des actions et paroles de ceux qu'il ne verrait plus. L'écriture est perçue comme l'invocation, dans l'isolement et le silence, de deux instances, celle de la mémoire et celle de l'imagination.

3 - Échos contemporains et réponse déconfinée de Christophe Honoré

Les études sont nombreuses à s'intéresser à ce phénomène de la chambre et de la réclusion en lien avec la question de la création chez Proust. En 2013, le critique Paul Wickers faisait paraître un livre grand public intitulé *Les Chambres de Proust*³⁶, présentant la chambre comme une métaphore de l'œuvre elle-même, lieu clos tenant à la fois du cabinet intime et de la cathédrale. Un essai univer-

33 Ivi, pp. 19-20.

34 *Le Temps retrouvé* cit., p. 295.

35 Ivi, p. 292.

36 Paul Wickers, *Les Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013.

sitaire paru, ironie du sort, peu avant le confinement, recense toutes ces études convergeant vers cet espace de création: *Les Chambres de la création dans l'œuvre de M. Proust* d'Ayano Hiramitsu³⁷. L'auteure résume ainsi que

[...] l'ensemble des études consacrées à la chambre proustienne montre que pour l'écrivain celle-ci est le lieu de la perception de l'univers comme 'observatoire', le lieu de la création du moi et du monde comme 'source de création', le lieu des souvenirs et des rêveries et aussi de la représentation de l'univers³⁸.

Elle insiste sur le contexte culturel et historique d'une telle représentation: à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'intérieur se charge d'une connotation positive pour les écrivains qui perçoivent la vie sociale en opposition avec la vie réflexive et créative. Le pas supplémentaire de Proust sera de réduire cet espace intérieur à celui de la chambre, synonyme de solitude³⁹, par opposition au salon.

Pourtant, même en ce qui concerne le seul narrateur, l'enfermement ne peut faire figure de seule condition à l'écriture: certes, le narrateur parle des périodes de réclusion et de leurs plaisirs liés à l'imagination, cependant c'est en se rendant à une matinée mondaine, dans une cour pavée, qu'advient pour lui l'épiphanie qui le poussera (enfin) à écrire, c'est dans la bibliothèque du Prince de Guermantes qu'il élaborera sa réflexion la plus poussée, là où l'enfermement quotidien le menait à une rêverie que le baron de Charlus qualifiait de procrastination et que le narrateur préférerait décrire en un voyage toujours recommencé – et en cela improductif – dans l'étrangeté du jour nouveau⁴⁰. Cette «vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire»⁴¹ ne peut naître que de l'alternance entre monde et solitude, entre salons et chambre à coucher. Certes, Proust vivait cloîtré pour écrire, mais il sortait parfois la nuit et recevait ses amis. Et loin d'exalter le nomadisme, sa littérature ne cesse de se référer aux voyages. François Bon, dans son récent essai, dénombre «soixante-trois occurrences du mot *voyageur* dans la *Recherche* (et bien plus dans les textes adventices, les voyages vers les cathédrales ou Venise, et les traductions de Ruskin)»⁴².

Mais surtout, si l'on garde en tête la comparaison explicite avec le confinement de 2020, la réclusion proustienne était décidée pour des motifs de santé (Proust gardera la chambre après un voyage en train de retour de Cabourg durant lequel il aura ressenti un étouffement prolongé – et ces «étouffements» sont souvent évoqués par le narrateur lui-même⁴³) mais aussi par un choix personnel.

37 Ayano Hiramitsu, *Les Chambres de la création dans l'œuvre de M. Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019.

38 Ivi, p. 12.

39 Ivi, p. 209.

40 *La Prisonnière* cit., p. 73: «On ne travaille pas au moment où on débarque dans un pays nouveau, aux conditions duquel il faut s'adapter. Or chaque jour était pour moi un pays différent».

41 *Du côté de Guermantes* cit., p. 385.

42 François Bon, *Proust est une fiction*, Paris, Seuil, 2013, p. 144.

43 Par exemple, dans *Du Côté de Guermantes*, p. 217.

C'est ainsi distordre ces données que de comparer la situation de nombreux pays européens en mars 2020 avec celle de Proust. En 2020, les reclus n'étaient pas seulement les malades, mais les bien portants et la décision émanait des États, non des individus. Il ne s'agissait pas de se mettre à la marge d'une vie sociale, puisque la marge devenait la norme en l'absence de centre auquel se référer. Le réel dont Proust se retirait pour mieux le représenter n'avait tout bonnement plus cours. C'est là que l'injonction à la création qui se cachait sous ces références répétées à Proust touche à ses limites.

La réponse à cette lecture vient peut-être d'une autre œuvre de confinement: le film *Guermantes* de Christophe Honoré⁴⁴. Christophe Honoré était en train de monter une pièce à la Comédie Française, réécriture de *Du côté de Gueremantes* quand a été décrété le confinement en France. Quand les répétitions ont pu reprendre, la troupe a été informée que la pièce ne serait pas jouée. En réalité, elle le fut pendant quelques jours à l'automne suivant, mais en juillet 2020, tous ignorent encore que cela sera finalement possible. Honoré décide de faire de cet empêchement une condition proustienne. Il ne lit pas *La Recherche* comme l'histoire d'une réclusion, mais comme celle d'un long empêchement, celui de l'écriture, qui sera créatif, mais seulement *a posteriori*. Si l'œuvre initiale est empêchée, reportée *sine die*, Honoré décide de déplacer la création: il fera un film, en quelques jours, sur cet impossible, un film sur le fil du réel et de la fiction, où les comédiens joueront leur propre rôle dans une fiction de réclusion, quelques jours de répétition d'un spectacle avorté.

Le film commence par l'annonce, en coulisse, de la décision du comité que la pièce ne serait pas jouée. Le metteur en scène lui-même est le dernier prévenu. Il propose que les répétitions aient lieu comme prévu, laissant ouvert un avenir possible envers et contre tout. S'entremêlent alors scènes de répétition et scènes entre les comédiens, jouant tous leur propre rôle en acceptant l'outrance et la fiction. Le substrat proustien est intégré avec respect et liberté: des scènes directement inspirées de *Du côté de Gueremantes* émaillent le film, les comédiens lisent des textes de Proust dans les coulisses, griment une statue de Molière en statue de Proust, déclament des citations, et la mise en scène s'agrémente parfois de références plus contemporaines: par exemple, le comédien qui joue le narrateur, Stéphane Varupenne chante sur scène, d'entrée de jeu, la *Lady D'Arbanville* de Cat Stevens.

Un aspect de l'œuvre de Proust est reflété à la manière des kaléidoscopes qu'affectionnaient l'écrivain et son personnage: il s'agit de la question de l'homosexualité. Les jeux de la mise en scène laissent entendre l'ambiguïté du lien entre Saint-Loup et le narrateur, là où celui-ci ne semble pas le concevoir, et crée une sorte de diptyque avec une scène de *Cyrano de Bergerac* que répète l'un des comédiens, Laurent Lafitte (qui joue le Duc de Gueremantes dans la pièce), pour un spectacle à venir: celui-ci imagine un baiser volé de Cyrano à Christian. Plu-

44 Christophe Honoré, *Gueremantes*, Paris, Les Films Pelléas, septembre 2021.

sieurs des comédiens masculins parlent de leurs amours homosexuelles: Serge Bagdassarian qui joue le Baron de Charlus présente son jeune amant à la troupe, Eric Genovese le soupçonne de payer ses services. Proust fait partie de la bibliothèque «homosexuelle» de Honoré, dont il parle dans sa propre autofiction, *Ton père*⁴⁵, qui ne commence pas par le baiser de la mère au narrateur enfant sur le point de s'endormir, mais par le réveil du père par son enfant à l'heure d'aller chercher les croissants. Devant la violence des réactions au «mariage pour tous», Honoré raconte son désarroi et ses doutes. Un soir de désespoir, il manque de jeter ses livres de Proust avec tous ceux des auteurs qui l'ont aidé à vivre son homosexualité dans le canal Saint-Martin. Ici, le hasard qui voulait que Honoré soit en train de monter une pièce inspirée de Proust permet aussi un certain discours sur l'art en temps de pandémie. Et l'importance de la question de l'homosexualité fait surgir un autre fléau, de façon discrète mais prégnante, dans les images du film: celui du sida. Honoré refuse l'idée que l'urgence d'une pandémie soit une condition de création, tout comme il refuse que Bernard-Marie Koltès, Hervé Guibert, Jean-Luc Lagarce soient avant tout des écrivains (morts) du sida.

Au cœur du film, en-dehors du cadre du théâtre, est inséré un entretien. Honoré rencontre dans un café un médecin qui l'a contacté pendant le confinement pour qu'il vienne filmer, témoigner de la situation des hôpitaux au pic de l'épidémie de covid 19, de ce moment impensable où tous les patients d'un hôpital sont atteints du même mal. Honoré a décliné cette proposition: pour lui les artistes n'étaient pas ceux qui pouvaient le mieux témoigner ou œuvrer pendant l'épidémie. *Germantes* livre ainsi une réflexion que l'on pourrait confronter à la référence appuyée à l'œuvre de Proust pendant le confinement. Quels étaient ses enjeux? En partie, d'enjoindre à la création, de ne pas laisser ce temps vacant, d'intimer de produire, serait-ce sous l'égide du plus grand promoteur de temps perdu qui soit. Honoré récuse l'idée qu'un temps de pandémie puisse être un temps «créatif» ou «productif» et derrière le covid se profile l'horreur du sida.

La démarche de Honoré est proustienne en ce qu'elle implique un va-et-vient entre intérieur et extérieur (la scène de théâtre, les jardins où s'ébattent les comédiens), entre confinement (dont les acteurs et le public sortent à peine et qu'ils recréent en quelque sorte dans le film par ce choix de rester trois jours et deux nuits dans le théâtre) et la libération de ce-dernier (la dernière nuit, les comédiens dorment dehors et l'un d'entre eux au Ritz). Mais elle est surtout proustienne en ce qu'il dit vouloir effectuer une «nécromancie»⁴⁶, faire revenir à la vie. Certes, il s'agit d'invoquer le fantôme de Proust lui-même, mais aussi celui de plusieurs mondes, des *Germantes*, et du Paris de 2020, inerte depuis plusieurs mois. Le film ne parle que de fantômes et de force de vie. L'une des comédiennes, Elsa Lepoivre, poursuit le fantôme de son père – incarné par un acteur en chair et en os, qui ne fait pas partie de la troupe – dans les couloirs: la

45 Christophe Honoré, *Ton Père*, Paris, Mercure de France, 2017.

46 C'est l'ambition avouée par Christophe Honoré dans la lettre-programme distribuée aux spectateurs du Théâtre de l'Odéon venus assister à la pièce *Le Côté de Germantes*.

comédienne et le spectateur voient avec netteté le disparu, comme le narrateur le visage de sa grand-mère; Claude Mathieu qui joue la grand-mère, après une longue scène de répétition de ses derniers instants, se rebelle et refuse de mourir, diffère l'agonie en disant que dans un tel contexte, la scène l'angoisse: elle va reprendre ses esprits dans le jardin qui jouxte le théâtre de Marigny où ils sont tous réunis, qui n'est autre que le jardin des Champs-Élysées où le narrateur proustien va retrouver Gilberte et où sa grand-mère aura sa première attaque, assise sur les commodités du petit «chalet». Claude Mathieu, elle, reprend son souffle dans ce même lieu. De même, Stéphane Varupenne (qui joue le narrateur) raconte à Sébastien Pouderoux (Saint-Loup) la mort de Bergotte et son lien avec le petit pan de mur jaune, après avoir épinglé une reproduction du tableau de Vermeer sur un mur du théâtre: Bergotte aurait subi une forme d'apoplexie devant le tableau réel de Vermeer, tout comme Proust aurait lui-même ressenti un malaise dans les mêmes circonstances. Mais c'est une scène opposée qui clôt le film: Stéphane Varupenne se réveille au Ritz où les comédiens ont décidé de se rendre en grandes pompes la veille au soir pour goûter ce que Proust y mangeait (une sole accompagnée d'une bière), il reste seul à y dormir, il ouvre les volets et découvre dans la rue haussmannienne un détail qui l'enchanté; un petit pan de mur jaune qui ne crée pas d'apoplexie, mais la manifestation d'une exultation sincère, baignée de lumière.

Ce renversement est d'autant plus intéressant quand on a en tête le lien que *La Recherche* entretient avec le théâtre: on pense à la fascination et à la désillusion du narrateur vis-à-vis de la Berma, à l'ironie et à la cruauté de la Duchesse de Guermantes vis-à-vis des talents de Rachel (qu'elle ne reconnaîtra que tardivement, dans *Le Temps retrouvé*, et en grande partie dans le but de faire souffrir Gilberte, la femme de Saint-Loup, en vantant l'ex-maîtresse de ce dernier), aux salons décrits comme des scènes de théâtre où chacun joue un rôle, mais plus particulièrement encore au Bal des Têtes que constitue la dernière matinée des Guermantes, où le vieillissement des protagonistes est considéré par le narrateur avec une certaine sidération qui lui fait croire, au long de pages assez nombreuses, à un travestissement général et burlesque. Plus intéressantes encore pour notre sujet sont les considérations du narrateur dans *Du Côté de Guermantes* sur le «désagrèg[ement]» des «individualités éphémères» que sont les personnages de théâtre quand le comédien se démaquille, cette «dissolution, consommée sitôt après la fin du spectacle, et qui fait, comme celle d'un être aimé, douter de la réalité du moi et méditer sur le mystère de la mort»⁴⁷.

De la part de Honoré, choisir d'adapter *Du Côté des Guermantes* pouvait être un biais pour mettre en abyme la scène théâtrale en soulignant l'artificialité comique de la mondanité et la fragilité même de l'existence. Adapter au cinéma les répétitions de la réécriture théâtrale d'un roman qui s'interroge sur l'éphémère-même de l'art théâtral est bien au-delà de la mise en abyme, c'est la proposition vertigineuse d'une représentation du lien fragile entre réalité et fiction

47 *Du Côté de Guermantes* cit., pp. 164-165.

et de la réversibilité menaçante entre la vie et ses contraires: que celui-ci soit la simple apparence, ou la simple mort. C'est pourquoi ces fenêtres ouvertes sur un pan de mur jaune dans le Paris de 2020, ces scènes lumineuses entre comédiens qui jouent leur propre rôle et s'enlacent dans un monde où cela est devenu dangereux, sinon interdit, constituent un parti pris, une lecture de Proust. *Guermantes* laisse entendre que Proust nous apprend moins sur l'état de confiné que sur la fragilité de la vie, de son essor toujours recommencé sur un fond qui serait ce Temps, perdu, recherché, retrouvé, tout comme les personnages surgissent sur le fond d'un paysage (Gilberte sur le fond d'une cathédrale, Albertine sur fond d'une mer normande) et tout comme les images surgissent d'un esprit dans la solitude.

La dernière pièce de Christophe Honoré, *Le Ciel de Nantes*, jouée au théâtre de l'Odéon en mars et avril 2022, paraît avoir été rendue possible par l'adaptation préalable de Proust: Honoré dit avoir depuis toujours aspiré à tourner un film sur l'histoire de sa famille, et plus particulièrement sur l'histoire des disparus, huit des neuf frères et sœurs de sa mère étant morts plus ou moins précocement. Ici ce n'est pas un film qui raconte une pièce avortée, mais une pièce qui met en scène l'impossible d'un film trop douloureux à tourner. Le programme distribué aux spectateurs se clôt sur un extrait du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur découvre que les êtres qu'il a côtoyés par le passé seront les germes de son œuvre à venir. La pièce de Honoré donne corps (dansant, chantant) aux absents. Proust est ici convoqué comme paradigme d'un art qui dit certes l'absence nécessaire à toute re-présentation, mais qui peuple cette absence-même. Ce que Honoré a le mérite de montrer, dans *Guermantes* comme dans *Le Ciel de Nantes*, au cœur d'un temps incertain de séparations et de deuils collectifs, c'est une lecture de Proust comme écrivain du lien avec les disparus, mais aussi du désir, de la connivence, de la beauté épiphanique, celle des êtres, des images et des mots, plutôt que d'interroger les bienfaits d'une réclusion forcée.

Eleatismo ed elegia dell'originario. Di un motivo benjaminiano in Proust¹

Fabrizio Desideri

1 - Il presupposto della *Recherche*

Nel saggio *Zum Bilde Proust* [*Per un ritratto di Proust*]² apparso per la prima volta in tre puntate sulla «Literarische Welt» tra il giugno e il luglio del 1929, Walter Benjamin definisce «i tredici volumi della *Recherche du temps perdu*» come «il risultato di una sintesi impossibile». Tra i diversi motivi che alimentano il carattere impossibile di tale sintesi, a partire dal convergere dello sprofondare del mistico con l'ossessione monomaniaca del prosatore, vi sono sicuramente quelli relativi all'intrecciarsi di tempo individuale e tempo collettivo nell'impresa proustiana come paradossale autobiografia. Il paradosso sta nel tratto eroico e arcaico, fino a sconfinare nella mitopoiesi, che assume l'impresa individuale e solitaria di Proust, come espressione somma del romanzo moderno che per Benjamin nasce dall'isolamento dell'individuo, nella separazione da tutti i vincoli e legami della tradizione. Presupposto dell'opera proustiana come redenzione

1 Una prima versione di questo saggio è apparsa con il titolo *Archeologia e memoria*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Paestum, 28-30 giugno 2017, Paestum, Pandemos, 2018, I, pp. 85-92.

2 Walter Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in Id. *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann ed Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2014, vol. III, 2010, pp. 285-297, pp. 298-315 [*Appendice: Materiali su Proust*], pp. 506-509 [note] [*Zum Bilde Proust*, «Die literarische Welt», V, 21 giugno 1929, p. 3; 28 giugno 1929, p. 4 sgg.; 5 luglio 1929, p. 7 sgg.; *Paralipomena zu Proust*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser e Rolf Tiedemann, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1977, II, 3, pp. 1048-106].

del tempo dell'esperienza diviene, così, una congiunzione appunto "impossibile" tra aspetti e dimensioni della memoria arcaica, legata alla pratica del narrare e a quella intonazione epica che la connette a *Mnemosyne* e la forma moderna del ricordare nel suo intreccio con il sommo artificio della scrittura.

Per rendere meno elusivo il senso di questo presupposto può essere opportuno interrogare anzitutto, sia pur in maniera necessariamente ellittica, la forma arcaica della memoria. Un'interrogazione che investe problematicamente il fondo originario da cui emerge e si trasmette la dimensione simbolico-culturale che ci contraddistingue come umani. Rispetto a questo fondo, la dinamica stessa della trasmissione dell'eredità culturale, di cui la pratica collettiva della memoria è funzione, risulta una conseguenza. Una conseguenza, se si considera la genesi della memoria e delle sue pratiche nei termini di un patto che gli umani stringono con la morte, il non-essere, il non-più del passato (a partire dalla sepoltura e dai suoi riti).

Con la pratica del rammemorare si attesta comunque la convinzione che il passato persiste e fa parte della costituzione del Cosmo e questa convinzione, per certi versi, precede l'intreccio tra l'impulso a sapere (mosso dalla *curiositas*) e l'impulso a salvare (mosso dalla *pietas*) all'origine della stessa invenzione della memoria. A partire dai fondamentali studi di Jean-Pierre Vernant³, risulta chiara la dimensione mitopoietica della forma arcaica della memoria nel suo costituirsi in un indistricabile intreccio con il pensiero mitico e in particolare con la sua capacità di produrre narrazioni capaci di condensare e surrogare la penetrazione cognitiva dell'origine (il cantare *ex archè* delle Muse⁴) nella forma di teogonie, cosmogonie, genealogie, cataloghi. La figura della memoria qui s'identifica con quella mitico-teogonica di *Mnemosyne* nella fondativa accezione esiodea che gravita attorno al tema dell'ispirazione divina dell'aedo: «è dalle Muse e da Apollo lungisaettante, / che sono gli aedi sulla terra [...] e da Zeus i re», un passo dove appare evidente la singenesi (la comune origine) del canto rammemorante e del potere politico. Ma questa dimensione visibile del rapporto tra *Mnemosyne* e regalità, tra il canto che serba la memoria e quello che celebra il potere non può far dimenticare l'altrettanto costitutiva connessione tra *Hades* e Memoria, tra la dimensione del rammemorare che è sempre un portare alla luce e la dimensione di ciò che si sottrae allo sguardo, l'invisibile che caratterizza il mondo delle ombre e della morte. In relazione a tale connessione sono fondamentali alcune coppie oppositive acutamente analizzate da Vernant: quella tra *Mnemosyne* e *Lesmosyne* (in relazione alla quale comprendiamo come non vi sia ricordare che non sia, nello stesso tempo, dimenticare); quella, quindi, tra Memoria e *Lethe*, relativa al coappartenersi di memoria e oblio, tra

3 ³ Si veda per questo soprattutto Jean-Pierre Vernant, *Aspetti mitici della memoria e del tempo* in Id., *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. di Mariolina Romano e Benedetto Bravo, Torino, Einaudi, 1978, pp. 93-124. [*Aspects mythiques de la mémoire en Grèce*, in «Journal de Psychologie», 1959, pp. 1-29].

4 Ivi, p. 99.

visibilità e nascondimento, che costituisce la stessa dinamica dialettica inerente alla nozione di *alètheia*; così come il coappartenersi del ricominciare eterno di *Aiòn* e l'irrimediabile finire di *Chronos*: un coappartenersi che definisce la memoria stessa nell'originaria e originante tensione tra queste due immagini fondamentali del tempo.

2 - Differenza e continuità tra la forma arcaica della memoria e la forma moderna: il ricordare come ricerca individuale

Se confrontati con questi aspetti costitutivi e fondativi della forma arcaica della memoria (qui esemplificati sulla scorta di Vernant attraverso qualche suggestione di derivazione esiodea) i tratti distintivi della forma moderna della pratica del ricordare sembrano implicare una radicale cesura. Una cesura che presuppone la crisi dei modelli tradizionali di trasmissione dell'esperienza e quindi della stessa cultura come patrimonio ereditario; una crisi che si presenta con diverse facce e appare dovuta a numerosi fattori (tra cui emerge su tutti il processo di industrializzazione e di tecnicizzazione della vita sociale) ma che può essere riassunta sinteticamente in una crisi della narrazione. È la tesi esposta da Walter Benjamin nel celebre saggio del 1936, *Il Narratore* dedicato sostanzialmente a Leskov⁵ ma come occasione del presentare la sostanziale differenza che intercorre tra i modelli narrativi tradizionali (ancora vivi nei racconti dell'autore russo) e la moderna forma del romanzo borghese. L'isolamento individuale da cui nasce la forma estetica del romanzo, come risposta - secondo Benjamin - al venir meno di una trasmissione orale dell'esperienza umana (quella trasmissione fondamentale per le pratiche mitopoietiche inerenti alla forma arcaica della memoria) trova, per lo stesso Benjamin, in Proust e nella sua *Recherche* una esemplificazione paradigmaticamente estrema. Il romanzo proustiano può così essere considerato l'espressione più compiuta di una concezione del lavoro della memoria come impresa radicalmente individuale. Con Proust, il lavoro della memoria si traduce essenzialmente in scrittura, fino a stabilire un nesso essenziale tra l'estetica del ricordare e la produzione dell'opera. Nel presupposto della cruciale distinzione tra *mémoire volontaire* e *mémoire involontaire* la ricerca del tempo perduto (di ciò che altrimenti sarebbe consegnato all'oblio) si trasforma in un'impresa eroicamente letteraria. Un'impresa, che definisce il capolavoro proustiano (uno dei capisaldi del romanzo moderno e contemporaneo, insieme all'*Ulisse* di Joyce) come un lavoro al e sul confine labile che unisce e separa, nello stesso tempo, la forma vigile e desta della coscienza e l'immenso passato che la lambisce come un oscuro contorno; una ricerca, quindi, tutta tesa a trasformare il ricordo in immagine fino a renderlo visibile per poterlo tradurre in

5 Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazione sull'opera di Nicolaj Leskov*, in Id., *Opere complete* cit., vol. VI, 2004, pp. 320-345 [*Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in «Orient und Occident», n.s., n. 3, ottobre 1936, pp. 16-33].

parole: in letteratura e, quindi, nella concreta materialità testuale che essa implica rispetto alla volatilità della trasmissione orale.

Quella che potrebbe sembrare l'espressione di un'opposizione radicale tra la forma arcaica della memoria e la sua forma moderna (addirittura il frutto estremo di questa opposizione) si rivela, però, come un'opposizione solo apparente. Per capirlo basterebbe qui richiamare il celebre passo con cui Proust introduce l'esperienza-ricordo della madeleine: il riconoscimento del suo sapore, occasione che origina *anamnesis*, invenzione e narrazione:

Ma quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, soli, più tenui, ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come delle anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo⁶.

L'"immenso edificio del ricordo" che il romanzo proustiano intende ricostruire in virtù della necessaria dialettica che si accende tra *mémoire involontaire* e *mémoire volontaire*, si alimenta di quel passato antico (immemore) circoscritto negativamente dal non-essere della morte e della distruzione: quegli stessi elementi con cui si confrontava e di cui si alimentava la forma arcaica della memoria come *Mnemosyne*. La qualità estetica della sensazione (il sapore della madeleine), innesco estetico del tempo del ricordo, attiva e rende attuali per la coscienza strati arcaici finallora sepolti. La forma arcaica della memoria piuttosto che come antitesi del ricordare che intesse con pazienza la tela del romanzo proustiano si presenta, allora come l'oscuro sfondo da cui essa si staglia e da questa oscurità si intravede la sagoma spettrale di un cumulo di macerie.

3 - La tela di Penelope della memoria e quella dell'oblio: un'idea elegiaca ed eleatica di felicità

Secondo le parole che Benjamin rivolge in una lettera del 23 febbraio 1926 a Hugo von Hofmannsthal, quelli di Proust sono «esperimenti sul tempo [...] condotti in un immenso laboratorio, con migliaia di riflettori, di specchi concavi e convessi»⁷. Proprio in virtù della natura sperimentale nel suo lavoro nell'arsenale della memoria, fino a coinvolgere e oltrepassare il confine della sfera psichico-individuale, quanto l'opera di Proust produce non può affatto configurarsi come una mera descrizione di ciò che è stato (sarebbe un compito impossibile e comunque inadeguato a raccogliere la sfida della morte), ma come un corpo a corpo con il corso del tempo in quanto vera misura della vita. Il risultato di

6 Marcel Proust, *La strada di Swann. La ricerca del tempo perduto*, trad. it. di Natalia Ginzburg, Milano, Mondadori, 1970, p. 48 [*Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913, poi in versione modificata Paris, Gallimard, 1919].

7 La lettera è citata nelle Note a W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust* cit., p. 507.

questo corpo a corpo – quasi un eroico rinnovarsi del patto originario che segna l'emergenza dell'umano – è un lavoro di tessitura nella sostanza immateriale del tempo. Il senso stesso del romanzo proustiano si configura, così, come un lavoro imbastito dalla tela di Penelope della memoria e quindi, necessariamente, anche come un lavoro imbastito dalla tela di Penelope dell'oblio, dal momento che il tessersi si compone qui tanto del farsi quanto del disfarsi di una trama. Impensabile il tessere proustiano (la dimensione letteralmente testuale del romanzo) senza il determinante apporto della *vis inventiva* dell'immaginare in dialettico contrappunto con quanto affiora dalla memoria involontaria. Da questo contrappunto tra l'origine non costruibile a cui attinge la memoria e la necessaria costruttività del dar forma ai ricordi (dell'erigerli in un paradossale edificio che si sviluppa in profondità) deriva la qualità di una scrittura-tessitura in cui il ricordo rappresenta la trama e l'oblio l'ordito: «Se i Romani chiamavano un testo il "tessuto", è difficile – scrive Benjamin – trovarne uno che lo sia di più e sia più fitto di quello di Marcel Proust» (Benjamin, 1929, 286). Decisiva diviene così, per comprendere la peculiare intuizione proustiana della temporalità, la figura dell'intreccio. Una figura capace di sovvertire l'immagine stessa dell'eternità; con le parole di Benjamin, «l'eternità di cui Proust dischiude aspetti non è il tempo illimitato, ma il tempo intrecciato»⁸.

Nella capacità di produrre una rappresentazione della forma del tempo come un intreccio Benjamin non coglie solo un'immagine capace di superare un'astratta separazione tra tempo ed eternità e con essa uno degli aspetti filosofici più significativi della *Recherche*, ma coglie anche come tale appercezione del tempo si colori di un'idea elegiaca ed eleatica di felicità. Fino al punto di rovesciare la tradizionale relazione tra il presente esperito dell'esistere e il passato a cui attinge il ricordare. Con questo capovolgimento di prospettiva, l'esistenza si rivela piuttosto come una memoria invertita (il suo rovescio) e dunque come una riserva del ricordo. In una dialettica della felicità che oscilla tra il polo dell'inaudito e del mai stato (dove assume la forma dell'inno) e il polo della ripetizione che prende la forma dell'elegia, la scrittura proustiana propende per quest'ultimo. L'intonazione elegiaca della felicità esperita nel polo della ripetizione è quella offerta dall'«eterna restaurazione della felicità prima e originaria»⁹. Come acutamente coglie Benjamin, lo sfondo di questa tonalità elegiaca dell'esperienza del tempo come godimento nostalgico nel ricordo è eleatico. Di un eleatismo dell'origine: dove la trama dell'essere eterno appare satura, il presente offre soltanto echi, risonanze percettive, in una perpetua oscillazione tra la prossimità della traccia mnestica che affiora e la distanza di un mondo di corrispondenze circconfuso da un'aura fluttuante come quella vissuta nei sogni.

Anche di questa oscillazione tra la concretezza della traccia ricordata e il fluttuare onirico-immaginale che essa evoca si nutre l'intreccio di cui consiste la forma del tempo rivelata dalla *recherche* proustiana. In un incalzare contrap-

8 W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust* cit., p. 293.

9 Ivi, p. 287.

puntistico di senescenza e ricordo, dove lo spazio interno della memoria e quello esterno dell'esperienza si compenetrano. Su questo incalzare si imprime, come controfigura della eleatica pienezza originaria, il «sigillo del Tempo»¹⁰ evocato in conclusione alla *Recherche* e vi s'imprime in intima congiunzione con il pensiero della morte che si è insediato nella mente dell'autore al modo di un amore. Così il Tempo stesso può presentarsi come la vera, impossibile misura della propria identità. Impossibile, appunto, in quanto si traduce nella eroica, e disperatamente individuale, impresa di tenere avvinto a sé il passato. Rispetto a questa impossibilità, reagisce come può la dialettica del ricordare. Il ricordo, infatti, ringiovanisce: produce un ringiovanire nell'istante del ricordare (choc doloroso nelle pieghe del testo: della tessitura della memoria) in contatto fulmineo con l'informe e l'indeterminato che preme e pesa nella memoria involontaria:

[...] per seguire consapevolmente le movenze linguistiche più intime di questo scrittore, dovremmo conoscere uno strato particolare e profondissimo di questo rammemorare involontario, nel quale i momenti del ricordo, non più isolati in quanto immagini, bensì senza immagine e senza forma, indeterminati e pesanti, ci fanno intuire una massa nascosta, proprio come il peso della rete segnala al pescatore la presa)¹¹.

Si tratta, qui, della massa informe del passato che preme fino a trapassare la soglia della coscienza, per via intraestetica, quando, ad esempio, l'olfatto può catturarlo:

L'olfatto: ecco il senso del peso del passato per chi pesca nel mare del Temps perdu. E queste frasi costituiscono tutto il gioco di muscoli del corpo intelligibile, contengono tutto il suo indicibile sforzo per sollevare questa preda¹².

L'olfatto, catturando un evocativo odore; il gusto, assaporando una madeleine. Quanto viene restituito nella complessa partitura che assume la forma di un testo sono, in ultima istanza, niente altro che immagini, frammenti. Il *continuum* del passato qui è soltanto una fragile apparenza e la scena della memoria si rivela come un campo popolato da rovine e attraversato da energetiche intermittenze. Tra il balenare dell'immagine del ricordo (fulmineo istante che illumina la notte dell'oblio) e il lavoro costruttivo-ricostruttivo della memoria si forma così un campo di forze e di tensioni. In sintesi, la scena della memoria appare come una riserva energetica dell'umanità. Quel che resta della tensione alimentata esteticamente dalla *vis dialectica* del ricordare sono frammenti attorno a cui si addensa il lavoro dell'immaginazione; quel che persiste sulla scena sono rovine del tempo intrecciato.

Anche il lavoro proustiano, nel tratto di eroismo individuale che lo contraddistingue, è dunque mitopoietico, in quanto costituito da un fitto compenetrarsi

10 M. Proust, *Il tempo ritrovato. Alla ricerca del tempo perduto* cit., trad. it. di Giorgio Caproni, p. 361 [*Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927].

11 W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust* cit., p. 303.

12 *Ibidem*.

di modernità e arcaicità. In ciò esso rivela una significativa prossimità, più che con la filosofia di Bergson, con la poesia di Baudelaire quando al culmine dello *spleen* metropolitano celebra un universo di *correspondances* e sogna *la vie antérieure*. In entrambi i casi, al non-più del tempo, al suo potere nullificante, si oppone un'immagine eterna di esso a cui la potenza asimmetrica della sensazione offre dei varchi estetici, nel senso appunto che una singola esperienza sensoriale si carica di risonanze mnestiche colorate emotivamente. Risonanze, capaci di dilatare in spazio il flusso del tempo, convertendo la profondità qualitativa della *durée* bergsoniana in evocazione di un cosmo formato da una fitta trama di corrispondenze e analogie.

4 - Proust neuroscienziato?

Ci si potrebbe chiedere a questo punto in che misura il modello di esperienza del tempo e di costruzione intratestuale dell'edificio del ricordo esibito dalla *Recherche* proustiana sia coerente con le ricerche contemporanee sulla memoria in ambito neuroscientifico. Studi recenti nell'ambito delle neuroscienze e delle scienze cognitive analizzano e discutono il modello proustiano di memoria. In un libro del 2007 lo studioso americano Jonah Lehrer sostiene al riguardo la tesi dell'anticipazione da parte di Proust dell'approccio neuroscientifico contemporaneo alla memoria, insistendo soprattutto sulla connessione tra olfatto e gusto con l'amigdala e l'ippocampo:

Oggi le neuroscienze sanno che Proust aveva ragione. Rachel Herz, una psicologa della Brown University, ha spiegato - in una pubblicazione scientifica intitolata ironicamente *Testing the Proustian Hypothesis* - che il nostro olfatto e il nostro gusto sono sentimentali come nessun altro senso II. Questo perché sono gli unici ad avere un collegamento diretto con l'ippocampo, il centro della memoria a lungo termine. Il loro marchio è indelebile. Tutti gli altri sensi (vista, tatto e udito) vengono prima elaborati dal talamo, fonte del linguaggio e porta principale della coscienza; di conseguenza sono molto meno bravi a richiamare il nostro passato¹³.

Le conseguenze che l'autore trae da questa osservazione sono per un verso condivisibili, per un altro appaiono però frettolose. Richiamando gli studi di Kauzik sui marker sinaptici e sul ruolo dei prioni (proteine) nella formazione della memoria a lungo termine¹⁴, Lehrer insiste sul fatto che «se per un verso i ricordi resistono stoici nel tempo, per un altro cambiano sempre»¹⁵: consistono, quindi,

13 Jonah Lehrer, *Proust era un neuroscienziato*, trad. it. di Susanna Bourlot, Milano, Codice Edizioni, 2017, p. 70 [*Proust was a neuroscientist*, Houghton Mifflin Harcourt (HMH), 2007].

14 Ivi, pp. 78-83.

15 Ivi, p. 81.

di «elaborate contraffazioni»¹⁶, di un lavoro incessante che trasforma l'originaria connessione che ne occasiona l'insorgere nella mente. Ciò significa, in breve, che «ogni ricordo è inseparabile dal momento del suo recupero»¹⁷. Giustamente, Lehrer vede in questa tesi il nodo fondamentale della *Recherche* e, nello stesso, tempo il motore dell'impresa significata dal processo della sua scrittura. La conseguenza è che diviene impensabile definire il rapporto tra memoria e passato in termini di un puro e semplice rispecchiamento, come se il passato fosse qualcosa di immutabile:

Ogni volta che richiamiamo il passato, le ramificazioni dei nostri ricordi diventano di nuovo malleabili. Se i prioni che marcano i ricordi sono praticamente immortali, i loro dettagli dendritici sono in perenne mutamento, intenti a oscillare tra i due poli della reminiscenza e dell'oblio. Il passato è al tempo stesso eterno ed effimero¹⁸.

Meno condivisibile nell'analisi efficace che Lehrer sviluppa di Proust come "neuroscienziato" è la tendenza a far slittare la dinamica del coappartenersi di memoria e passato nel carattere attivamente finzionale della memoria, fino a risolvere questa facoltà in fantasia. Un passo che sarebbe stato evitato se fosse stata vagliata alla luce delle più recenti ricerche neuroscientifiche la stessa distinzione proustiana tra memoria involontaria e volontaria. È quanto si propone, invece, la ricercatrice dell'Oxford Research Centre in the Humanities (TORCH) Emily T. Troscianko in un saggio del 2013 dedicato a *Cognitive realism and memory in Proust's madeleine episode*¹⁹. Quanto mette in discussione la studiosa è proprio la contrapposizione proustiana tra memoria involontaria e volontaria. Criticando un modello di memoria come un magazzino/archivio statico, Troscianko propone di sostituire la coppia volontario/involontario (espressione, in Proust, dell'opposizione tra conscio e inconscio) con la coppia atteso/inatteso, nel presupposto che il lavoro della memoria consista in un intreccio indistricabile tra realismo cognitivo e irrealismo. L'idea è che il *remembering* (l'attività del ricordare) sia il prodotto della fusione di creatività (invenzione immaginativa ispirata da criteri di coerenza) e ricerca. Vi è così una costante tensione tra uno sforzo attenzionale esteso nel tempo e l'istantaneità del richiamo alla mente, formato da un arco percettivo che va dall'indizio sensoriale all'immagine. In sintesi, tra l'innescio sensoriale e l'immagine vista/ricordata si alimenta la dinamica del ricostruire. Ciò che persiste all'origine di questo complesso rapporto non sono altro che tracce e frammenti: correlato mentale di reperti e rovine. In sintonia, del resto, con quanto abbiamo già sostenuto a proposito della scena della memoria che il lavoro di Proust rivela.

16 Ivi, p. 72.

17 Ivi, p. 76.

18 Ivi, p. 81.

19 Emily T. Troscianko, *Cognitive realism and memory in Proust's madeleine episode*, in «Memory Studies», 6/4, 2013, pp. 437-456.

5 - Il penetrante della memoria: ricordare è scavare (da Agostino a Benjamin)

Già nella grandiosa e fondativa analisi contenuta nelle *Confessioni* di Agostino, la metafora della memoria come magazzino non ha però i caratteri di una statica inerzia né quelli del semplice collettore indifferente agli oggetti che può accogliere. Subito, anzi, essa si presenta come una potenza, una forza ed è appunto in quanto «magna vis» che la memoria costituisce un «penetrante amplum et infinitum»²⁰. La connessione tra memoria e passato è dunque, per Agostino, di ordine energetico ed è proprio la dinamica che si origina in tale connessione che conferisce profondità temporale alla metafora spaziale del «grande antro della memoria»²¹, mentre spazializza-distende il tempo che intesse l'accadere. Si accende così una dialettica tra internità ed eternità, tra il tempo e lo spazio, che pare impossibile possa essere contenuta dalla mente. Paradossalmente, la dialettica della memoria sta infatti nella mente e fuori di essa. Senza questa dialettica, che congiunge e distingue nello stesso tempo *mens* e *memoria*, non sarebbe possibile il pensare come un *cogitare* ovvero come un *cogere*, un raccogliere frammenti sparsi nella memoria, e un *co-agere*: un far agire insieme e dunque un *co-agitare*²². Da potenza che pare trascendere, per la profondità che dischiude, la forma stessa della mente, la memoria si rivela allora come interna ad essa: «quasi venter est animi»²³, dal momento che il ricordare è quasi un ruminare e così si fa tramite del riconoscimento, rendendo possibile il cruciale passaggio cognitivo che dal riconoscere in immagine conduce al nominare. Le tre immagini concettuali che si intrecciano nella nozione agostiniana di memoria: quella di penetrante/riserva, quella della *vis cogitandi*, quella del *venter animi* concorrono così a stabilire il confine della sua forma con il carattere informe dell'oblio. Per ricordare è dunque necessario serbare memoria dello stesso oblio²⁴. Attraverso l'interiorizzazione dialettica di questo limite immanente alla forma stessa della memoria Agostino può indicare un ultimo passo che segna la differenza tra Sé e la memoria. Da un lato, noi siamo la trama dei nostri ricordi; dall'altro, seppur in forza di un margine differenziale esiguo la trascendiamo: «ego sum qui memini, ego animus». Vi è dunque la necessità di passare oltre, di trascendere la memoria stessa: «transibo et hanc vim meam, quae memoria vocatur»²⁵.

Anche nella ripresa tardoantica e protocristiana della questione della memoria sviluppata nel X libro delle *Confessioni* di Agostino, la dimensione archeologica è costitutiva. Lo è in un senso ontologico: interrogare la forma della memoria *ex archè* significa per Agostino cogliere il vortice della sua origine nel suo confinare con il fondo oscuro dell'oblio (una metamorfosi di *Hades*?). Ma,

20 ²⁰ Agostino, *Confessioni* / *Confessiones*, trad. it. (con testo latino a fronte) di Roberta De Monticelli, Milano, Garzanti, 1990, L. X, 8.15, pp. 358-359.

21 Ivi, L. X, 8.13, pp. 356-357.

22 Cfr. ivi, L. X, 11.18, pp. 362-363.

23 Ivi, L. X, 14.22, pp. 366-367.

24 Cfr. ivi, L. X, 16.24, pp. 369-371.

25 Ivi, L. X, 17.26, pp. 372-373.

rammemorando, ricordare anche l'oblio significa trascendere la potenza stessa della memoria per cogliere sé nell'intimità dello specchio divino (*l'intimior intimo meo*). Inizia così, con Agostino, quella ricerca nel penetrabile della memoria che si configura come uno scandaglio di sé, come un *cogitare* ed un *ex-cogitare* che assume anche la forma dello scavo. Il nesso tra memoria e archeologia, in altri termini, impedisce di risolvere il senso della *recherche* di cui l'impresa proustiana costituisce il moderno paradigma in una pura *inventio*. Non c'è *inventio* della memoria, in altri termini, che non sia un cercare e un trovare conoscendo quindi la fatica e le astuzie dello scavare.

In un testo pubblicato postumo, probabilmente del 1932, ripreso in *Cronaca berlinese*, lavoro preparatorio alla propria *Recherche* vale a dire al postumo, *Infanzia berlinese intorno al 1900*, Walter Benjamin chiarisce il senso moderno, ma non dimentico di quello arcaico, della relazione tra memoria e archeologia ovvero il nesso che si stringe tra l'avventurarsi del pensiero nello spazio dalle infinite pieghe e profondità temporali che costituisce il medium della memoria e la tecnica dello scavo che contraddistingue il lavoro proprio dell'archeologo:

Il linguaggio ci ha fatto capire, senza possibilità di equivoci, che la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. È il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche. Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Soprattutto non deve temere di tornare continuamente a uno stesso identico stato di cose - di disperderlo come si disperde la terra, di rivoltarlo come si rivolta la terra stessa. Giacché gli «stati di cose» non sono altro che strati che consegnano, solo dopo la ricognizione più accurata, ciò che giustifica tale scavo. Ossia le immagini, che, strappate a tutti i precedenti contesti, per il nostro sguardo ulteriore sono dei gioielli in abiti sobri: come i torsi nella galleria del collezionista. Ed è sicuramente utile, nello scavare, procedere secondo un progetto. È comunque altrettanto indispensabile il colpo di vanga che procede con prudenza e a tentoni nell'oscuro regno della terra. E s'inganna sui lati migliori chi fa solo l'inventario degli oggetti ritrovati e non sa indicare nel terreno attuale esattamente il luogo in cui era conservato l'antico. Così i ricordi veri devono non tanto procedere riferendo, quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro. In maniera epica e rapsodica nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che si sovviene, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza²⁶.

Quello che lo scavo archeologico nel proprio passato acquisisce, attraversando con cautela gli strati di cui si compongono gli "stati di cose" ricordati, sono

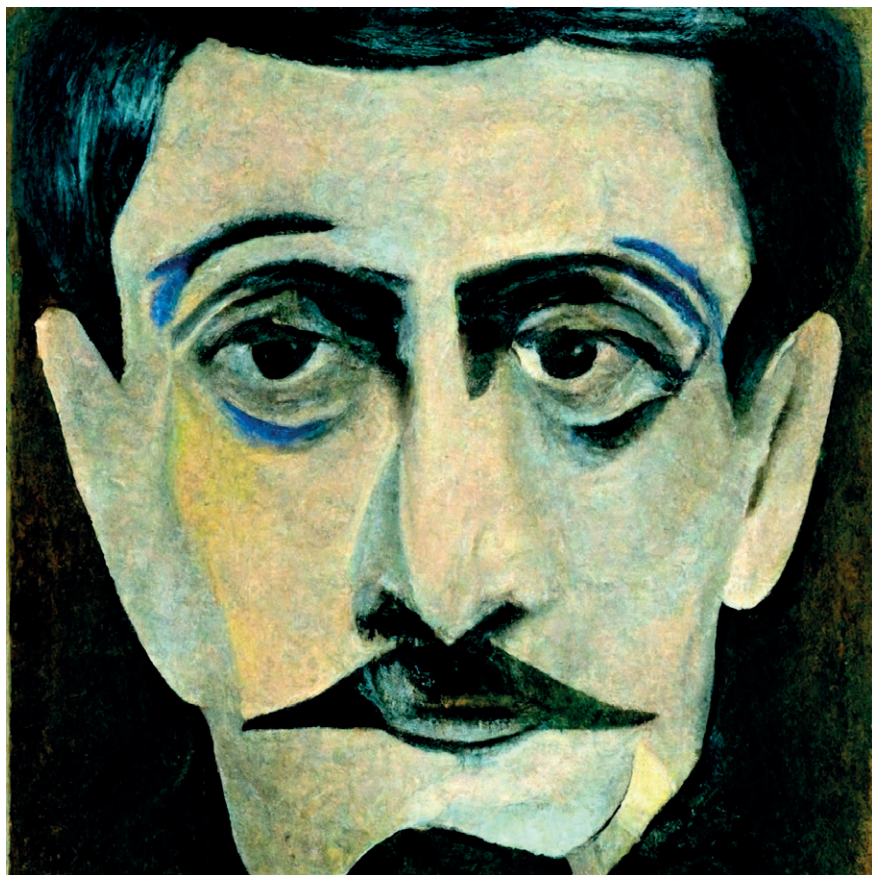
26 W. Benjamin, *Scavare e ricordare*, in Id., *Opere complete* cit., vol. V, 2003, p. 112 [*Ausgraben und Erinnern*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* cit., IV, 1, 1972, pp. 400-401].

immagini, immagini tolte dal contesto del loro ritrovamento e capaci, così, di parlare con inauditi accenti di novità, rivelando e manifestando connessioni inattese. Come Benjamin spiegherà in una lettera a Horkheimer del 16 marzo 1937 inclusa negli *Appunti e materiali* del *Passagenwerk* e ripresa nei lavoratori preparatori alle *Tesi sul concetto di storia*: «la storia non è solo una scienza, ma anche e non meno, una forma della rammemorazione»²⁷. Le ferite del passato possono riaprirsi e parlare ancora, ciò che in esso appare concluso può essere modificato dall'immagine del ricordo, nell'istante in cui è afferrata tempestivamente da una coscienza memore. Quanto «la scienza ha 'stabilito', può essere modificato dalla rammemorazione»²⁸. Ciò, anzitutto, in virtù del fatto che nella memoria (nel ricordare) facciamo un'esperienza «che ci vieta di concepire la storia in modo fondamentalmente ateologico»²⁹. Per questo la rammemorazione, l'*Eingedenken*, può accendere nel passato la scintilla della speranza. I frammenti di tempo originario che salva lo scavo nel *medium* della memoria sono strati di ciò che non è mai stato e proprio per tale motivo è da sempre (è, dunque, il vero «novum»). Anche per la memoria storica vale, in conclusione, quella concezione elegiaca ed eleatica della felicità che Benjamin fa valere per la *Recherche* proustiana.

27 ²⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. IX, 2000, p. 528. [*Das Passagenwerk*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., V, 2 voll., 1982].

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*. Sul rapporto tra teologia, storia e rammemorazione nell'ultimo pensiero di Benjamin rinvio al mio recente *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia, 2018, in particolare alle pp. 101-168.



Proust en Mr. Hyde 1 (elaborazione di Alberto Baldi).

Impressioni di lettura

Patrizia Valduga

*Un livre est un grand cimetière où sur la plupart
des tombes on ne peut plus lire les noms effacés.*

Marcel Proust

Alungo sono stata innamorata di Céline, a lungo di Beckett, a lungo di Proust; adesso che sono innamorata di Flaubert, ho l'impressione che tutti e tre portino tracce, echi, reminiscenze o sopravvivenze della lontana lezione flaubertiana. Céline oggi mi pare un'amplificazione del Flaubert privato, soprattutto quello delle lettere agli amici intimi: il parlato, il gergo, il dialetto, le parole scurrili, le parole storpiate, i neologismi, i punti esclamativi, insomma, quello che Céline chiama stile «rendu émotif» è in bella mostra in questo Flaubert:

«Sacré nom de Dieu de merde de nom d'une pipe de vingt-cinq mille pines du tonnerre de Dieu, sacré nom d'un pet, que le diable étrangle la jurisprudence et ceux qui l'ont inventée!»¹

«ô goût! ô porcs! porcs en habit, porcs à deux pattes et à paletot»²

«oh! la famille, quel emmerdement! quel bourbier! quelle entrave! comme on s'y engloutit, comme on y pourrit, comme on y meurt tout vif!»³

«pohétique»⁴; «po-hé-tiques»⁵

1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973-2007, 5 voll. (a Ernest Chevalier, 21 maggio 1842).

2 Allo stesso, 2 settembre 1843.

3 Allo stesso, 3 ottobre 1848.

4 A Louise Colet, 29 dicembre 1852.

5 A Louis Bouilhet, 2 agosto 1854.

«Allons, caleux! un peu de couilles au cul! Fa! - outre!!! (prononciation énergique du mot Foutre)»⁶

«Hénaurme! quinze mille fois Hénaurme, avec trente milliards d'H»⁷; «bien engueueueueulé»⁸, ecc.

Né mancano la sentenziosità, le iperboli, le invettive, le dichiarazioni di poetica caratteristiche dello stile di Céline:

«L'amour est comme un besoin de pisser [...] il faut che ça sorte»⁹

«[...] deux vastes pensées qui remplissent souvent la vie d'un homme [...] son cœur entre sa boutique et sa digestion»¹⁰

«l'on aime le mensonge; mensonge pendant la journée et songe pendant la nuit, voilà l'homme»¹¹

«Es-tu malade, mort, enterré, pourri?»¹²

«Je vais enfin dire ma manière de penser, exhiler mon ressentiment, vomir ma haine, expectorer mon fiel, éjaculer ma colère»¹³

«aux charlatans, aux phraseurs, aux farceurs, aux gens à idées»¹⁴; «est-ce qu'ils ont la foi?»¹⁵; «Le style c'est la vie!»¹⁶; «Voilà 120 pages de faites; j'en ai bien écrit 500 au moins»¹⁷, ecc.

Quanto a Beckett, penso che il *Saint Antoine e Bouvard et Pécuchet* lo abbiano indirizzato su quel sentiero che ha battuto fino alla fine. Flaubert ha scritto del primo: «C'est l'œuvre de toute ma vie»¹⁸. In questa sorta di enciclopedia di tutte le credenze e di tutte le eresie c'è quel lirismo a cui Flaubert aspira, ma è un lirismo sempre bilanciato da una forte controparte realistico-comica. Ha scritto del secondo: «c'est mon testament»¹⁹; «un roman moderne faisant la contrepartie de *St. Antoine* et qui aura la prétention d'être comique»²⁰; «Je crois qu'on n'a pas encore tenté le comique d'idées»²¹; «le Comique [...]. Il y a, d'ailleurs, une manière de le prendre qui est haute. C'est ce que je vais entre-

6 A Jules Duplan, 28 maggio 1857.

7 Allo stesso, 20 ottobre 1857.

8 A Ernest Chevalier, 14 marzo 1840.

9 A Louis Bouilhet, 4 settembre 1850.

10 A Ernest Chevalier, 24 giugno 1837.

11 A Louise Colet, 15-16 maggio 1852.

12 A Ernest Chevalier, 23 ottobre 1841.

13 A Léonie Brainne, 5 ottobre 1872.

14 A Louise Colet, 12 luglio 1853.

15 Alla stessa, 3 gennaio 1853.

16 Alla stessa, 7 settembre 1853.

17 Alla stessa, 15-16 maggio 1852.

18 A Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 5 giugno 1872.

19 Alla stessa, 18 febbraio 1876.

20 A George Sand, 1° luglio 1872.

21 A Mme Roger des Genettes, 2 aprile 1877.

prendre tâcher de faire dans mes deux bonshommes»²². È questo modo «alto» di prendere il comico, e proprio associato al lirismo, che ritroviamo in Beckett: Bouvard ascolta Pécuchet che legge, «le haut du pantalon déboutonné»²³; Estragone dice a Vladimir: «Ce n'est une raison pour ne pas te boutonner»²⁴; il giovane allievo dei due strampalati «pedagoghi», «à table même [...] ne retenait point ses gaz»²⁵; e Estragone domanda: «Qui a pété?»²⁶, ecc. E ritroviamo le coppie inseparabili e complementari, e altrettanto difficilmente giudicabili quanto la coppia Bouvard e Pécuchet: Mercier e Camier, Vladimir e Estragon, Molloy e Moran...; ritroviamo il disquisire su religione e conoscenze, e anche la mania enciclopedica: «je m'intéressais à l'astronomie, autrefois [...]. Puis ce fut la géologie qui me fit passer un bout de temps. Ensuite c'est avec l'anthropologie que je me fis brièvement chier et avec les autres disciplines, telle la psychiatrie [...]. Oh j'ai tout essayé. Ce fut enfin à la magie qu'échut l'honneur de s'installer dans mes décombres»²⁷. Troviamo l'ossessione della precisione linguistica: «a moins de prêter à fréquent un sens qu'il n'a pas, ce que je ne voudrais faire pour rien au monde»²⁸, ecc.

Ma veniamo a Proust: di quale Flaubert potremmo forse trovare traccia? A me pare di quello dell'*Éducation sentimentale* del '45. Storia in primo luogo di una vocazione letteraria, è in parte epistolare, in parte in terza persona, ma una terza persona molto particolare: l'irruzione improvvisa di quel «J'aime beaucoup ces grands yeux des femmes de trente ans»²⁹ ci fa domandare sbalorditi: «io chi?», e «J'ai aussi connu des hommes vierges qui brillaient par leur cynisme»³⁰ ecc., fino alla lunga invettiva contro «la rage d'écrire» degli innamorati: «Arrière, canaille! hors d'ici, gouspins! qu'on me chasse ces drôles! qu'on les jette par la fenêtre!»³¹, ma ormai ci si è abituati. Questa terza persona per lo più tradizionalmente onnisciente, anche se spesso dichiara di non sapere cosa passa per la testa dei suoi personaggi, risulta così ingombrante che diventa essa stessa un personaggio, una prima persona, la *terza* prima persona, se pensiamo alle lunghe lettere dei due protagonisti. Insomma, è come se Flaubert si fosse fatto letteralmente in tre: è Jules, che pensa solo all'arte e progetta di scrivere isolato dal mondo, è Henry che si getta nel mondo e pensa all'amore, ed è il narratore che commenta, sentenzia e parla di sé. La mia impressione è che Proust abbia riunito ciò che Flaubert aveva separato, e dei tre abbia fatto un solo personag-

22 A George Sand, 8 aprile 1874,

23 G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvre II*, Paris, Gallimard, 1952, p. 815.

24 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 11.

25 G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* cit., p. 961

26 S. Beckett, *En attendant Godot* cit., p. 114

27 S. Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit 1982, pp. 51-52.

28 Ivi, p. 119.

29 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 71.

30 Ivi, p. 87.

31 Ivi, p. 104.

gio: il personaggio-narratore. La *Recherche* è tutta in prima persona, tolto *Un amour de Swann*, che «a prima vista» sembra «un oggetto estraneo e inesplicabile», «una sorta di bizzarro meteorite giunto da chissà quale altro pianeta della fantasia e del pensiero»³². Come non pensare all'altrettanto «a prima vista inesplicabile» prima persona dell'inizio di *Madame Bovary*, a quel «Nous étions à l'étude», che dà il là e poi scompare insensibilmente lasciando campo libero al racconto in terza persona?

Il binomio «habitude-inconnue» che percorre l'intera *Recherche* appare proprio all'inizio, riferito alle camere da letto; e proprio all'inizio dell'*Éducation*, Henry «se trouva tout à coup dans une chambre vide et inconnue» con «ses murs froids qui ne vous ont jamais renfermé»³³. E alla fine della stessa, prima di informare frettolosamente il lettore sul destino di tutti gli altri personaggi, dedica pagine e pagine al progetto di scrittura di Jules:

«n'y a-t-il pas au monde une manière quelconque d'arriver à la conscience de la vérité? Si l'art était pour lui ce moyen, il devait le prendre»³⁴

«L'histoire s'étale dans son souvenir, l'humanité se déroule sous ses yeux, il s'enivre de la nature, l'Art l'illumine de ses clarté. [...] ce que la vie lui offre, il le donne à l'Art; tout viens vers lui et tout en ressort, flux du monde, reflux de lui-même [...] et lui-même tout entier il se concrétise dans sa vocation, dans sa mission, dans la fatalité de son génie et de son labeur»³⁵.

Non è, in piccolo, in molto piccolo, quello che leggiamo nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*?

Henry si innamora di una donna più grande e sposata, come capita a Frédéric nell'*Éducation* del '69, e come capita al narratore della *Recherche* con il suo secondo innamoramento, quello per Madame de Guermantes, cui fa ogni giorno la posta, fingendo indifferenza «à l'apparition de profil [...] d'un nez en bec d'oiseau»³⁶ (un «profil d'oiseau»³⁷ ce l'ha un personaggio secondario dell'*Éducation* del '69, Cécile, nipote di Madame Dambreuse). Henry è in compagnia di Morel, personaggio di umili origini e senza immaginazione – esattamente come il Morel della *Recherche*, che è il figlio dell'ex-cameriere del prozio del narratore –, e sente il suono ma non il senso delle sue parole: «A l'homme dans la souffrance, tous ceux qui ne lui parlent pas de sa souffrance parlent une langue étrangère»³⁸; «l'on a entre soi et chaque personne le mur d'une lan-

32 Giovanni Raboni, *Postfazione a Un amore di Swann*, Milano, Mondadori, 1981, p. 283 (poi in G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di Giulia Raboni, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, pp. 45-54).

33 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 51.

34 Ivi, pp. 264-265.

35 Ivi, pp. 320-321,

36 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, II*, Paris, Gallimard, 1954, p. 62.

37 G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* in *Œuvre II cit.*, p. 374.

38 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 127.

gue étrangère»³⁹, sono parole di Charlus riportate da Mme de Guermantes. Quando Henri e Mme Renaud sono sul ponte della nave avvolti nel mantello di lei, il narratore evoca altri mantelli «jetés sur des épaules nues», «pour que l'hermine brille sur la peau»⁴⁰; Mme Swann ha manicotto e collo «tous deux d'hermine», «blanc e brillant tapis»⁴¹ che la ripara dal freddo in casa. Jules è di «nature nerveuse et féminine»⁴². Il narratore Marcel dichiara ripetutamente la sua natura nervosa: «les natures un peu nerveuses, comme était la mienne»⁴³, «pour une nature nerveuse comme était la mienne»⁴⁴; Charlus condivide con il narratore «un tempérament nerveux»⁴⁵, ma in più ha «de véritables attaques nerveuses, dont tout le monde restait tremblant»⁴⁶ e la parte femminile è tutta a suo carico: ha «une finesse féminine de sensibilité et d'esprit»⁴⁷, «des délicatesses, une sensibilité féminines»⁴⁸. In Mme Renaud, «il se mêlait à la douceur de sa caresse une sorte de force contenue, de virilité cachée»⁴⁹; le donne di cui si innamora il narratore della *Recherche* (che non usa mai la parola «virilité» nei riguardi di una donna) hanno tutte, ad eccezione di Mme de Guermantes, dei tratti maschili, essendo tutte «gomorrhéennes». Henri si ripromette, «dans l'inconséquence de son égoïsme»⁵⁰ di odiare Jules più in là; Charlus dice che avrebbe fatto meglio a segnalare al narratore le «inconséquences»⁵¹ più che le seduzioni della giovinezza. Jules possiede delle «gravures d'après les grands maîtres»⁵² e Flaubert considera la fotografia un «procédé mécanique»⁵³, «une vilaine chose»⁵⁴; la nonna del narratore ha la stessa opinione e gli regala delle vecchie incisioni dei capolavori più noti⁵⁵. Henry vorrebbe essere ricco perché Mme Renaud ama i fiori:

«les fleurs, hélas! ne sont faites que pour les riches, eux seuls sentent les roses et portent des camélias; [...] mais les petits gens ne connaissent de tout cela que

39 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II cit., p. 522.

40 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 214.

41 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I cit., p. 634.

42 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 139.

43 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I cit., p. 390.

44 Ivi, p. 672.

45 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, p. 818.

46 Ivi, p. 317.

47 Ivi, p. 611.

48 Ivi, I, p. 762.

49 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 215.

50 Ivi, p. 241.

51 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I cit., p. 767.

52 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 187.

53 G. Flaubert, Lettera a Louise Colet, 14 agosto 1853.

54 Alla stessa, 17 agosto 1853.

55 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I cit., p. 40.

ce qu'ils voient de loin, à travers les grilles de fer d'un jardin public ou le vitrage d'une serre du Jardin de Plantes»⁵⁶.

In Proust un'immagine simile assume ben altra forza e portata:

Et le soir ils ne dinaient pas à l'hôtel où, les sources électriques faisant soudre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans ses remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour le pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)⁵⁷.

Una prova che questa immagine proviene da quella di Flaubert potrebbe essere l'assoluta assenza in tutt'À la recherche della parola «serre»⁵⁸. A Jules, «la vie humaine lui faisait l'effet d'un bal masqué»⁵⁹; «toute fête, si simple soit-elle, quand elle a lieu longtemps après qu'on a cessé d'aller dans le monde et pour peu qu'elle réunisse quelques-unes des mêmes personnes qu'on a connues autrefois, vous fait l'effet d'une fête travestie»⁶⁰, dice il narratore nel *Temps retrouvé*.

Ma queste sono cose di poco conto; meglio mettere a confronto, per esempio, alcuni passi sulla distanza, sull'amore e sul dolore. Per Flaubert, tutto dipende dalla prospettiva, dal tipo di ottica che usiamo per osservare, dal porsi molto vicini o dal prendere qualche distanza; e anche le gioie e i dispiaceri non sono che illusioni ottiche, effetti di luce e di prospettiva. Proust guarda la realtà «conciliando continuamente un'ottica da microscopio e un'ottica da telescopio, il vicino e il lontano, il particolare e l'insieme»⁶¹.

Éducation: «Tout dépend du mot, de la circonlocution, de la lunette qu'on emploie, si c'est un télescope ou un microscope»⁶²;

Recherche: «Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde»⁶³.

56 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 106.

57 M. Proust, *À la recherche du temps perdu, I cit.*, p. 681.

58 E. Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983.

59 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 177.

60 M. Proust, *À la recherche du temps perdu, III cit.*, p. 923.

61 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust cit.*, p. 100.

62 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 220.

63 M. Proust, *À la recherche du temps perdu, III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 1041.

Éducation: «la vie est comme tout tableau: pour sembler belle, elle a besoin d'être vue à distance»,⁶⁴ «La vie a besoin, pour paraître belle, que l'on se mette à un point de vue convenable [...]. Tout dépend de la perspective»⁶⁵, «Si chaque passion, si chaque idée dominante de la vie est un cercle où nous tournons pour en voir la circonférence et l'étendue, il ne faut pas y rester enfermé, mais se mettre en dehors»⁶⁶;

Recherche: «Chacun voit en plus beau ce qu'il voit à distance, ce qu'il voit chez les autres. Car les lois générales qui règlent la perspective dans l'imagination s'appliquent aussi bien aux ducs qu'aux autres hommes. Non seulement les lois de l'imagination, mais celles du langage»⁶⁷.

Ecco in entrambi una stessa vicinanza illusoria.

Novembre: «Il y a un instant, dans le départ où, par anticipation de tristesse, la personne aimée n'est déjà plus avec vous»⁶⁸;

Recherche: «je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle!»⁶⁹; «les paroles tristes que l'on prononce, même mensongèrement, portent en elles leur tristesse et nous l'injectent profondément; peut-être parce qu'on sait qu'en simulant des adieux on évoque par anticipation une heure qui viendra fatalement plus tard»⁷⁰.

Ecco l'asincronia di desideri e sentimenti.

Éducation: «Dans le développement comparé d'une passion, d'un sentiment, et même dans la compréhension d'une idée, l'un devance toujours l'autre, et le second est arrivé au point culminant que le premier l'a dépassé ou est déjà revenu en arrière. Les âmes ne marchent pas de front comme des chevaux de carrosse attelés à la même flèche, mais plutôt elles vont l'une après l'autre, s'entrecroisant dans leur chemin, se heurtant, se quittant, et courent éperdues comme des billes d'ivoire sur un billard; on adore telle femme qui commence à vous aimer, qui vous adorera quand vous ne l'aimerez plus, et qui sera lassée de vous quand vous reviendrez à elle. L'unisson est rare dans la vie, et l'on pourrait compter le nombre des minutes où les deux cœurs qui s'aiment le mieux ont chanté d'accord»⁷¹

64 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale Première version cit.*, p. 140.

65 Ivi, p. 249.

66 Ivi, p. 265.

67 M. Proust, *À la recherche du temps perdu, II cit.*, pp. 235-236.

68 G. Flaubert, *Novembre, Œuvre II cit.*, p. 523.

69 Ivi, p. 134.

70 M. Proust, *À la recherche du temps perdu, III cit.*, p. 354.

71 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 243.

(qui, a malincuore, verrebbe voglia di dare ragione a Proust, quando scrive che «il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore»⁷², anche se non sono metafore, ma semplici paragoni);

Recherche: «Comme les différents hasards qui nous mettent en présence de certaines personnes ne coïncident pas avec le temps où nous les aimons, mais, le dépassant, peuvent se produire avant qu'il commence et se répéter après qu'il a fini, les premières apparitions que fait dans notre vie un être destiné plus tard à nous plaire, prennent rétrospectivement à nos yeux une valeur d'avertissement, de présage»⁷³.

Ecco il dolore che accresce e consolida l'amore, e sviluppa le forze dello spirito:

Éducation: «Ainsi de l'amour. Les souffrances que lui cause l'objet aimé le font grandir et s'élever tant qu'il ne peut s'élever et grandir encore»⁷⁴, «S'il n'y a rien de complet que la douleur, il aimait, car son amour le torturait comme un supplice. C'est là le tamis de tout sentiment: la douleur; celui qui se fonde à cette épreuve n'en mérite que le nom, celui-là seul est grand qui y grandit encore»⁷⁵; *Recherche*: «Car, ainsi qu'au début il est formé par le désir, l'amour n'est entretenu plus tard que par l'anxiété douloureuse»⁷⁶; «L'art n'est pas seul à mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes; ce même pouvoir de les mettre en rapport intime avec nous est dévolu aussi à la douleur»⁷⁷.

Quello che in Flaubert resta una geniale ma rapida annotazione, in Proust viene lungamente e profondamente sviluppato e analizzato. Al dîner di Mme Renaud, per fare un altro esempio, «les dames ne disaient rien ou causaient littérature, ce qui est la même chose»⁷⁸, col seguito degli autori vecchi e nuovi lodati o biasimati, il tutto in mezza pagina. Al dîner dei Guermantes, che occupa un centinaio di pagine, le donne non sono meno ignoranti e non parlano meno a vanvera, e la principessa di Parma, sbalordita da tutte le novità critiche che sente, corre col pensiero alla necessità di un pediluvio seguito da una bella camminata per «faire la réaction»⁷⁹.

Vorrei riportare infine questo passo: «Étrange sensation du sol que l'on foule! On dirait que chacun de nos pas d'autrefois y a laissé une ineffaçable trace, et qu'en revenant sur eux nous marchons sur des médailles où serait écrite l'histoire de ces temps accomplis, qui surgissent devant nous. Effrayé de la fidélité de ses

72 M. Proust, *À propos du «style» de Flaubert*, in «Nouvelle Revue Française», gennaio 1920.

73 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, Paris, Gallimard, 1968, p. 381.

74 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 240.

75 Ivi, p. 202.

76 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, III cit., p. 106.

77 Ivi, p. 493.

78 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version cit.*, p. 76.

79 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II cit., p. 497.

souvenirs, rendus plus vivaces encore par la présence de ces lieux où ils avaient été des faits et des sentiments, il se demandait si tous appartenaient au même homme, si une seule vie avait pu y suffire, et il cherchait à les rattacher à quelque autre existence perdue, tant son passé était loin de lui!»⁸⁰. Che è un'altra brutta metafora, ahimé; ma qui io vedo *in nuce* sia l'estasi metacronica (la *madeleine*, il selciato sconnesso, ecc.), sia l'illusione dell'identità dell'io e le sue metamorfosi nel tempo.

A Céline e a Beckett non torno più, perché so che ritroverei quello che so già: il loro mondo. Ma Proust è il mondo, e la *Recherche* «uno dei grandi avvenimenti dello spirito umano»⁸¹, come ha scritto Raboni, e a lei continuo a tornare; e se non torno direttamente al testo, ho molto spesso in mano il *Breviario* che ho ricavato da quella «summa non teologica sorretta da un'intelligenza capace di sorreggere il mondo», come ha detto Francesco Orlando. L'ho letta la prima volta nel 1978, proprio per il corso di Orlando, nella mediocre traduzione einaudiana a sette mani, e da quella lettura mi è sembrato di essere uscita più forte, più intelligente, con una maggiore comprensione degli altri e del mondo. L'ho riletta nella traduzione di Raboni, nell'estate del 2004, quando lui stava molto male, e l'ho riletta per fare quell'antologia di massime e sentenze che Raboni purtroppo non ha potuto vedere. È stata una nuova scoperta, perché con Proust non si finisce mai di imparare e di capire: quante cose importanti mi erano sfuggite, quante ne avevo dimenticate! Ma quante altre erano diventate parte della mia struttura psichica e sangue del mio sangue: l'identità illusoria dell'io, le metamorfosi dell'io, il desiderio amoroso mediato, lo snobismo così simile al desiderio amoroso, la menzogna delle parole e la verità dei sintomi... E adesso mi capita spesso di aver voglia di tornare a passare qualche ora in compagnia di quel Charlus che è il personaggio più strabiliante che si possa incontrare nel mondo della letteratura: me ne ero innamorata a prima vista nel 1978, e continuo ad innamorarmene ogni volta di nuovo. È questo il miracolo di ogni grande opera: è nuova al suo apparire, e resta nuova per sempre.

80 G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Première version* cit., p. 262

81 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., p. 290.

Marcel Proust



Paris Musées
Musée Carnavalet - Histoire de Paris

Un roman parisien

Marcel Proust. Un roman parisien (catalogo della mostra allestita sotto la direzione di Anna-Laure Sol a Parigi, al Musée Carnavalet dal 16 dicembre 2021 al 10 aprile 2022).

«Il tempo rubato» del collage: i Guermantes *selon* Enrico Baj

Chiara Portesine

Nella selva degli iconotesti e dei *corpora* verbo-visivi a tema proustiano¹, il ciclo dei lavori confezionati da Enrico Baj ispirandosi alla saga dei Guermantes gode di una felice autonomia creativa. Non si tratta, infatti, di un libro illustrato né di un fumetto ma, piuttosto, di una pinacoteca miscellanea di centosessantaquattro acrilici e collage su legno, realizzati nel 1999 e poi ripartiti, nello spazio editoriale del catalogo, fra otto sezioni: *Les Guermantes* (30); *Hôtes des Guermantes* (38); *Autres nobles* (27); *Domestiques des Guermantes* (8); *Parents et amis de Proust* (20); *Acteurs, écrivains, peintres, médecins* (10); *Protagonistes de l'affaire Dreyfus* (33); *Autres personnages* (10).

A una prima (e straniante) lettura dell'indice, emerge subito come l'intento di Baj fosse quello di giustapporre provocatoriamente personaggi letterari e persone reali (familiari, conoscenti e amici di Proust), in una frizione deliberata tra piano finzionale e piano biografico – e, in un secondo tempo, tra memoria soggettiva (tanto romanzesca quanto individuale) e avvenimenti storici (*l'affaire*

- 1 Segnalo alcuni preziosi contributi incentrati sulla traduzione iconografica della *Recherche* in forma di *balloons* fumettistici, distanti, a livello di linguaggio e di manufatto artistico, dall'oggetto del presente studio, ma utili per individuare alcune costanti metodologiche generali: Évelyne Deprêtre, *Une mélancolie mesurée: de Proust à Heuet*, in *The Imaginary: Word and Image*, edited by Claus Clüver, Matthijs Engelberts, Véronique Plesch, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2015, pp. 147-164; Sandrine Bourget-Lapointe, *Les adaptations comme interprétations créatives: le cas de Proust en B.D.*, in «Postures», 23, 2016, pp. 1-16; Julie Müller, *Proust en BD: économie de lecture et ré-création proustienne*, in «Cahiers de Narratologie», 31, 2016, pp. 1-12.

Anna Dolfi, University of Florence, Italy, anna.dolfi@unifi.it, 0000-0003-3535-1313

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Anna Dolfi (edited by), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, © 2022 Firenze University Press, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-643-8, DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

Dreyfus)². La genealogia dei Guermantes viene sviluppata plasticamente in modo del tutto analogo agli affetti dello scrittore Proust o ai giudici del Tribunale di guerra di Rennes, adoperando un format visivo agglomerante: un volto ricavato dall'assemblaggio di bottoni, pezzi di legno, corde e altri materiali *trouvés*, che si staglia sullo sfondo di una fodera da divano (alternativamente floreale e geometrica). Immettendo nel catalogo una sezione riservata a *Parents et amis*, inoltre, Baj non mira soltanto ad ampliare l'inventario quantitativo dei propri personaggi, ma cerca anche di misurarsi con una vera e propria esegesi iconografica alternativa a una modalità di illustrazione intesa come riempitivo ornamentale e 'postumo' rispetto al testo primario. Un simile passaggio applicativo si può riscontrare per «Albert Bloch (camarade d'école de Proust)»³ (tav. 110). Baj nomina qui, tra la «grand-mère maternelle de Proust»⁴ e il «frère du grand-père de Proust», un attante della *Recherche*, per suggerire didascalicamente al lettore come il modello reale del personaggio-Bloch trovasse un riscontro effettivo nella biografia proustiana – identificabile probabilmente con Horace Finaly, suo compagno di classe al Lycée Condorcet. L'illustrazione, per Baj, si trasforma quindi in un'operazione ermeneutica di secondo grado, e non in un'ingenua traslitterazione di dettagli esornativi. Attraverso le scelte stilistiche e la stessa pianificazione macrotestuale del catalogo, l'artista vuole imporre una propria lettura critica e dialettica della scrittura proustiana, in un'autoinvestitura illustrativa in qualità di interprete e glossatore attivo della fonte originaria.

Per passare al trattamento peculiare dei Guermantes, i medaglioni montati da Baj non rappresentano, come specifica Alain Jouffroy nella premessa inaugurale (*Un manifeste permanent contre la bêtise*), «ni des portraits au sens traditionnel du terme, ni même des caricatures, mais forment dans cette suite de petits formats, une sorte de nomenclature d'effigies: la liste représentative de toutes les figures romanesques de Proust»⁵. Una simile tecnica s'inscrive in quella coazione a «organizzare una buona galleria di teste» che Umberto Eco considerava denotativa del fare artistico di Baj⁶. A un attraversamento superficiale del

2 Per un approfondimento specifico sulla correlazione tra la *Recherche* e l'*Affaire Dreyfus*, rimando in particolare a Susanna Gugenheim, *Marcel Proust e "l'affaire Dreyfus"*, in «La Rassegna Mensile di Israele», 32, 1966, pp. 410-413; Émile Carassus, *L'Affaire Dreyfus et l'espace romanesque: de «Jean Santeuil» à la «Recherche du temps perdue»*, in «Revue d'Histoire de la France», 5-6, 1971, pp. 834-853; Isabelle Monette Ebert, «Le Premier Dreyfusard»: Jewishness in Marcel Proust, in «The French Review», 67, 2, 1997, pp. 196-217; Tommaso Gazzolo, *Proust e la «morte della fata»*. L'«Affaire Dreyfus» nella «Recherche», in «Intersezioni», 1, 2013, pp. 139-152.

3 Alain Jouffroy, Silvia Pegoraro, *Baj chez Proust. Les Guermantes*, Milano, Skira, 2000, p. 192. Ringrazio Roberta Cerini Baj per la gentile autorizzazione a pubblicare le tavole riprodotte nelle pagine successive.

4 Ivi, p. 180, tav. 98.

5 Alain Jouffroy, *Un manifeste permanent contre la bêtise*, in A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., [pp. 7-24], p. 11.

6 Umberto Eco, *Quattro tesi insostenibili che si sostengono sulle teste di Baj, seguite da una lettera inviata nel 1990 all'autore di dette teste*, in Enrico Baj, *Il Giardino delle delizie*, testi di

volume proustiano, però, il fruitore rischia di trovarsi avviluppato nelle spire di una narrativa inceppata. Le singole tavole sembrano iterare eternamente uno stesso archetipo umanoide, in un dogma della ripetizione che contraddice la tensione descrittiva (e minuziosamente differenziante) della scrittura proustiana. In fondo, però, Baj replica un aspetto già implicito nella testualità della *Recherche*, vale a dire l'uso dei *Leitmotive* come contrappesi strategici al rischio di una dispersione soggettiva e iper-caratterizzata degli attori che si avvicinano sul palcoscenico della descrizione romanzesca. La ripetizione quasi formulare, per cui «ogni motivo ritorna a distanza di centinaia o migliaia di pagine e si intreccia con gli altri in un'architettura musicale inestricabile»⁷, 'salva' i tomi proustiani dal pericolo di trasformarsi in una concrescenza di accumulazioni, digressioni e sentieri confusivi per il pubblico.

Per simulare tale meccanismo di memoria interna, Baj riutilizzerà i medesimi elementi e materiali di costruzione (dai bottoni alle corde colorate), rendendo accidentata la decodifica delle singole soggettività narrative. I Guermantes si presentano al lettore come una sorta di personaggio collettivo, un'istanza sovra-individuale che esibisce nelle pieghe dei volti le tracce archeologiche del proprio patrimonio genetico. «Pas de psychologie», chioserà Jouffroy, ma piuttosto «l'homogénéité d'un *socius* identique» che si risolve in «une seule et même constellation humaine»⁸. Un ulteriore legante visivo è fornito dallo sfondo damascato su cui si stagliano tutte le teste dei Guermantes, a confermare, da un lato, l'appartenenza a una medesima cellula abitativa ed esistenziale e, dall'altro, a esplicitare la classe sociale (e l'ambiente salottiero) che ne modella quasi deterministicamente i corpi e le fisionomie⁹.

La scelta di sostituire ai globi oculari i quadranti degli orologi – applicata a personaggi provenienti da tutte le otto sezioni del catalogo, da «Robert, marquis de Saint-Loup-en Bray»¹⁰ (tav. 7) a «Victor, maître d'hôtel»¹¹ (tav. 117)

Umberto Eco, Donald Kuspit, Jean Baudrillard, a cura di Giò Marconi, Milano, Fabbri Editori, 1991, [pp. 9-18], p. 9.

7 Pietro Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, Milano, Mondadori, 1995, p. 390.

8 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 12.

9 Leggiamo in un eloquente passaggio di *Le temps volé* di Baj, a commento dell'intera operazione proustiana: «Cette recherche du temps perdu nous a porté tous deux à retrouver et à décrire les chambres du rêve où chaque fenêtre avec ses rideaux tombants et retenus par des cordelières ornées de glands, laissait filtrer à travers des verres de couleurs, ou de fines mousselines, volontiers brodées et ajourées, la lumière d'une atmosphère silencieuse et pâle, feutrée» (ivi, p. 62).

10 Ivi, p. 75.

11 Ivi, p. 199. Escludendo la sezione relativa all'*Affaire Dreyfus*, gli altri personaggi proustiani con gli occhi a forma di orologio sono: «Marie, princesse de Guermantes» (p. 77, tav. 9); «La vicomtesse de Gallardon» (p. 87, tav. 19); «Hedwige de Ligne» (p. 90, tav. 22); «La fille Lévis-Mirepoix» (p. 97, tav. 28); «La comtesse d'Argencourt» (p. 103, tav. 32); «Madame de Varambon» (p. 108, tav. 26); «Hannibal, marquis de Bréauté-Consalvi» (p. 110, tav. 38); «Madame de Chaponay» (p. 131, tav. 58); «La baronne

– rappresenta un fattore aggiuntivo di aggregazione, che sarebbe facile rapportare alla centralità del tempo nella narrazione (e nella vulgata) proustiana. Anche due dei ritratti che raffigurano lo stesso Proust¹² (tavv. 29 e 144) mostrano questo contrassegno oculare temporizzato, a sottolineare (un po' didascalicamente) come sia lo sguardo del narratore-artefice a rendere preminente la durata delle azioni descritte¹³. Se la confezione di un'«illustration visuelle», come teorizza Jean-Jacques Wunenburger, comporta sempre il fatto che «le noyau de signification des énoncés se voit projeté dans une spatialité et une temporalité oculaires»¹⁴, nel caso di Proust la questione della temporalità diventa doppiamente spinosa e necessita di un marcatore iconografico immediato (l'occhio-orologio) che in un certo senso 'redima' la cornice statica dei *Guermites selon Baj* – volti intrappolati nell'eterno presente del medagliere genealogico di famiglia. L'apparente interdipendenza nonché parafrasi filosofica della fonte proustiana, tuttavia, è vincolata, per Baj, a un'adesione irremovibile ai propri capisaldi estetici. Come vedremo menzionando in seguito i *Generali*, nell'arco della sua intera carriera l'artista tenderà a reiterare e, letteralmente, ad auto-citare alcuni tic formali caratteristici, nell'edificazione di uno stile ufficiale subito riconoscibile dal pubblico e dal mercato dei collezionisti. I quadranti e le lancette, infatti, rimpiazzavano occhi e ciglia già in alcuni dei personaggi di *Guernica* (1969) o dei *Funerali dell'anarchico Pinelli* (1972). Anzi, gli orologi appartenevano strutturalmente a quel microcosmo ricorsivo di oggetti e ninnoli della società dei consumi utilizzati da Baj per costruire le proprie silhouette anatomiche. In un saggio comparso in *Autodamé. Collages e scritture*, dopo aver spiegato come il cordone fosse «diventato un disegno, né più né meno di quello disegnato a matita o a penna», il pittore aggiungeva l'esempio di un «quadrante d'orologio: te lo metto lì al posto di un occhio e diventa occhio, non c'è dubbio, anzi è sempre stato occhio che vede, occhio che registra il tempo, occhio che indica il tic-tac

Alphonse de Rothschild» (p. 132, tav. 59); «L'ambassadrice de Turquie» (p. 136, tav. 63); «Mademoiselle Daisy d'Ambresac» (p. 140, tav. 65); «La comtesse de Montpeyroux» (p. 142, tav. 67); «Le marquis de Palancy» (p. 149, tav. 74); «Le prince de Borodino» (p. 150, tav. 75); «L'amiral Jean-Baptiste Edmond» (p. 165, tav. 87); «Poullein, valet de pied des Guermites» (p. 173, tav. 93); «Charles Swann» (p. 188, tav. 106); «Lady Israël» (p. 195, tav. 113); «Le poète Robert de Montesquiou-Fézensac» (p. 197, tav. 115); «L'actrice Marie-Caroline-Félix Miolan» (p. 205, tav. 121); «L'écrivain Bergotte» (p. 206, tav. 122); «Le docteur Cottard» (p. 209, tav. 125); «Pierre Paul Leroy-Beaulieu, économiste» (p. 211, tav. 127).

12 Ivi, pp. 100 e 144.

13 Il ritratto dello scrittore-orologiaio, peraltro, meriterebbe di essere osservato in parallelo ad una fotografia scattata allo stesso Baj mentre indossa un paio di occhiali con quadranti di cartone e lancette di plastica a simulare due orologi (riprodotta in Enrico Baj, *Autocritica*, a cura di Roberta Cerini Baj, Firenze, Regione Toscana, 2004, p. 89).

14 Jean-Jacques Wunenburger, *Le couple verbo-iconique dans les représentations textuelles, visuelles et télévisuelles*, in *Texte, image, imaginaire*, par Jean-Louis Tilleul et Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2007, [pp. 43-53], p. 44.

del mondo»¹⁵. Nel caso dei Guermantes, il riuso di materiali degradati, spesso rifiuti parcellizzati e sottratti allo status quo borghese, riceve un investimento narrativo supplementare, dal momento che una delle affinità elettive che lo stesso Baj si auto-attribuisce rispetto a Proust risiede proprio nel trattamento ironico degli oggetti desueti: «aussi bien pour moi que, me semble-t-il, pour mon associé Marcel, dans la découverte et dans l'utilisation de matériaux obsolètes, tristes, usés, envahis par la poussière et par la décomposition qui règne partout dans les choses humaines»¹⁶.

Per proporre una verifica della ricettività proustiana nei lavori di Baj, l'analisi qui proposta seguirà una doppia articolazione metodologica: da un lato, si tenterà di stabilire (laddove possibile) una correlazione diretta tra la testualità della *Recherche* e la resa plastica di Baj, dall'altro, verrà indagata la presenza latente di tematiche proustiane (in particolare, il tempo e la memoria) nell'impostazione dell'*Automitobiografia* dell'artista, pubblicata per la prima volta nel 1983.

Per quanto riguarda il primo punto, occorre subito ribadire che Baj non si qualifica affatto come un illustratore filologicamente aderente agli originali letterari. La contiguità iconografica stabilita con il tomo proustiano oscilla tra tre polarità apparentemente escludenti o contraddittorie, che qui attraverseremo servendoci di una breve carrellata di esempi chiarificatori:

1) *L'effettiva aderenza illustrativa al testo*. Di fronte ad alcuni personaggi distribuiti nel catalogo, Baj imposta un'autentica corrispondenza speculare tra descrizione romanzesca e parafrasi plastica, concentrandosi su specifici tocchi o particolari estrapolati dalla *Recherche*. È il caso di «Amanien, marquis d'Osmond (cousin des Guermantes)», come recita la didascalia della tredicesima tavola¹⁷. La caratteristica diegetica del marchese, cugino dei Guermantes e soprannominato «Mama», è la sua condizione terminale di morente: è «le cousin mourant»¹⁸ che, con la sua inopportuna agonia, guasta i piani mondani del Duca e della Duchessa. Il personaggio di Baj esibirà coerentemente un incarnato blu e bianco, a mimare il lividore mortuario di chi si affaccia alla morte. Con una microscopia del dettaglio ancor più marcata, i colori della capigliatura incollata da Baj sulla testa della «Marquise de Gallardon (cousine des Guermantes)»¹⁹ (tav. 18) ripetono quelli del piumaggio del fagiano, a cui la marchesa veniva sardonicamente paragonata nelle pagine proustiane, a enfatizzarne la mondanità frivola con un cromatismo acceso e animalesco («sa tête posée presque horizontalement faisait penser à la tête 'rapportée' d'un orgueilleux faisan qu'on sert sur une table avec toutes ses plumes»²⁰).

15 Enrico Baj, *Autodamé. Collages e scritture*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 193.

16 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 62.

17 Ivi, p. 81.

18 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome 8, Paris, Gallimard, p. 238.

19 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 86.

20 M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., tome 2, p. 151.



Enrico Baj, *Amanien, marquis d'Osmond (cousin des Guermentes)*, acrilico e collage su legno, 19 x 14,5 cm, 1999. Archivio Baj, Vergiate.



Enrico Baj, *La marquise de Gallardon (cousine des Guermentes)*, acrilico e collage su legno, 16,5 x 15,5 cm, 1999. Archivio Baj, Vergiate.



Enrico Baj, *Palamède de Guermantes, baron de Charlus (frère de Basin)*, acrilico e collage su legno, 19 x 15 cm, 1999. Archivio Baj, Vergiate.

Altrettanto referenziale appare il ritratto di «Palamède de Guermantes, baron de Charlus (frère de Basin)»²¹ (tav. 3), che lo stesso Baj aveva tratteggiato nel proprio saggio presentativo come un individuo

agressivement efféminé, jaloux, vrai grande dame revêtue d'appareils masculins (en réalité c'était une femme, dit Proust), dédaigneux, insatisfait dans ses multiples exigences sexuelles semblable à une fleur fécondée «par un pollen d'une fleur voisine qu'elle ne touchera jamais»²².

Mantenendosi coerente con questo cammeo iniziale, Baj ne traslittererà gli aspetti anatomici realizzando una silhouette ermafrodita, con un civettuolo accessorio sulla fronte (una stella argentata) a demarcare quella stessa «aggressiva femminilità» isolata nell'introduzione. In alcuni casi (non maggioritari, bisogna ammettere) Baj assume, dunque, uno sguardo diagnostico e copiativo nei confronti dell'immagine romanzesca, trattata con una cura filologica per l'ammiccamento citazionistico diretto al «lettore competente» culleriano, in grado di muoversi tra tavole e ipotesto sommerso.

21 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 71.

22 Ivi, p. 61.

2) *L'amplificazione decorativa*. Qui il pennello di Baj interviene a colmare alcune lacune descrittive – in particolare, al cospetto di personaggi citati *en passant* da Proust, senza fornire alcun appiglio fisiognomico caratterizzante. È il caso, per esempio, di «Burnier, valet de pied du baron de Charlus»²³ (tav. 97), la cui figura presenta una sola occorrenza del tutto marginale nei *Guermites*, dove viene nominato incidentalmente come uno dei «deux valets de pied qui s'éloignent lentement pour avoir l'air de s'être trouvés là seulement en passant pour leur service. (J'ai su depuis leurs noms, l'un s'appelait Burnier et l'autre Charmel)»²⁴. A partire da questa nomina accessoria, Baj può attribuire liberamente un volto a Burnier, importando un *patchwork* di dettagli e informazioni visive dagli altri *Domestiques des Guermites* – ad esempio, il quadrato nero su cerchio azzurro ricopiato da «Ducret, valet du baron de Charlus»²⁵ (tav. 96). Di fronte alle comparse secondarie evocate da Proust con attitudine inventariale – per giustificare una situazione narrativa incompleta (in qualità di *deus ex machina* o di semi-sconosciuti 'aiutanti magici') o per rimpinguare una digressione genealogica –, l'azione di Baj consiste nel donare una tridimensionalità a *flat characters* costruiti attorno a un unico sintagma o addirittura a un puro nome²⁶. Di fronte agli spazi lasciati vacanti dal narratore proustiano, è come se l'artista si assumesse il compito di rivestire il 'rimosso' romanzesco di dettagli figurativi desunti dalla catena meccanicistica degli altri personaggi, imitando quel circuito di aspettative (e fraintendimenti) che ciascun lettore è portato a fantasticare attingendo al repertorio di competenze finzionali acquisito fino a quel momento. Baj costruisce i fantasmi nominali del testo montando e cucendo assieme i tratti identitari degli altri *Guermites*, in una creazione a tavolino dell'albero genealogico mancante.

3) *La «dislettura» creativa*. La categoria formalizzata da Harold Bloom²⁷ può essere produttivamente applicata laddove Baj intervenga rispetto al testo con un intento parodico, dissacratorio o anastrofico. Nell'ambito di un ciclo illustrativo esclusivamente popolato di volti (per di più catturati nell'incantesimo della ripetizione modulare), individuare gli scarti differenziali e le torsioni impresse alle descrizioni di partenza rappresenta un'operazione piuttosto delicata. In primo luogo, è possibile campionare diversi esempi in cui, nonostante il testo espliciti alcuni dettagli caratterizzanti del «tipo» umano radiografato dal narratore, il pittore scelga deliberatamente di trascurarli privilegiando un proprio percorso d'invenzione, parallelo e funzionale alla conferma ipnotica della propria saga familiare e creativa. Jouffroy chioserà significativamente che «il ne s'agit donc

23 Ivi, p. 177.

24 M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., tome 8, p. 214.

25 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit, p. 176.

26 Del resto, l'importanza dell'atto di nomina nella scrittura proustiana costituisce uno dei capisaldi argomentativi del saggio *Proust et les noms* di Roland Barthes (1967), senz'altro tra le letture generazionali del giovane Baj.

27 Harold Bloom, *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988.

pas d'une satire, ou d'un procès, au second degré, de l'œuvre de Proust, mais du détournement de cette œuvre dans celle de Baj»²⁸. Un esempio di divertito *misunderstanding* del ritratto di partenza si può individuare nel medaglione di «Oriane, duchesse de Guermantes»²⁹ (tav. 2). Mentre Proust si sofferma frequentemente sulle iridi azzurre di questa fanciulla bellissima e bionda («Et mes regards s'arrêtant à ses cheveux blonds, à ses yeux bleus, à l'attache de son cou et omettant les traits qui eussent pu me rappeler d'autres visages, je m'écriais devant ce croquis volontairement incomplet: "Qu'elle est belle! Quelle noblesse!"»), leggiamo ad esempio in *Du côté de chez Swann*³⁰, Baj restituisce al fruitore la sagoma antinomica di una donna dagli occhi gialli e i capelli biancastri, in un'aperta contraddizione tra la magnificenza quasi stilnovista della protagonista romanzesca e la degradazione estetica subita dal suo corrispettivo pittorico. Una simile disconferma fisiognomica, piuttosto ricorrente nelle centosessantaquattro tavole dei *Guermantes*, serve a mantenere in allenamento, nonché in una condizione di perpetuo straniamento, il più volenteroso decrittatore di corrispondenze verbo-visive, che si troverà di fronte a una fedeltà testuale intermittente e sempre revocabile.

Il lavoro illustrativo condotto tra le maglie del testo proustiano, infine, è legato a doppio filo a una più generale postura del Baj illustratore. Già a partire dal 1953 il pittore si era cimentato con il *De Rerum Natura* di Lucrezio³¹, inaugurando, con trentasei acqueforti a corredo del testo latino, una carriera di libri d'artista e classici illustrati che assumerà presto le sembianze di un 'secondo talento'. Il cannibalismo iconografico di Baj interesserà tanto amici e sodali dell'avanguardia (da Edoardo Sanguineti³² a Paolo Volponi³³) quanto testi consolidati nel canone occidentale (come *Il paradiso perduto* di Milton³⁴). In tutti i libri illustrati dall'artista³⁵ il tratto denotativo rimarrà la *reductio ad Baj* dell'oggetto romanzesco, che si trasforma subito in un pretesto per verificare la tenuta dei propri assunti generali di poetica qualora venisse loro imposta una *contrainte* tematica 'prestata' dalle narrazioni altrui. Come scrive efficacemente

28 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 11.

29 Ivi, p. 70.

30 M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., tome 1, p. 238.

31 Enrico Baj, *De Rerum Natura*, Milano, Arturo Schwarz, 1959.

32 Edoardo Sanguineti, *L'intérieur. Acqueforti di Enrico Baj*, Milano, Giorgio Upiglio -Edizioni d'Arte Grafica Uno, 1966; Edoardo Sanguineti, *Baj. The biggest Art-book in the World with 137.952.460.800 colour Plates and 479.001.600 Pages for musical Accompaniment*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1968; Edoardo Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, un'acquaforte e ventun capilettera di Enrico Baj, Milano, Galleria Rizzardi, 1984.

33 Paolo Volponi, *Giardino con vanitas*, Bologna, Edizioni Bora, 1982.

34 Enrico Baj, *40 acqueforti per Il Paradiso perduto di John Milton*, a cura di Roberto Sanesi, Padova, Mastrogiacommo Editore, 1987.

35 Per una carrellata complessiva dei libri d'artista e dei volumi illustrati da Baj, cfr. *I libri di Baj*, con testi di Massimo Mussini, Nani Tedeschi e Luciano Caprile, Milano, Electa, 1990.



Enrico Baj, *Oriane, duchesse de Guermantes (femme de Basin)*, acrilico e collage su legno, 21 x 21 cm, 1999. Archivio Baj, Vergiate.

Massimo Mussini a proposito delle illustrazioni per *Les incongruités monumentales* di André Pieyre de Mandiargues, le tavole di Baj non rappresentano più il «supporto illustrativo del testo letterario, oppure l'opera d'arte accostata alla parola per nobilitarla», superando «il livello di semplice giustapposizione fra parola e segno pittorico che caratterizza solitamente un'edizione illustrata» per convertirsi in un'autentica «riscrittura della poesia attraverso l'immagine»³⁶. Così il «tempo rubato» della titolatura di Baj diventa anche, potremmo dire, un invito a scoprire le altre ruberie – e, soprattutto, auto-ruberie – linguistiche, stilistiche e tematiche che l'artista dissemina sotto la neutralità apparente delle illustrazioni. La voce dell'altro viene fagocitata entro una ventriloquia in cui l'ultima parola spetta sempre all'illustratore e non all'autore, in un'inversione spregiudicata dei ruoli che redistribuisce il potere tra predominio del testo e assistenza ancillare dell'immagine.

In sede conclusiva, possiamo forse azzardare una riflessione generale sulla decisione specifica di illustrare il terzo tomo della *Recherche*. In primo luogo, il volume sui Guermantes garantiva indubitabilmente all'artista una forma di contiguità (figurativa e ideologica) rispetto alla parodia anti-aristocratica e denunciataria dei *Generali* e delle *Dame* – ossia i cicli di caricature ed effigi realizzati a partire dagli anni Sessanta, assumendo presto le sembianze di un *brand* identitario e promozionale. Oltre ad assomigliarsi vistosamente tra loro, infatti, le teste totemiche dei Guermantes ricordano un più generale archetipo ritrattistico del 'volto del pote-

36 Massimo Mussini, *Libri by Baj*, ivi, [pp. 11-31], p. 22.

re', come se il Baj illustratore avesse bisogno, per appropriarsi plasticamente di un modello, di mantenere un'innamorata fedeltà alla propria avventura creativa fatta di «filamentosi e storici» cammei, di «altisonanti nomi tramutati in ritratti cotonati»³⁷ e di «ipostatici ritratti aristocratici di dame i cui aulici nomi e patronimici» Baj dichiara di aver «ritrovato tra le pieghe della storia e dei ricordi»³⁸. L'osservatore attento si imbatte in una serie di *refrain* materici e iconografici che attraversano indisturbati fasi decennali di sviluppo artistico – dalla sagomatura stessa dei crani all'uso dei medesimi bottoni, delle nappe o delle mostrine strappate alle divise militari. L'uso di un «collage combinatorio e letterario» si colloca al centro dello sperimentalismo di Baj, per il quale «le cose impiegate, testate di giornali, fiammiferi, spaghetti, quadranti di orologio, pezzi di Meccano, passamanerie, nastri, frange, fiocchi [...] e ogni altro manufatto o materia» non devono dar luogo a una mera e giustappositiva «somma delle cose usate», ma lo sguardo unificatore dell'artefice ha il dovere plastico di «sviare le varie componenti dalla consuetudine per la quale furono concepite, spaesandole, trasferendole in un contesto differente»³⁹. La combinazione degli stessi oggetti (una corda, un francobollo e una medaglia) potrà dare luogo imparzialmente a un maresciallo pluri-decorato, alla dama di una casata in decadenza oppure a Ubu Roi in persona, lasciando all'osservatore l'impressione di un *continuum* incantatorio⁴⁰.

Le tangenze con Proust non si esauriscono, tuttavia, entro i confini del progetto sui Guermantes. Non sarebbe peregrino ipotizzare che la scelta illustrativa della *Recherche* fosse stata favorita da un avvicinamento progressivo al tema della memoria e della temporalità, inaugurato dalla stesura dell'*Automitobiografia* nel 1983. Il primo capitolo di questo memoriale d'artista (intitolato suggestivamente *Revival o l'arte del ricordo*) prende avvio da una definizione proustianissima del lemma «Ricordo»: «il mezzo per richiamare alla mente immagini, nozioni, persone, avvenimenti. Lo spazio creativo talvolta è occupato, per sostituzione, dalla rievocazione nostalgica»⁴¹. Il *fil rouge* della memoria scandirà il resoconto

37 Enrico Baj, *Automitobiografia*, Monza, Johan & Levi, 2018, p. 87.

38 Ivi, p. 89.

39 Ivi, p. 82.

40 Lo stesso Baj, in una pagina di *Autocritica*, sosterrà che il suo lavoro «è da prendere o da lasciare in blocco. L'opera singola, separata dal suo contesto e dalla traiettoria in cui si iscrive, io l'autore, non la voglio considerare. Mi si obietterà che mi sono lasciato andare al multiplo e all'incisione facile [...]. Mi si dirà che anche nelle opere uniche mi sono talvolta ripetuto. Replicherò che non aspiro all'assoluto» (Enrico Baj, *Autocritica*, in «Gala», 88, luglio 1978). A questo proposito, si legga anche un passaggio di Baj ovvero *La Mostruosità messa a nudo dalla pittura*, anche di Jean Baudrillard, laddove il filosofo afferma che «Ultracorpi sono realmente tutte queste figure, ove corpi e forme sono restituiti a un impasto ironicamente decorativo, pasta primitiva contraddistinta da tratti profondi come quelli delle maschere, o escrescenze molli come quelle di esseri monocellulari, ancor poco differenziati e riproducentesi per contiguità (come nella serie dei generali e delle dame)» (in Baj, *I grandi dipinti*, Milano, Electa, 1982, p. 11).

41 E. Baj, *Automitobiografia* cit., p. 23. Anche la definizione di «Porte» sembra risentire di questo proustismo diffuso: «Il passato spesso filtra da un'anta socchiusa. Voci, rumori,

diaristico-ideologico di Baj, riaffiorando diffusamente nel terzo capitolo («La principale macchina del tempo è dunque la memoria. Ma questa non si identifica con il ricordo di cose apprese meccanicamente oppure registrate perché legate alle imposizioni della vita quotidiana [...]. Il tempo, scivolando e talvolta scricchiolando, deposita e sedimenta memoria. Una memoria che è come polvere o sabbia finissima fluente da remota clessidra»⁴²). È proprio il dispositivo della rammemorazione a muovere l'intera trama del pamphlet autobiografico («E come un filo si srotola dall'esterno del gomito per risalire al capo di partenza, così tenderemo di recuperare gradualmente gli avvenimenti e gli incontri trascorsi»⁴³). L'*Automitobiografia* non è l'unico giacimento di accumulazione di un discorso sulla memoria (e la memorabilità) che già prima venava gli scritti critici e presentativi di Baj, in particolare in relazione alla scelta di impiegare gli oggetti reali come amuleti pittorici sottratti alla vita e ai ricordi personali. Nel testo comparso in una mostra del 1980 leggiamo, ad esempio: «Così passo la giornata tra ricordi d'infanzia [...]: alle vecchie case delle nonne ho rubato un po' di frange e merletti, cordoni e fiori ingialliti e polvere, polvere, polvere»⁴⁴. Nel saggio introduttivo ai *Guermentes*, Baj si soffermerà a lungo (e con una tensione quasi proiettiva) sulla temporalità proustiana, asserendo che

C'est la recherche du temps perdu qui nous lie. La recherche et la reconstruction de la perte temporelle, qui a la saveur de mythiques âges d'or («je cherche l'or du temps», dira Breton) est – comme l'observait Queneau à propos de certaines de mes «parades militaires» – pleines de souvenirs d'enfance – une réminiscence de la jeunesse perdue⁴⁵.

La 'coda' di una simile perlustrazione della reminiscenza (di artista e di soggetto individuale) sarà proprio il volume dei *Guermentes*, in cui Baj porterà a una compiuta sintesi editoriale i propri fantasmi generaleschi rivistiti di una nuova ossessione per la memoria (in questo caso, intesa anche come memoria genetica di un intero corpo familiare). Il *tempo della Storia*, che aveva animato la stagione dei *Generali*, si mantiene indubitabilmente un *tempo di classe* (il tempo 'perso' e 'rubato' nei salotti aristocratici), ma la denuncia viene attenuata da una sorta di ineluttabilità di destino. Ai nobili che fanno da corteggio ai *Guermentes* seguono i *Domestiques* e poi una sequenza di indistinti *Acteurs, écrivains, peintres, médecins*. I segni del pennello (e quelli del tempo) venano indiscriminatamente i ritratti dei marchesi e dei valletti, come se, in questo ciclo senile di Baj, la livella dell'estetica fosse arrivata a sancire una forma di terminale uguaglianza.

odori di fritto e di acqueragie, balenii del presente, fantasmi della memoria. Fatti, cose, persone, tutto diviene estatico, staccato, lontano, forma o percezione vuota di oggetti, di eventi, di virtualità lineare o scansione di tempi, sostituzione onirica» (*ibidem*).

42 Ivi, p. 30.

43 *Ibidem*.

44 E. Baj, *Autodamé*. *Collages e scritture* cit., p. 193.

45 A. Jouffroy, S. Pegoraro, *Baj chez Proust* cit., p. 62.

PARTE QUARTA

Passione e sfide d'annientamento

Da Debenedetti a Fallois: un secolo di passione proustiana*

Mariolina Bertini

1 - Giacomo Debenedetti: un percorso nel tempo

Nella vita intellettuale di Giacomo Debenedetti due autori hanno svolto un ruolo privilegiato, fungendo da punti di riferimento inamovibili per ogni giudizio di valore: Proust e Saba. «Quasi l'intero Novecento di Debenedetti – ha scritto Alfonso Berardinelli – si irradia dalla lettura assidua, dal commento ossessivo, dalla devota, ininterrotta fedeltà a questi due autori».

È vero che la fedeltà a Proust, e il gusto di scandagliare gli stratificati, ingannevoli fondali della *Recherche*, restano costanti in Debenedetti, dal 1925 – data del suo primo saggio proustiano, che precede addirittura la pubblicazione del *Temps retrouvé* – sino agli anni Sessanta, quando rifletterà sulle analogie e sulle differenze tra le proustiane “intermittenze del cuore” e le “epifanie” di Joyce. Di decennio in decennio, però, gli strumenti e gli interrogativi del critico attraversano un'evidente trasformazione. Se il Debenedetti degli anni Venti prediligeva in Proust la musicalità e il lirismo, quello degli anni Cinquanta si sofferma piuttosto sul “patto col diavolo” grazie a cui il narratore della *Recherche* accede alla creazione artistica sacrificando la vita, come il doktor Faustus di

* Pubblicati sul blog giacomoverri.wordpress.com come *Le letture francesi di Mariolina Bertini* del 15 novembre 2016, 7 maggio 2018, 25 luglio 2018, 29 marzo 2021 dedicate rispettivamente a *Proust e Debenedetti*; *Marcel Proust. Jean Santeuil*; *Altri Proust*; *Fogli della prima "Recherche"*. Il mistero del manoscritto scomparso questi testi vengono adesso ripubblicati, grazie alla gentilezza di Mariolina Bertini e a quella di Giacomo Verri, con minimi ritocchi funzionali alla nuova sede [n.d.c.].



Marcel Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giacomo Debenedetti. Introduzione di Daria Galateria, Roma Elliot, 2016.

Thomas Mann. Nelle pagine di Proust il giovane Debenedetti ammirava le armonie wagneriane e una dorata luce soffusa simile a quella dei tramonti di Monet. Dopo la guerra, sono altri gli elementi della *Recherche* che attirano la sua attenzione: la «discesa al luogo del buio e del dolore» che il narratore deve compiere per diventare scrittore e l'analogia tra le torture della gelosia (alimentate da una curiosità che non conosce appagamento) e l'ispirazione del romanziere, anch'essa instancabile e spietata nell'interrogare il passato, la realtà, il destino.

C'è un punto di svolta tra il proustismo estetizzante del primo Debenedetti e la lucida, problematica visione del Debenedetti maturo? Tutto fa pensare che questa svolta cruciale – certo preparata da lunghe riflessioni precedenti – sia da collocare in quei mesi del 1943-1944 in cui il critico, ricercato in quanto ebreo, prima di prendere contatto con le forze partigiane, vive nascosto con la famiglia nei pressi di Cortona. Perché è proprio in quei difficili mesi di vita clandestina – tra bombardamenti, terrore del tifo, difficoltà quotidiane d'ogni sorta – che Debenedetti si dedica a un compito che prima non ha mai osato affrontare, e che

non affronterà mai più: la traduzione dell'amatissimo Proust. Sceglie di tradurre l'unica sezione della *Recherche* che formi una sorta di romanzo a sé e sia leggibile isolatamente: *Un amore di Swann*. Difficile dire se la scelta sia sua oppure dell'editore Bompiani, che gli ha commissionato il lavoro; probabilmente di entrambi. Bompiani aspirava evidentemente ad avere Proust nel proprio catalogo, senza doversi confrontare con la mole immensa dell'intera *Ricerca*. Debenedetti aveva per il personaggio di Swann un singolare attaccamento; si riconosceva nella sua fisionomia di "ebreo errante", adottato dalla buona società per i suoi doni intellettuali ma incapace di realizzare le proprie potenzialità sino in fondo. Daria Galateria ci ricorda, nella sua bella e ricca introduzione, che "Swann" era stato lo pseudonimo utilizzato da Debenedetti sulla «Gazzetta del popolo» di Torino, tra il '26 e il '29: nel vivo della giovanile passione proustiana. Spente le luci della mondanità, nei mesi oscuri di Cortona, Giacomo torna a Swann, e si impegna in quel corpo a corpo che è la traduzione senza avere a portata di mano dizionari e opere di consultazione. La sua situazione è esattamente la stessa in cui comincia la sua traduzione di *Du côté de chez Swann* a Pizzoli, dove è al confino, Natalia Ginzburg, che ha come unico aiuto il dizionario scolastico bilingue Ghiotti. Eppure in quel contesto di povertà estrema nascono due traduzioni straordinariamente interessanti: quella di Natalia, che "sliricizza" Proust (sarà Debenedetti a dirlo), accentuando la modernità dei suoi dialoghi, e quella di Debenedetti che per trasporre *Un amore di Swann* mobilita tutte le risorse dell'italiano letterario, del lessico di Leopardi, di Verga, di Pascoli, di D'Annunzio.

È per la sua qualità letteraria che si impone al lettore d'oggi la traduzione di *Un amore di Swann* che Elliot ha avuto l'eccellente idea di riproporre. Non per l'assenza di errori. Era inevitabile che in un lavoro svolto in condizioni così estreme, e poi rivisto nei primi anni del dopoguerra, con le biblioteche ancora poco praticabili e poco aggiornate, restasse qualche errore. Un esempio soltanto. Swann sale lo scalone che porta alle sale dell'aristocratica dimora di Mme de Sainte-Euverte. Proust si compiace di descrivere dettagliatamente i domestici in alta tenuta che accolgono gli ospiti:

Uno di essi, d'aspetto specialmente feroce e alquanto simile al carnefice di certi quadri della Rinascenza che raffigurano supplizi, avanzò verso di lui con aria implacabile per prendergli le sue robe. Ma la durezza dello sguardo d'acciaio era compensata dalla blandizie dei guanti di filo, talché, nell'avvicinarsi a Swann, egli pareva manifestare disprezzo per la sua persona e riguardo per il suo cappello. Lo prese con una cura, cui la precisione della camminata, punta dopo tacco, dava qualcosa di meticoloso, e con una delicatezza che lo spettacolo della sua forza rendeva quasi commovente.

In realtà, nel testo di Proust non è affatto questione di «precisione della camminata, punta dopo tacco». Proust scrive: »...Il le prit avec un soin auquel l'exactitude de sa *pointure* donnait quelque chose de méticuleux». La "pointure" è qui l'esatta misura dei guanti di filo del domestico, di cui già si è parlato. Traduce correttamente Giovanni Raboni: «Lo prese con una sollecitudine alla quale l'esattezza della misura dei guanti conferiva un che di meticoloso». Tratto in inganno dal

fatto che il termine *pointure* può riferirsi (e forse più spesso si riferisce) alle calzature oltre che ai guanti, Debenedetti estende alla “camminata” del domestico una meticolosità che Proust attribuisce esclusivamente al gesto delle sue mani.

SViste di questo genere sono comunque in questa traduzione estremamente rare. Deciso a rispettare rigorosamente la sintassi proustiana, Debenedetti aderisce alla sinuosità delle lunghe frasi di *Swann* trasponendole il più fedelmente possibile, e cogliendone in genere perfettamente il senso. Come esempio di resa particolarmente felice, possiamo citare la scena che più di ogni altra, forse, lo ha sollecitato a superare la sua giovanile interpretazione un po' estetizzante di Proust. Si tratta della scena in cui Swann, che ancora non sa di essere davvero innamorato di Odette, inaspettatamente non la trova nel salotto dei Verdurin. Di colpo, il bisogno di vederla si fa lancinante, e corre a cercarla in preda a un'angoscia incontrollabile:

[...] Si cominciava dappertutto a spengere i lumi. Sotto gli alberi dei boulevards, in un'oscurità misteriosa, erravano più radi i passanti, e appena riconoscibili. A volte l'ombra di una donna che gli si appressava, mormorandogli una parola all'orecchio, chiedendogli di accompagnarla, faceva trasalire Swann. Sfiava ansiosamente tutti quei corpi oscuri come se, tra i fantasmi dei morti, nei regni bui, avesse cercato Euridice. / Tra tutti i modi di prodursi dell'amore, tra tutti gli agenti di disseminazione del sacro morbo, uno certamente dei più efficaci è quel grande soffio di agitazione che talvolta passa su di noi. Allora l'essere con cui in quel momento ci piace di stare, sarà quello che ameremo, il destino è segnato. Non occorre nemmeno che fino allora ci sia piaciuto più di altri, o neppure quanto altri. Bisognava soltanto che la nostra inclinazione per lui diventasse esclusiva. E tale condizione è soddisfatta allorché – nel momento in cui esso ci sia mancato – alla ricerca dei piaceri che la sua grazia ci procurava, bruscamente si è sostituito in noi un bisogno ansioso, che ha per oggetto quella creatura in se stessa, un bisogno assurdo che le leggi di questo mondo rendono impossibile da soddisfare e difficile da guarire: il bisogno insensato e doloroso di possederla.

La ricerca dell'amata, nell'incubo della notte parigina, diventa per Swann una discesa agli Inferi, “nei regni bui”. Una discesa che non avrà l'esito tragico di quella di Orfeo: Swann la ritroverà, la sua Euridice liberty, avvolta in una sciarpa di pizzo e con le preziose orchidee *cattleya* appuntate tra i capelli. Odette salirà in carrozza accanto a lui e si abbandonerà alle sue carezze. Ma il passaggio attraverso le tenebre di Swann anticipa la più decisiva esperienza del narratore: quell'attraversamento della Parigi infernale delle notti di guerra che precede la rivelazione del tempo ritrovato e simboleggia il distacco dalla vita, dalla felicità terrena, necessario al compimento dell'opera d'arte.

È forse nel tradurre – splendidamente – questa scena, che Debenedetti ha l'intuizione che rinnoverà negli anni Quaranta la sua interpretazione di Proust. Quell'esperienza della discesa agli Inferi – della *nekuia* – che Swann non vive sino alle estreme conseguenze, sarà Marcel a compierla. Sarà lui ad attraversare le tenebre per rinascere nel dolore alla luce dell'arte. Di quelle tenebre scriverà Debenedetti nel 1946:



[...] È come se su una vetrata di cattedrale [...] repentino un abbuaiarsi del sole avesse spento i favolosi colori che ingemmavano le figure dei Santi e dei feudatari, lasciandoli lividi, grigi e spenti, come se d'un subito il protagonista si fosse trovato solo nel fondo della navata, paurosa d'ombra, senza più altra possibilità che di cercarsi e ritrovarsi in quel fondo buio, rivolgendo la faccia verso l'Altare.

Il lato in ombra di Proust non poteva che svelarsi al Debenedetti del 1943, quello che, tornato provvisoriamente a Roma da Cortona in ottobre, ha assistito nascosto alla deportazione di più di mille ebrei romani. Di questa sua personale traversata dell'inferno resterà come documento uno dei suoi testi più straordinari, *16 ottobre 1943*.

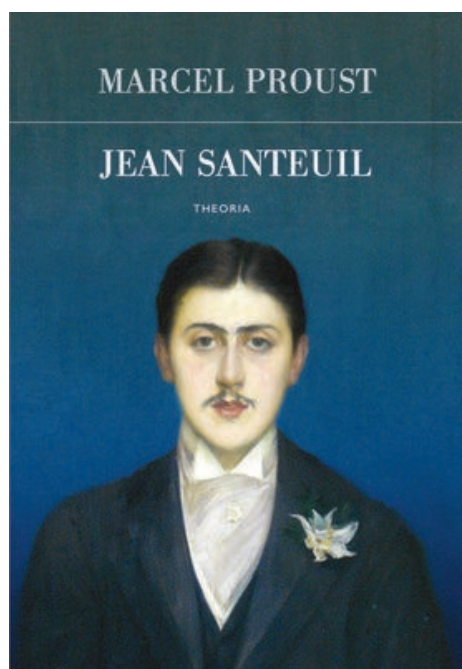
Rileggo questa traduzione di *Un amore di Swann* immaginando Giacomo Debenedetti al lavoro a Villa Baldelli, nella frazione del Cegliolo, durante l'inverno del '43-'44. Sul suo tavolo, accanto alle sigarette e ai bianchi volumi Gallimard di Proust, vedo le opere di Alfieri, cui dedica il resto del suo tempo, scrivendo uno studio che sarà tra i suoi capolavori. Intanto sua moglie Renata, insieme al giovane parroco del paese, cerca una sistemazione per gli sfollati che arrivano da Napoli bisognosi di tutto, carichi di stracci e di bambini spaventati. Bisognerà aspettare le dieci del tre di luglio perché le campane del Palazzo Comunale di Cortona annuncino la liberazione, seguite dagli "esili, argentei rintocchi" delle campane delle piccole chiese delle frazioni perdute tra i campi: tutto questo è rievocato nelle pagine del bellissimo *Diario del Cegliolo* di Renata, pubblicato presso Scheiwiller nel 1965.

A chi avrà amato questa versione di *Un amore di Swann*, cesellata con rara dedizione, vorrei consigliare due letture per l'inverno che viene, due regali di Natale che sfidano il tempo. Il primo è la raccolta di tutti i saggi proustiani di Debenedetti, editi e inediti, curata da Mario Lavagetto e da Vanessa Pietrantonio per Bollati Boringhieri nel 2005: un monumento di perizia filologica. L'altro è il «Meridiano» Mondadori dei *Saggi* del critico, uscito nel 1999. Lo ha curato Alfonso Berardinelli, che di Debenedetti ha ereditato l'eleganza, la sprezzatura,

e il dono non comune di scrivere non per la setta dei colti ma per tutti i lettori refrattari alle mode, intelligenti e curiosi.

2 - Jean Santeuil

Nel 1950 Proust è un autore citato con riverenza, oggetto di culto per una piccola cerchia di appassionati, ma decisamente fuori moda. Se negli anni Venti si è ritenuto che avesse rivoluzionato la forma romanzo, altre rivoluzioni sono poi arrivate a distogliere da lui l'attenzione del pubblico: le avanguardie storiche, l'esistenzialismo di Sartre, il teatro dell'assurdo. L'immagine stessa di Proust è ormai, nella Parigi del jazz e della letteratura *engagée*, una sorta di icona della *belle époque*: lo si vede come l'esteta innamorato del "tempo perduto" che, dopo anni di dispersiva mondanità, si è votato a un'asctica esistenza di recluso per riportare in vita i ricordi della sua giovinezza. Come si arriva, nel decennio successivo, a una lettura di Proust di segno opposto, che fa di lui una delle figure centrali della modernità? Come si arriva al Proust di Maurice Blanchot e di René Girard, di Deleuze e di Genette, di Jean Rousset e di Roland Barthes? La chiave di questo colpo di scena sta nella scoperta del giovanile romanzo incompiuto *Jean Santeuil*, la cui pubblicazione, nel 1952, riporta prepotentemente al centro della scena letteraria l'autore della *Ricerca*. E dimostra che il suo capolavoro non è la trascrizione fedele della sua vita



– frivola in un primo tempo e poi consacrata alla vocazione letteraria – ma una complessa ed elaborata costruzione intellettuale.

Lo scopritore del *Jean Santeuil* è uno studioso nato nel 1926, Bernard de Fallois, che a quindici anni, nel pieno della Seconda guerra mondiale, si è innamorato dell'opera di Proust. Nel 1949 è naturalmente tra i primi lettori della bella biografia di André Maurois, che mette per la prima volta a disposizione dei non specialisti qualche pagina dai quaderni inediti dello scrittore. Contatta l'autore e ottiene uno straordinario privilegio: quello di accedere alla soffitta della nipote di Proust – la figlia del fratello Robert – che ne ha ereditato i manoscritti. Tra quelle carte, Fallois si muove guidato da una precisa intuizione: non crede alla leggenda di un giovane Proust totalmente assorbito dalla mondanità e dallo snobismo. Dalle testimonianze degli amici ancora viventi dello scrittore, si è persuaso che il futuro autore della *Recherche* sia arrivato alla creazione del suo capolavoro attraverso una lunga serie di tentativi rimasti inediti e segreti, ma ancora recuperabili in forma manoscritta: la pubblicazione di *Jean Santeuil* nel 1952 e quella del *Contre Sainte-Beuve* nel 1954 coroneranno la sua ricerca con un successo superiore ad ogni aspettativa.

In un'intervista del 2013 a Nathalie Mauriac-Dyer, pubblicata dalla rivista francese «Genesis», Fallois ha raccontato l'incredibile emozione provata nel 1950 agli inizi del suo lavoro. Se i quaderni della *Ricerca*, che il fratello del romanziere aveva utilizzato per la pubblicazione postuma degli ultimi volumi, erano in ordine perfetto, le altre carte erano nel caos più totale: abbozzi e frammenti erano mescolati a partecipazioni, fatture e lettere che forse attendevano una risposta da cinquant'anni. Con incredibile pazienza e grande perizia filologica, in quel caos Fallois identificò un filo da seguire. In molti abbozzi ricorreva il nome «Jean»: era il primo indizio di un continente tutto da scoprire, un corposo romanzo in terza persona intrapreso da Proust tra il 1896 e il 1900 e lasciato da parte quando l'autore aveva deciso di dedicarsi invece allo studio e alla traduzione dell'estetologo inglese Ruskin. Fu Bernard de Fallois a battezzare quel romanzo con il nome del protagonista, *Jean Santeuil*, e a suddividere in capitoli la massa amorfa dei frammenti che Proust, verso il 1900, aveva abbandonato al loro destino, disperando di riuscire a trarne un'opera all'altezza delle sue aspirazioni. Nel 1971 la «Bibliothèque de la Pléiade» accolse poi una nuova edizione, a cura di Pierre Clarac, che si fondava sulla ricostruzione di Fallois aggiungendo qualche frammento inedito e rispettando più scrupolosamente il carattere incompiuto di alcune pagine.

Tempestivamente tradotto da Franco Fortini per Einaudi, *Jean Santeuil* è tornato in libreria per Theoria in una nuova, attenta versione di Salvatore Santorelli, introdotta da un saggio esauriente e bellissimo di Andrea Caterini. È il destino dei classici, quello di venir ripensati da ogni generazione in una nuova veste linguistica, e la collana in cui Theoria ha inserito *Jean Santeuil* si chiama proprio «I classici della letteratura mondiale». Potrebbe sembrare un paradosso annoverare tra i classici un romanzo mai giunto alla sua forma definitiva, ma è un paradosso soltanto apparente; *Jean Santeuil* è in realtà, come ha

scritto Gianfranco Contini, «l'infanzia della *Recherche*», la forma imperfetta e originaria di un classico di cui ogni variante è carica di significato.

La vita di Jean Santeuil, che il romanzo segue dall'infanzia alla maturità, ha molto in comune con quella che sarà la vita del protagonista-narratore della *Ricerca*. Come il protagonista della *Ricerca*, Jean è un bimbo ipersensibile che i famigliari cercano di rendere più adatto alla lotta per l'esistenza. Nell'infanzia, le sere in cui la mamma, occupata a intrattenere qualche ospite, gli nega il bacio della buonanotte, sono per lui il momento più doloroso, archetipo di tutte le sofferenze successive legate a un bisogno d'amore mai appagato sino in fondo. Il solido ambiente alto-borghese da cui Jean proviene lo destinerebbe a una qualche carriera, ma, senza avere una precisa vocazione artistica, lui è attratto piuttosto dalla poesia, dalle suggestioni e dagli incanti della natura e dell'immaginazione. Tanto la vita mondana quanto l'amore, reso torturante dalla gelosia, lo deludono; i momenti migliori della sua esistenza sono quelli nei quali una sensazione casuale – per esempio, il riflesso del sole sulla superficie di un lago – fa risorgere un ricordo del passato sottraendolo all'opera distruttiva del tempo.

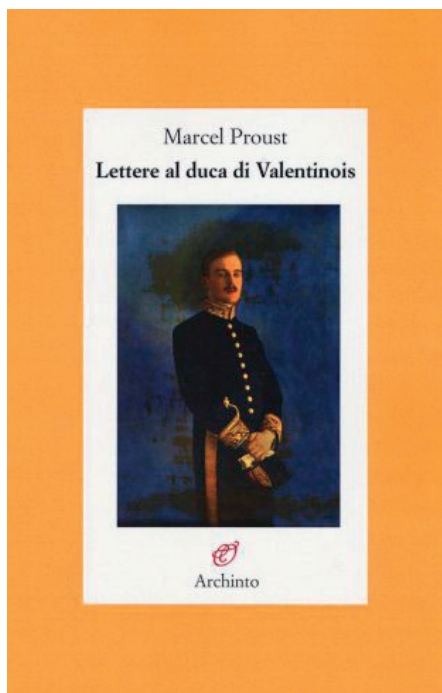
Tutte le esperienze fondamentali di Jean torneranno nella *Ricerca*, dal bacio della buonanotte negato alle resurrezioni della memoria involontaria, dal rifiuto di una carriera conforme alle aspettative famigliari ai tormenti della gelosia. In entrambi i romanzi Proust rielabora lo stesso materiale autobiografico, sia pure compiendo spesso scelte diverse. Sono evidenti nel *Santeuil* tratti d'ingenuità che scompariranno dall'opera più matura: il mondo degli aristocratici, che offre a Jean tutta l'ammirazione negatagli dal suo ambiente di origine, è fortemente idealizzato; Jean, del tutto esente da ogni traccia di snobismo, è, come ha scritto René Girard, un «sosia angelico» del suo creatore. Altri temi che attraverseranno il capolavoro della maturità compaiono, in forma embrionale, in pagine che hanno il fascino della trascrizione immediata del vissuto: la magia della pittura di Claude Monet, il potere che ha la musica di riportare in vita il passato. Tra gli episodi più significativi che non saranno ripresi nella *Ricerca*, spiccano la vecchiaia dei genitori di Jean – oggetto di una descrizione al tempo stesso commossa e condotta con una lucidità da sociologo –, qualche scena relativa al caso Dreyfus, colta dal vivo, e la vicenda del politico corrotto Charles Marie. Il capitolo dedicato a *Lo scandalo Marie* è una sorta di romanzo nel romanzo. Incentrato sull'ascesa e sulla caduta di un importante uomo politico amico dei Santeuil, generoso e simpatico nella vita privata, ma privo di scrupoli nella sua carriera pubblica, ci offre un quadro della Francia scossa dallo scandalo di Panama che sarà del tutto assente dalla *Ricerca*. Al tempo stesso, è tra le parti di *Jean Santeuil* che più annunciano alcuni motivi centrali dell'opera a venire: il tema dostoevskiano della colpa e della pietà, su cui si incentrerà la vicenda della figlia di Vinteuil, e quello della conoscenza indiziaria, dei dettagli rivelatori. Le pagine sull'affiorare della verità nascosta del caso Charles Marie sono sicuramente tra le più notevoli non soltanto di *Jean Santeuil* ma di tutta l'opera, anche successiva, di Marcel Proust.

Così dall'oggi al domani, in seguito a un mandato di cattura, la Francia intera seppe che Marie era un ladro, nonostante si ignorassero tutte le sue colpevoli macchinazioni, eccetto una decisamente poco rilevante e della quale non si è nemmeno tanto sicuri che fosse colpevole. Ma il sequestro di certi documenti in casa sua dimostrò allora le sue relazioni con agenti d'affari disonesti nei quali il giudice, la Camera e la gente non videro tanto ciò che erano realmente, ossia l'indizio di altri atti commessi da Marie, ma la prova della sua colpevolezza in quell'atto specifico, con il quale invece non avevano nessun tipo di legame. Ma quando un uomo ha una brutta piaga, la tela innocente della sua camicia si muta nel veleno mortale che porta alla cancrena. E quando un uomo si ammala gravemente, le sue produzioni più innocenti, il fiato che esala respirando, l'urina, diventano prove schiaccianti che rivelano al medico la terribile verità.

3 - Altri Proust

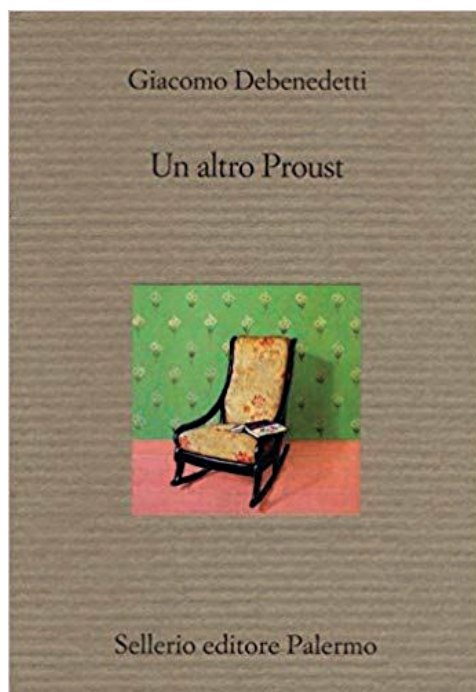
Ottima annata, il 2018, per gli appassionati italiani di Proust. Basterebbe, a renderla tale, il ritorno in libreria – in una bella, nuova traduzione – del giovanile *Jean Santeuil* a cui si sono aggiunti due preziosi volumetti, particolarmente adatti a scivolare nello zaino delle vacanze, dove non occuperanno più spazio di un taccuino moleskine. Il primo sedurrà in particolare i lettori affetti, per usare il termine coniato da Roland Barthes, da *marcellisme*, cioè da un'irresistibile attrazione per la vita dell'autore della *Ricerca*; il secondo offrirà ai frequentatori dei libri maggiori di Debenedetti la sorpresa di un discorso critico in forma teatrale, la cui scintillante mobilità non toglie nulla alla profondità dell'interpretazione.

C'è una scoperta imprevista all'origine delle *Lettere al duca di Valentinois* (a cura di Jean-Marc Quaranta, prefazione di Jean-Yves Tadié, traduzione di Francesco Bergamasco, Milano, Archinto, 2018), che in Francia sono state pubblicate da Gallimard. Alla morte di Ranieri III di Monaco, marito di Grace Kelly e padre del sovrano attuale, nell'archivio personale del principe sono state ritrovate quattro lettere inedite di Marcel Proust. Erano lettere al padre del principe Ranieri, il conte Pierre de Polignac, che fu insignito del titolo di duca di Valentinois nel marzo del 1920, quando sposò l'erede al trono del principato, Charlotte de Monaco. Proprio al 1920 risale la breve ma significativa corrispondenza tra Pierre de Polignac e il romanziere, corrispondenza di cui già i biografi di Proust avevano notizia, ma soltanto in modo indiretto e frammentario. È uno scambio epistolare di cui ci resta una voce sola, quella di Proust, impegnata in un monologo appassionato; la figura dell'interlocutore resta silenziosa, nell'ombra, avvolta da una cortina di reticenza e di imbarazzo. Di quattordici anni più giovane di Proust, Pierre de Polignac gli era stato presentato nel 1917. Bello e aristocratico, – come ci viene incontro dal quadro riprodotto in copertina del volumetto Archinto – era stato giudicato «affascinante» dallo scrittore, ma non era entrato a far parte della sua cerchia perché era partito proprio allora, come diplomatico, per Pechino. È agli inizi del 1920 che il giovane conte comincia a frequentare il romanziere, che riunisce spesso gli amici più cari intorno al suo letto di malato. La prima lettera di Proust al neo-duca che ci è stata conserva-



ta, del luglio del 1920, ha una caratteristica singolare: è scritta su una bozza di stampa che ha al centro la riproduzione eliografata del più famoso ritratto del giovane Proust, quello di Jacques-Émile Blanche. Tradendo una certa civetteria, Proust precisa in un poscritto: «non ho mai avuto quel naso nero e peloso, creazione dell'eliografista». Non ha nulla di anodino quell'invio all'amico della propria immagine, circondata da fitte righe di scrittura un po' febbrile; la lettera successiva, di inusuale lunghezza, ci conferma che Proust aspira, nei confronti di Pierre de Polignac-Valentinois, a un ruolo di mentore letterario, di maestro, di guida, del tutto analogo a quello che il barone di Charlus vorrebbe rivestire nei confronti del protagonista della *Ricerca*. Il fascino del breve scambio epistolare sta soprattutto in questo: nel mostrarci quanto fitti e complessi siano i rapporti, in Proust, tra vita e scrittura.

«L'opera di Proust, – ha scritto Roland Barthes in uno dei suoi ultimi corsi – non appartiene al genere biografico (Diario, Memorie), ma è completamente intessuta di lui, dei suoi luoghi, dei suoi amici, della sua famiglia». Anche la storia del bel Pierre finirà effettivamente per confluire nel romanzo a cui Proust sta lavorando, filo impercettibile di un tessuto che sfiderà il tempo. Profondamente ferito da un'omissione del duca – che trascura di ordinare uno dei cinquanta esemplari dell'edizione di lusso di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in cui sono state inserite alcune pagine originali delle bozze, con le correzioni d'autore –, il romanziere traspone sul piano della creazione letteraria la propria delusione



e la fine di un'amicizia. Fa così la sua comparsa nel romanzo il principe di Nassau che, avendo sposato l'erede al trono del principato del Lussemburgo, dà non poche prove di ingenua e ridicola vanità; un *double* ben riconoscibile del duca di Valentinois che, incapace di accettare l'avvolgente protezione di Proust, scivola alla fine del 1920 fuori dalla sua vita, cercando di rabbonire l'amareggiato romanziere – come ci raccontano queste lettere – con un paniere di grappoli di splendido moscato.

Un altro Proust di Giacomo Debenedetti, l'elegantissimo libretto curato da Eleonora Marangoni per Sellerio, a differenza delle lettere a Pierre de Polignac non è un testo inedito. Scritto nel 1952 per la radio, fu allora mandato in onda e pubblicato con il titolo *Radiorecita su "Jean Santeuil"*, per esser poi incorporato alla terza serie dei *Saggi debenedettiani* nel 1959. Questa nuova presentazione, che ce lo offre come un testo letterario a sé stante, lo valorizza straordinariamente e sollecita il lettore a prenderlo per quello che davvero è: non un saggio tra gli altri, come gli altri, ma un gioco sperimentale innovativo, in cui emergono e si incrociano le voci interiori con le quali il critico abitualmente si confronta in segreto, prima di dar forma pubblica al proprio pensiero.

L'occasione della stesura è la pubblicazione, nella primavera del 1952, del romanzo giovanile di Proust, inedito e incompiuto, *Jean Santeuil*. Debenedetti è stato tra i primi a scrivere di Proust in Italia, già negli anni Venti; durante la guerra ha tradotto *Un amore di Swann*; nel 1946-'47 ha cercato, in splendide pa-

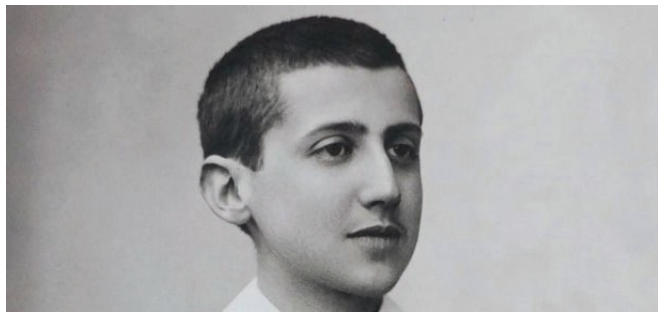
gine che verranno pubblicate soltanto dopo la sua morte, di sintetizzare che cosa significhi *Rileggere Proust* nel nuovo contesto storico dell'Europa uscita dal secondo conflitto mondiale. La scoperta di *Jean Santeuil*, nel 1952, cambia tutto quel che si credeva di sapere sulla vocazione letteraria di Proust: dimostra che il futuro autore della *Ricerca* non è stato un frivolo dandy, tardivamente folgorato dal demone della scrittura, ma l'autore precoce e laboriosissimo di un'opera mancata, che ha coraggiosamente messo da parte per ripartire da nuovi presupposti. Come spiegare al pubblico tutto questo, come introdurlo ai misteri di *Jean Santeuil*, che per un verso anticipa tutti i temi della *Ricerca*, ma per l'altro ne è immensamente lontano, perché è teso verso la definizione di un destino (quello del protagonista, alter ego di Proust) indefinibile perché non ancora compiuto? In un primo tempo Debenedetti abbozza un saggio in forma tradizionale, che non pubblicherà mai e che figura con il titolo *L'interrogatorio della gelosia e le intermittenze del cuore* nel volume *Proust* uscito presso Bollati Boringhieri nel 2005. Da questo breve saggio nasce, ben più seducente nella forma dialogica che ne ravviva straordinariamente i contenuti, la *Radiorecita*, che viene trasmessa il primo ottobre del 1952.

Nella *Radiorecita*, da Marangoni suggestivamente reintitolata *Un altro Proust*, si alternano, a volte in conflitto tra loro, diverse voci: quella del pubblico, desideroso di spiegazioni chiare e un po' semplificatrici; quella del critico, che cerca di illustrare attraverso brillanti metafore la complessità della poetica proustiana; quella di due lettori perplessi e finalmente una sofisticata voce femminile, amante delle complicazioni e dei paradossi. Il risultato è doppiamente illuminante: da un lato ci fornisce la miglior guida possibile alla lettura di *Jean Santeuil*, dall'altro ci offre una sorta di concentrato del metodo di Debenedetti. Nessun testo, infatti, dimostra più di questo quanto l'elemento dialogico sia nel cuore della critica debenedettiana, ne costituisca propriamente, come ha precisato Alfonso Berardinelli, l'essenza:

Perché il critico è certo un conoscitore e uno scienziato, ma compie le sue operazioni al cospetto di una comunità. Senza un pubblico, un podio, un teatro della comunicazione, Debenedetti non sarebbe quell'artista dell'intelligenza mediatrice che conosciamo. Artista della parola razionale e riflessiva che corre in aiuto agli artisti inventori di miti, perché niente del loro messaggio vada perduto o si volatilizzi nell'ambiente.

4 - Il mistero del manoscritto scomparso

È arrivato in libreria, in Francia, un volume molto attraente per i cultori della *Recherche*: Marcel Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Préface de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2021, pp. 380. La curatrice, che lo ha corredato dei più esaurienti apparati critici, è la pronipote del fratello chirurgo di Proust, Robert. I 75 Fogli, che danno il titolo al volume e ne rappresentano la parte più corposa, risalgono al 1908; è proprio la data che li rende particolarmente interessanti. Perché si co-



noscevano sinora una settantina di quaderni di abbozzi della *Ricerca*, quaderni di cui l'edizione curata da Jean-Yves Tadié per la «Bibliothèque de la Pléiade» ha riprodotto amplissimi stralci; ma la loro stesura non era anteriore alla primavera del 1909. Dunque i 75 fogli del 1908 sono l'*Ur-Recherche*; il primo nucleo originario del romanzo a venire. Nelle loro pagine cominciano a prendere forma non certo tutti i temi e i personaggi della *Ricerca*, ma quelli più antichi: la scena del bacio della buona notte rifiutato, il carattere originale e battagliero della nonna del narratore, i paesaggi dei dintorni di Combray (che non ha ancora trovato il suo nome), la futura Balbec con il suo Grand Hôtel e le *jeunes filles en fleurs*, il fascino delle antiche famiglie aristocratiche, l'incanto di Venezia dove «on habite la mer», «si abita il mare». Sono pagine imperfette e frammentarie; contengono spunti che verranno abbandonati e altri che verranno sviluppati instancabilmente nei Cahiers, sino a diventare tutt'altra cosa. Non reggono, esteticamente, il confronto con il romanzo il cui primo volume uscirà nel 1913; ma per il lettore appassionato della *Ricerca* sono incredibilmente commoventi, un po' come lo sono agli occhi di un innamorato le foto d'infanzia – magari sfocate o ingiallite – del suo oggetto d'amore.

Perché sinora questi 75 fogli non erano stati né studiati dagli specialisti di Proust né pubblicati? Perché se ne era persa ogni traccia intorno al 1962 e sono tornati in circolazione soltanto nel 2018. Su questo piccolo giallo, Nathalie Mauriac Dyer resta elegantemente evasiva, limitandosi a dire che i preziosi *Feuillets* erano nell'archivio privato di Bernard de Fallois e sono stati ritrovati dopo la sua morte, avvenuta nel 2018. Ma perché Bernard de Fallois – primo curatore, negli anni '50, di *Jean Santeuil* e del *Contre Sainte-Beuve* – aveva tenuto per sé questo importantissimo documento della genesi della *Recherche*, lasciando credere che fosse andato perduto? Tenterò in proposito una ricostruzione ipotetica, nella quale restano parecchie zone d'ombra.

Bernard de Fallois è la figura chiave di questa vicenda. Nel 1949 è un insegnante di liceo di ventitré anni. Vorrebbe mettere in cantiere una tesi di dottorato sull'opera di Proust, ma nella Sorbona del tempo nessun docente è disponibile e finirà per rinunciare al progetto. Proprio quell'anno, esce però la biografia di Proust scritta da André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*, che cita i Cahiers e i Carnets manoscritti lasciati dal romanziere e conservati dai suoi eredi.

Desideroso di aver accesso a quei documenti, Fallois si rivolge a Maurois. Maurois lo presenta a Suzy Mante Proust, la figlia di Robert Proust. Colpita dall'entusiasmo e dalla competenza del giovane studioso, Madame Mante Proust lo incarica di mettere ordine nel suo archivio. Una parte dei manoscritti – quelli utilizzati per mettere a punto i volumi postumi della *Ricerca* – erano già stati ordinati da Robert Proust. Ma c'era dell'altro, come ha raccontato lo stesso Fallois in un'intervista del 2013 a Nathalie Mauriac Dyer:

Fu l'inizio di un lavoro di alcuni anni, che per me furono anni di felicità. Se i "Cahiers" preparatori della Recherche erano ben classificati, c'erano invece, nella soffitta della bella casa di rue Dehodencq, in un baule, lettere, ritagli di giornali, fatture, partecipazioni, abbozzi d'ogni genere, frammenti de I Piaceri e i giorni, spesso strappati, che formavano un insieme alquanto disparato. Tuttavia, man mano che leggevo, ero colpito dall'apparizione di numerosi brani che avevano in comune la presenza di un personaggio chiamato Jean o Jean Santeuil. Formavano indiscutibilmente un tutto, una sorta di romanzo autobiografico... un enorme dossier di quasi mille pagine.

Con pazienza e abilità, Bernard de Fallois ricostruisce il primo romanzo di Proust, di cui nessuno allora conosceva l'esistenza; un'opera intrapresa nel 1895 e abbandonata intorno al 1900. Nel 1952, *Jean Santeuil* esce in tre volumi da Gallimard; è un'autentica rivelazione. Si scopre al suo apparire che, a differenza del narratore della *Ricerca*, Proust in giovinezza ha scritto tantissimo: il romanzo ricostituito da Bernard de Fallois ne è la prova, e la sua pubblicazione segna un ritorno d'interesse del pubblico e della critica che si protrarrà nei decenni successivi.

Da un baule conservato in soffitta era uscito *Jean Santeuil*. Dai *Cahiers* Bernard de Fallois, con un nuovo gioco di prestigio, fa saltar fuori un'altra opera inedita: il *Contre Sainte-Beuve*. È un'opera ibrida e inclassificabile. Proust, nel 1909, aveva cominciato la stesura di un saggio per confutare il metodo biografico del critico Sainte-Beuve. Ma a un certo punto aveva rinunciato alla forma saggistica; il suo discorso sul metodo di Sainte-Beuve e sulla letteratura aveva assunto la forma di un dialogo. L'interlocutrice del dialogo era sua madre, scomparsa quattro anni prima. L'evocazione della figura materna portava con sé un flusso di ricordi, che a loro volta sfociavano in un vero proprio racconto: dalle pagine del saggio contro Sainte-Beuve, abbandonato dopo qualche mese, era nata la *Ricerca*, anche se avrebbe impiegato ancora molti anni ad assumere la fisionomia che noi conosciamo.

È nella prefazione di Bernard de Fallois al *Contre Sainte-Beuve* che fanno la loro prima apparizione i famosi 75 Fogli. Grazie a un appunto di Proust sulla sua agenda del 1908, Fallois capisce immediatamente che sono precedenti al saggio su Sainte-Beuve, scritto su fogli analoghi. Li descrive in questi termini:

Il primo gruppo [di manoscritti] è formato da settantacinque fogli, di formato molto grande, e comprende sei episodi, che saranno tutti ripresi nella *Ricerca*: si tratta della descrizione di Venezia, del soggiorno a Balbec, dell'incontro con le



fanciulle, del bacio della buonanotte a Combray, della poesia dei nomi e dei due côtés. Dopo Jean Santeuil, è la più antica versione della Recherche. Guermantes qui si chiama Villebon. Swann non esiste: il suo ruolo è suddiviso tra lo zio del narratore e, per le serate di Combray, un certo M. de Bretteville. Due ragazze sono l'abbozzo delle fanciulle in fiore. Balbec, infine, non ha ancora nome.

Questa descrizione dei 75 Fogli non è esaustiva. Lascia fuori uno degli episodi più belli, quello in cui il fratellino minore di Marcel, Robert, rifiuta di separarsi da un capretto che è stato, durante le vacanze in campagna, il suo compagno di giochi. Ma quell'episodio Fallois lo trascrive e lo inserisce nel suo *Contre Sainte-Beuve*; gli riserva dunque un trattamento diverso dal resto dei 75 Fogli e per questo probabilmente non lo cita in questa sommaria descrizione di quel corpus manoscritto.

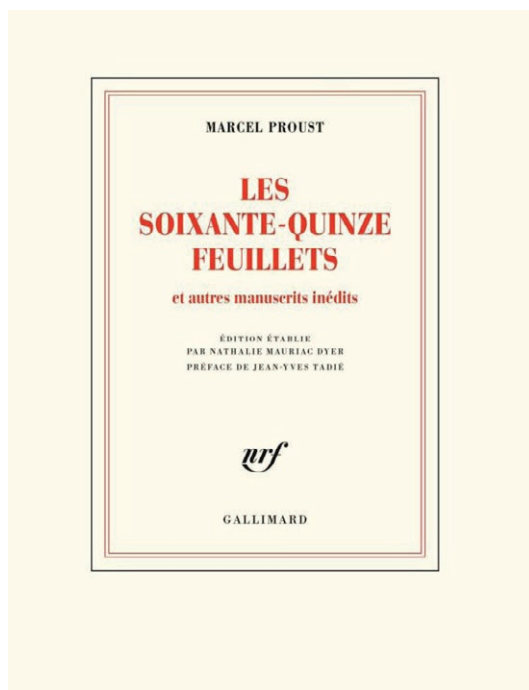
La data del 1954 è una data estremamente importante: è l'anno in cui esce il *Contre Sainte-Beuve* curato da Fallois, ma anche l'anno in cui, sempre da Gallimard, nella «Bibliothèque de la Pléiade», esce una nuova edizione della *Ricerca* ad opera di Pierre Clarac e di André Ferré. È un'edizione accolta molto favorevolmente, perché corregge gli innumerevoli errori di stampa di quelle precedenti. Ed è anche un'edizione messa a punto con una cura filologica che, per contrasto, fa risaltare l'estrema disinvoltura con cui maneggia e presenta i testi Bernard de Fallois. Ogni intervento dei curatori della Pléiade è motivato esplicitamente; le note e le varianti dei volumi postumi rimandano a tutti gli stati del testo allora conosciuti. Clarac e Ferré si sforzano di render conto al pubblico di ogni fase del loro lavoro e di dar prova del massimo rigore filologico. Il loro modo di procedere è antitetico a quello di Bernard de Fallois. Fallois opera sui testi correzioni e montaggi di cui non rende conto a nessuno; assicura la leggibilità delle pagine più tormentate sopprimendo cancellature e frasi incomplete; si affida alla propria intuizione, al proprio fiuto, al proprio genio. Senza un intuito eccezionale, come avrebbe potuto trasformare in opere non soltanto leggibili, ma straordinariamente accattivanti, i capitoli frammentari del *Jean Santeuil* e gli

informi abbozzi del *Contre Sainte-Beuve*? Ha compiuto miracoli; ma negli anni sessanta e settanta, i suoi miracoli saranno considerati con crescente sospetto, perché ottenuti senza l'applicazione di un metodo scientifico, di criteri espliciti, condivisibili e trasparenti.

Il vero tramonto della stella di Fallois, nel mondo dei proustiani, comincia, mi pare, nel 1962. È l'anno in cui Suzy Mante Proust vende alla Bibliothèque Nationale de France tutti i manoscritti in suo possesso. Quei quaderni, quelle agende, quei fogli volanti che Fallois conosceva meglio di chiunque altro, non sono più affidati a lui; non sono più la sua miniera privata, la sua personale Wunderkammer da cui ha tratto due volumi – *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve* – che hanno avuto fortuna nel mondo intero. In quello stesso anno 1962, Bernard de Fallois lascia l'insegnamento e comincia, presso il gruppo Hachette, una fortunatissima carriera nel campo editoriale. Avrà ancora qualche occasione di occuparsi di Proust – promuoverà l'edizione della *Recherche* nei «Livres de poche», scriverà delle succinte introduzioni per un Club del Libro –, ma prenderà evidentemente le distanze dalla comunità degli studiosi della *Recherche*, e quella comunità a sua volta prenderà le distanze dal suo modo di lavorare troppo poco “scientifico”. Quando nel 1971 Gallimard festeggia il centenario della nascita di Proust pubblicando nella «Pléiade» *Jean Santeuil* e il *Contre Sainte-Beuve*, non utilizza le edizioni di Fallois, ma affida la messa a punto del testo a Pierre Clarac, confidando che l'anziano studioso (era nato nel 1894) proceda più scientificamente del suo predecessore. Clarac in effetti fornisce un'edizione filologicamente impeccabile del *Contre Sainte-Beuve*. Ma rifiuta di accettare l'intuizione di Fallois, secondo la quale la versione dialogata del *Contre Sainte-Beuve* si è gradualmente trasformata in romanzo. Nei decenni successivi, gli studi sulla genesi della *Recherche* dimostreranno che, tra Fallois e Clarac, era piuttosto il primo ad aver capito la natura composita e instabile del *Contre Sainte-Beuve*, opera destinata a scomparire nelle fondamenta della nascente *Recherche*.

Nel seguire questa vicenda, abbiamo perso di vista quei famosi 75 fogli del 1908. Ma non li abbiamo mica persi di vista soltanto noi. Dal 1962, tutti li perdono di vista; spariscono nel nulla. Tra i manoscritti venduti da Madame Mante Proust alla Bibliothèque Nationale, non ci sono. Biografi e studiosi, che ne hanno letto la descrizione nella prefazione del *Contre Sainte-Beuve*, ne lamentano la scomparsa per decenni; a tutti è chiaro che sarebbero “l'anello mancante” tra *Jean Santeuil* e le parti narrative del *Contre Sainte-Beuve*, ma nessuno, dopo Bernard de Fallois, ha mai avuto l'occasione di prenderli in mano.

Nel 2018 Bernard de Fallois, che nel 1987 ha fondato una propria casa editrice di successo, muore, all'età di novantadue anni. I suoi eredi contattano la Bibliothèque Nationale: Fallois li ha incaricati di consegnare ai bibliotecari un gruppo di manoscritti di Proust rimasti da decenni nel suo archivio personale. Una cartellina bordeaux raccoglie l'insieme più corposo: sono i famosi 75 fogli del 1908, che tornano alla luce con gran sorpresa di tutti. In fondo il loro destino non è stato molto diverso da quello della “lettera rubata” nel racconto di Poe: visti e studiati soltanto da Bernard de Fallois, erano rimasti semplicemente nel suo archivio, il luogo dove sarebbe stato più ovvio andarli a cercare.

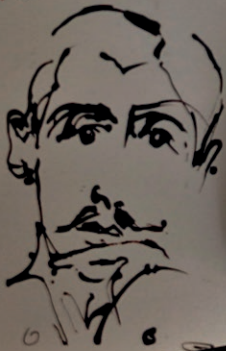


Ma perché Fallois li aveva tenuti per sé con tanta rigorosa segretezza? Forse perché erano la più preziosa reliquia dei suoi anni felici, quelli in cui poco più che ventenne era stato lo scopritore di due opere fondamentali? Oppure per una ironica vendetta nei confronti del mondo dei proustiani “scientifici” e accademici, la cui ricostruzione della genesi della *Recherche*, senza quei preziosi fogli, era destinata a rimanere lacunosa e insoddisfacente? Impossibile dirlo, ora che Fallois ha raggiunto Marcel Proust nei Campi Elisi degli spiriti eletti. Possiamo soltanto rallegrarci della splendida edizione in cui i 75 *Feuillets* sono oggi divenuti accessibili a tutti. E leggerli con la stessa emozione con cui li lesse, nei lontani anni cinquanta del novecento, quel giovane professore per cui le origini della *Recherche* non avevano segreti.

Bernard de Fallois

— AGORA —

Introduction à la
Recherche
du temps perdu.

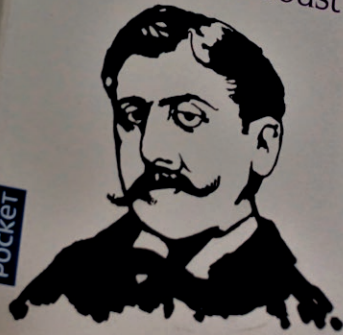


POCKET

Bernard de Fallois

— AGORA —

Sept conférences
sur Marcel Proust



POCKET

Le traduzioni inglesi della *Recherche* di Proust

Laura Barile

1 - Premessa

Secondo uno studioso della critica anglosassone sulla *Recherche*, la Gran Bretagna è, fra i paesi stranieri, quello in cui Proust è stato apprezzato e conosciuto più rapidamente¹. E anche in seguito, mentre in Francia fra il 1930 e il 1950 il Surrealismo, l'École du regard, l'Esistenzialismo e il *Nouveau roman* occupavano lo spazio critico, in Inghilterra Proust ha continuato a essere oggetto di venerazione.

Una recensione al primo volume di *À la recherche du temps perdu*, *Du côté de Chez Swann* appena uscito da Grasset e ancora non tradotto appare nel Regno Unito già nel 1913². Quando già il secondo era in bozze, la guerra interrompe la pubblicazione, posposta a dopo l'armistizio. Il secondo volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, ottiene il Prix Goncourt nel 1919. Nel frattempo come sappiamo durante la guerra la scrittura era aumentata: al secondo seguirono con cadenza annuale altri volumi, fino alla morte dell'autore il 18 novembre 1922. In seguito, grazie a una attenta decifrazione degli intricatissimi manoscritti, fu possibile riprendere la pubblicazione di *Albertine disparue*, già in bozze nel 1925, e di *Le Temps Retrouvé*, programmato fin dall'inizio da Proust, in 2 volumi da Gallimard nel 1927.

1 R. Gibson, *Proust et la critique anglosaxonne*, in «Cahiers Marcel Proust» 11 Études proustiennes IV, 1982 pp. 11-49.

2 Marion Schmid, *La réception de Proust au Royaume-Uni*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 57, 2005, pp. 313-327.

Questo lavoro vuole essere una ricognizione delle varie vicende delle traduzioni e ri-traduzioni anglosassoni del romanzo: trascurando di necessità il discorso teorico sulla traduzione quale si è formato nel ventesimo secolo fra linguisti, filosofi, semiologi e antropologi, per approdare in tempi più recenti agli studi di traduttologia: che pongono al centro la questione del senso e dell'identità dell'autore e dell'opera, e della ricostituzione della medesima identità in un universo differente. Assai utili i saggi raccolti nel n.1 del 2015 (Paris, Garnier), della «Revue d'études proustiennes. Traduire A' la recherche du temps perdu», sous la direction de Geneviève Henrot Sostero et Florence Lautel Ribstein, autrice quest'ultima con Magdalena Nowotna di un preambolo, *La duchesse brisée, Sens et sensibilité en traduction* (pp. 25-33), su scopi e metodi della traduttologia. Una bibliografia delle traduzioni inglesi del romanzo integrali, parziali e antologiche si trova alle pp. 668-677. La mia ricognizione inoltre non ha pretese di esaustività ma si concentra piuttosto, anche narrativamente, su alcuni temi e momenti significativi.

Poco più di un mese dopo la morte di Proust, il primo gennaio 1923 esce un numero speciale della «Nouvelle Revue Française», *Hommage à Marcel Proust 1871-1922*, che comprende anche l'omaggio di vari scrittori inglesi, poi uscito nel «Times Literary Supplement» del 4 gennaio. interamente dedicato a Proust, con una lettera di compianto per un autore che “ha ritrovato non solo il proprio tempo perduto, ma anche il nostro, restituendoci la vita come anche noi l'abbiamo conosciuta – la nostra comune esperienza quotidiana, ma arricchita e resa bella e importante dall'alchimia dell'arte” (Lettera firmata fra altri Joseph Conrad, E. M. Forster, Aldous Huxley, Scott Moncrieff e Virginia Woolf). Oltre alle tante testimonianze francesi³, nella NRF troviamo un settore, “Testimonianze straniere”, con un folto gruppo, fra gli altri, di scrittori inglesi: J. Middleton Murry, *Témoignage d'un critique*; S. Hudson, *Témoignage d'un romancier*; D. Ainslie, *Témoignage d'un ami*; E. Robert Curtius, *Marcel Proust*; J. Ortega y Gasset, *Le temps, la distance et la forme chez Proust*; E. Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien*; C. Rimestad, *Extraits de deux chroniques*; A. Ruhe, *Lettre de Suède*; F. Fitzgerald, *Lettre des États-Unis*.

Nel 1922 era uscita da Chatto & Windus a Londra la prima fatica dell'immane impresa di Charles Kenneth Scott Moncrieff, cioè il primo capitolo della traduzione dell'intera *Recherche* col titolo generale *Remembrance of Things past*: il cui primo volume, *Du côté de chez Swann*, col titolo *Swann's Way* uscì in tempo per esser visto e commentato dallo stesso Proust, pur se già molto sofferente, come vedremo.

Poco dopo quello francese, esce a Londra nel 1923 da Chatto & Windus e a New York da Thomas Seltzer *Marcel Proust. An English Tribute* a cura di Scott

3 Barrès, Daudet, Cocteau, Larbaud, Gaston Gallimard, il numero contiene saggi critici di Valéry, Gide, Desjardins sulla dissoluzione dell'identità, Jaloux sul ruolo della psicologia, Maurois, Du Bos, Rivière, Walter Benjamin, e Benjamin Crémieux sul ruolo della memoria.

Moncrieff, con scritti di John Middleton Murry, Arnold Bennett, Joseph Conrad e Stephen Hudson fra gli altri⁴.

Un breve cenno al saggio di Conrad, *Proust as a Creator*: il 17 dicembre 1922, Conrad mandò a Scott Moncrieff una lettera⁵ dalla quale il curatore poté trarre lo scritto per il suo *English Tribute*. Il grande scrittore di mare, inglese nato polacco nell'attuale Ucraina, e dunque assai implicato nel problema della lingua, lodava la padronanza della lingua del traduttore, molto maggiore, scriveva, di quella dell'originale. Quanto al Proust «créateur», il suo metodo («che è l'espressione del suo temperamento») consiste nella sua incredibile capacità analitica: nello spingere l'analisi «a tal punto da farla diventare creativa» - pur non diventando mai tedioso.

Dopo la morte dell'autore, nel 1924, 1925, 1929, 1930 escono a Londra, tradotti da Scott-Moncrieff, gli altri volumi, tranne *Le Temps retrouvé*: la morte colse anche il traduttore nel 1930, prima del compimento dell'opera; e l'ultimo volume fu tradotto da un amico inglese di Proust, Sydney Schiff, col nom de plume Stephen Hudson.

Immediato il successo in area bloomsburiana: Virginia Woolf ne parla nel diario, nei saggi critici, e subito in una lettera a Roger Fry il 3 ottobre 1922: «Dopo questo, cos'altro si può scrivere?»⁶. Ma Clive Bell trova «noioso» lo stile proustiano. E. M. Forster scrive su «Athenaeum» che si tratta di un capolavoro che esprime lo spirito della sua epoca, mentre D. H. Lawrence non ne apprezza l'egocentrismo infantile, e Aldous Huxley non ne ama la voluttà delle emozioni⁷.

Il primo saggio sulla *Recherche* in Europa esce nel febbraio del 1922 in «Der neue Merkur»: è di Ernst Robert Curtius, il critico «letto dai grandi scrittori europei Mann, Joyce, Eliot, Hofmannsthal, Hermann Broch»⁸. Nel 1925 Curtius,

4 Marcel Proust. *An English Tribute*, London, Chatto & Windus, 1923 ed. Charles Kenneth Scott-Moncrieff: Essays collected on the occasion of Proust's death, with contributions by Compton Mackenzie, L. Pearsall Smith, Catherine Carswell, Arthur Symonds, J. Middleton Murry, Arnold Bennett, Joseph Conrad, Alec Waugh, George Saintsbury, Edgell Rickword, Clive Bell, Violet Hunt, Francis Birrell, Ethel C. Mayne, Stephen Hudson, W. J. Turner, and Ralph Wright.

5 Joseph Conrad, *Epistolario*, ed. Alessandro Serpieri, Macerata, Giometti e Antonello, 2021².

6 È stato osservato che l'estetica di Proust ha dei punti di contatto con quella espressa da Lily Briscoe in *To the Lighthouse*, si veda Michel Lackey, *Modernist Antiphilosophicalism in Virginia Woolf's Critique of Philosophy*, in «Journal of Modern Literature» 29/4, 2006, pp. 76-98.

7 Cf. R. Gibson, *Proust e la critique anglosaxonne* cit., *passim*.

8 Cf. in Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, Lea Ritter Santini, *Insetti e lillà*, *Introduzione all'edizione italiana*, Milano, Ledizioni, 2009, [pp. 9-33], p. 18. Lorenzo Renzi, in *Gli elfi e il cancelliere*. In *Germania con Proust* (Bologna, Il Mulino, 2015), cita una lettera di Curtius a Proust dell'aprile del 1922 dopo la lettura di *Sodome et Gomorrhe*: l'autore è riuscito a realizzare quello che Balzac definisce il carattere del genio: «empeindre l'idée dans le fait» (imprimere l'idea nel fatto). Sul libro di Renzi cfr. la densa recensione di Gabriella Bosco, *Lorenzo Renzi, Gli Elfi e il Cancelliere*. In *Germania con Proust*, in «Studi francesi» 179 (LX/II) 2016, pp. 388-389: Renzi cita, tra i grandi della critica stilistica, Leo Spitzer che già in *Études de style* del 1918 individua in Proust «l'accoppiamento tra il formale e il semantico»; e Contini negli *Esercizi di lettura* del 1939 che scrive: «Lo stile è il modo che ha un autore di

ancora prima dell'uscita degli ultimi volumi della *Recherche*, pubblica un lungo scritto di grande spessore su Proust nel suo *Französischer Geist im neuen Europa*: e nel 1930 Scott Moncrieff fa in tempo a dedicare a Curtius la sua traduzione, alla quale mancava ancora l'ultimo volume. Il saggio di Curtius su Proust, diviso in brevi paragrafi, anticipa molti temi della critica a venire. Prima di entrare nel vivo delle traduzioni anglosassoni, segnaliamoli brevemente. Il critico, secondo Curtius, dovrà aiutare il lettore a lasciarsi imprimere nella mente i dettagli, e a mediare gli elementi formali, interiori, dell'autore – non le sue opinioni né i suoi sentimenti, aggiunge. Nel capitoletto *Osservazioni di stile*, scrive a p. 67: «Proust non descrive da pittore come avrebbero fatto i Goncourt»: il suo non è dunque realismo o naturalismo (e nemmeno *word painting*, aggiungiamo, pittura con parole di moda nella Londra di quegli anni), «non rende fenomeni ottici o meteorologici, ma cosa dell'anima», come coglierà immediatamente il giovane Beckett⁹. Per Proust «la materia è reale perché è un'espressione dello spirito».

Non insistiamo sulle bellissime letture ravvicinate di alcuni brani, come *Apuntamento al parco*, il sole, il frastaglio di foglie e di luce; o *Studio sui lillà*, analisi delle metafore proustiane nel campo semantico della vegetazione e della musica: le *Voyelles* di Rimbaud sembrano a Curtius primitive al confronto. Ma gli infiniti dettagli sono «sempre col rapporto con l'infinita melodia del tutto»: non si tratta di idillio. Infine, il relativismo delle prospettive (come Picasso) ne fanno «uno spirito anticipatore in una materia retrospettiva» (geniale definizione), p. 115: la sua scrittura, conclude, non tende in avanti ma in profondità: Proust «non vuole percorrere il tempo ma vuole uscire dal tempo».

Il ventiquattrenne Beckett dichiara «faticoso» lo stile, nel suo *Proust* uscito a Londra nel 1931¹⁰, e segnala con rudezza nel *Foreword* il suo disinteresse per il Proust esteta, per la sua vita (come lo stesso Proust in *Contre Sainte-Beuve!*), i suoi saggi, il suo profumo preferito. Il libretto affronta invece i grandi temi estetico-filosofici della *Recherche*, che interesseranno i lettori moderni. I titoli del romanzo restano in francese, aggiunge Beckett; ma *The translations of text are my own*, le traduzioni del testo sono mie. I riferimenti (che però sono pochi e vaghi) sono alla *abominable* prima edizione della NRF in sedici volumi¹¹.

conoscere le cose». Infine si veda il bel saggio di Carlo Ginzburg ne «L'Indice», 1 giugno 2013, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione 'sui generis' come la "Recherche"*; nonché Mariolina Bertini, *Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento*, in *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, a cura di Ilana Antici, Marco Piazza, Francesca Tomassini, Roma, RomaTre Press, 2016.

9 L'espressione «cosa mentale» è usata nel secondo volume della *Recherche* e proviene dal *Trattato sulla pittura* di Leonardo. Beckett in *Proust* (vedi qui la n. 10 che segue) scrive che Proust «si interessa meno a cosa venga detto che a come venga detto».

10 Samuel Beckett, *Proust*, London, Chatto & Windus, The dolphin Books n. 7, 1931. In italiano S. Beckett, *Proust*, a cura di Piero Pagliano, Milano, SE, 2004. Cito da ambedue i testi, ma senza indicazioni di pagina per quello italiano di cui esiste un alto numero di ristampe (l'ultima nel 2022)

11 Sul *Proust* di Beckett cfr. Luigi Ferri, *Beckett e Proust. Il fardello di Saturno e il sacramento della memoria*, in *Non dimenticarsi di Proust*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze

Nella bella prefazione alla sua traduzione francese del *Proust* di Beckett uscita solo nel 1990, Edith Fournier ne spiega l'incredibile ritardo (quasi 60 anni!) col fatto che si attendeva una traduzione dello stesso Beckett, autore com'è noto bicefalo e traduttore-riscrittore delle sue opere. Ma lo scoglio era la mancanza di note nelle citazioni. Recuperare l'originale francese delle tante citazioni o criptocitazioni dalla *Recherche* (anche le traduzioni in varie lingue del *Proust* usarono i testi proustiani di Beckett) era impresa improba, nella quale Beckett non ebbe alcuna voglia di lanciarsi. Il suo inglese tuttavia è interessantissimo: secondo Fournier l'umorismo (di ambedue gli autori) infatti «interviene particolarmente nello stile: essendosi imbarcato sull'oceano della *Recherche*, Samuel Beckett lascia che l'onda culli la sua frase al ritmo di quella di Marcel Proust. Gesto d'intesa e insieme maniera di comprendere meglio colui di cui parla»¹².

2 - Ruskin

Due parole, prima di tutto, sul rapporto di Proust con la letteratura e con la lingua inglese: fondamentali per lui furono tra il 1899 e il 1905 la lettura, la traduzione (e i pellegrinaggi nei suoi luoghi) degli scritti del noto critico d'arte britannico, di origine scozzese, John Ruskin, al quale si deve la riscoperta del mondo artistico del Medioevo. Dopo la morte del padre nel 1903, è stato osservato, Proust trova in Ruskin una guida¹³: e traduce, annota e scrive la prefazione a due libri di Ruskin, *La Bible d'Amiens* (1904) e *Sésame et les lys*, (1906). Il lavoro di traduzione sviluppa in Proust una propria riflessione autonoma e personale che approda alla presa di distanza dall'esteta inglese e da quella che alla fine gli appare una forma di falsa idolatria dell'arte e di moralismo mascherato. Ma l'incontro è proficuo sul piano creativo, tanto che nel 1902 al culmine dell'assorbimento ruskiniano Proust scrive al principe Antoine Bibesco: «... centinaia di

University Press, 2014, pp. 87-112; e Alberto Beretta Anguissola, *Marcel in Tolomea, ovvero: la Recherche secondo Samuel Beckett*, <http://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/2008/1/1>.

- 12 Edith Fournier, *Préface*, in Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Les Édition de Minuit, 1990 éd. Papier; 2013 éd. électronique. Il tema dell'identità che muta nel tempo è colto vigorosamente da Beckett: non ci si può aspettare che la fame scompaia alla vista di nostro zio che mangia la sua cena, «one's hunger to be dissipated by the spectacle of Uncle eating his dinner», p. 3. E a p. 43 traduce da Proust la frase: «In order to be consoled I would have to forget, not one, but innumerable Albertines»: per consolarmi avrei dovuto dimenticare non una, ma molte Albertine, diverse nel Tempo e nello Spazio. Infatti «Such is the cruelty of memory» (p. 44), questa è la crudeltà della memoria. È la trama del bellissimo *Krapp's Last Tape*. Per lui, infine (p. 67) «style is more a question of vision than of technique», lo stile è un fatto di visione più che di tecnica. Infine: un lavoro puntuale sulle traduzioni beckettiane delle brevi citazioni, in parallelo con quelle di Scott Moncrieff, non mi pare sia stato fatto.
- 13 Così Jean-Yves Tadié nella sua biografia *Marcel Proust*, Paris Gallimard, 1996. Ottimo e fondante il saggio di Philip Kolb, *Proust et Ruskin: nouvelles perspectives*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1960, 12, pp. 259-273, <https://doi.org/10.3406/caief.1960.2181>; https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2181

personaggi per romanzi e centinaia di idee continuano a chiedermi di dar loro sostanza – come quelle ombre che continuano a chiedere a Ulisse nell'*Odissea* di dar loro sangue da bere e riportarli in vita, e che l'eroe respinge con la spada»¹⁴.

Proust non sapeva l'inglese¹⁵: la sua traduzione de *La Bible d'Amiens* si basa sulla traduzione letterale, parola per parola, fatta da sua madre con l'aiuto di alcuni amici anglofoni, e riscritta da lui. Lo spinge il grande interesse per le teorie estetiche di Ruskin, sul quale pubblica due articoli nel 1900: *Ruskin à Notre Dame d'Amiens* nell'aprile e *John Ruskin* il 1 agosto (con l'attacco: «Ruskin est mort»). Antoine Compagnon, in quattro paginette che introducono *Sésame et les Lys* e lo scritto *Sur la lecture*, del 1905, che con qualche modifica divenne la *Prefazione* al *Sésame*¹⁶, coglie in questa prefazione («una specie di torrone indigesto dove c'è di tutto - secondo Proust - e che rimane fra i denti») il nucleo fondante del passaggio alla scrittura creativa. Le pagine iniziali, liberamente narrative sul piacere libero della lettura nell'infanzia si contrappongono all'utilitarismo culturale alla Ruskin: e come sarà in *Contre Sainte-Beuve*, tappa decisiva in direzione della scrittura della *Recherche*, la *Prefazione* consta di due parti, in una «strana mescolanza genetica»¹⁷ di narrativa e saggistica critica, preannuncio della scrittura narrativa che prevarrà di lì a poco nel grande romanzo. Inoltre, nota Compagnon, riprendendo un'ottima intuizione di Philip Kolb del 1960¹⁸,

14 Citato in Roger Shattuck, *Proust's Way*, London, Allen Lane, 2000, pp. 185-192. È di R. Shattuck il saggio *Lost and found: the structure of Proust's novel in The Cambridge Companion to Proust* a cura di Richard Bales, Cambridge University Press, 2001.

15 Su questo cfr. Edward Bizub, *La Vénise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière 1991; Cynthia Gamble, *Quel a été le véritable rôle de Marie Nordlinger dans l'oeuvre traductrice de Proust?*, «Bulletin Marcel Proust», 50, 2000, pp. 141-165.

16 John Ruskin *Sésame et les Lys*. Traduction et Notes de Marcel Proust, Précédé de *Sur la lecture* de Marcel Proust. Édition établie par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Complexe, 1987. Vedi ancora M. Proust, *Commento a Sesamo e I gigli di John Ruskin*, a cura di Barbara Piqué, prefazione di Giovanni Macchia, Milano, Editoriale nuova, 1982; Cynthia Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin, The Seven Lamps of Translation*, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 2002; Nathalie Aubert, *Proust: la traduction du sensible*, London, Legenda (Routledge), 2003; Diane Leonard, *Proust et Ruskin 2000*, in «Revue d'études Proustiennes», 2, 2015, pp. 243-257; Bénédicte Coste, *Marcel Proust, Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, éd établie par Yves-Michel Ergal, Paris, Bartillat, 2007. Sulla traduzione di *The Bible of Amiens* cfr. Dairine O'Kelly, *De la Bible de Ruskin à la Bible de Proust: savoir voir, savoir dire, savoir traduire*, in «Modèles linguistiques», 72, 2016, pp. 11-55. Cfr. anche Botho Güthmüller, *Libro e basilica, Considerazioni su «Description de San Marco» di Michel Butor*, in *De Florence à Venise, études en honneur de Christian Bec*, François Livi, Carlo Ossola, Paris, Presses de Paris Sorbonne, 2006, a p. 575, che indica come Proust capovolga la concezione ruskiniana della cattedrale che diventa libro: la forma ideale del libro per Proust è la cattedrale. Recente infine Younès Ez-Zouaine, *Proust traducteur de Ruskin*, Montréal, Les Presses Universitaires, 2017, con bibliografia.

17 Il termine è di Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, saggio introduttivo a M. Proust, *Contro Sainte Beuve*, trad. Paolo Serini e Mariolina Bertini dall'ed. critica di Pierre Clarac, Torino, Einaudi, 1974, pp. IX-XXXVI: IX.

18 Cfr. Ph. Kolb, *Proust et Ruskin* cit.

l'assenza di unità del libro di Ruskin, come nelle opere maggiori del XIX secolo (Wagner, Michelet, Balzac), gli fa intravedere quella che sarà l'organizzazione del suo stesso romanzo: una struttura insieme premeditata e inconscia, che si rivela solo alla fine. Una struttura circolare, conclude il critico, ovvero a anello. E insieme la separazione dell'*'io* esistenziale dall'*'io* dello scrittore, nonché rifiuto della «idolatria» ovvero compiacimento dell'erudizione (per un grande scrittore, secondo Proust, conta solo la necessità interiore): in una nota Proust infatti indica lo stile di un grande scrittore nel «ritmo nascosto» di un testo, simile, dice, «a tracce sismografiche in cui si iscrivono automaticamente le pulsioni del nostro sangue».

La questione del ritmo dell'originale è fondamentale, come vedremo, per le traduzioni: citiamo qui brevemente un passo dal *Contre Sainte-Beuve* il testo che precede e anticipa la *Recherche*: «Dés que je lisait un auteur, je distinguait bien vite sous le paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent [...] je le chantonnais...». Sotto le parole, l'aria della canzone: che Proust leggendo comincia a canticchiare. È meglio una traduzione letterale dunque, parola per parola, o si deve tener conto dell'aria della canzone? Ma non anticipiamo¹⁹.

Leggiamo infine il passo della *Prefazione a Sésame et les Lys* che anticipa il senso dell'intero capolavoro proustiano e che si rivelerà nell'ultimo libro *Le temps retrouvé*: «Mi accorgevo che il libro essenziale, il solo vero, un grande scrittore non deve, in senso spicciolo, inventarlo, perché esiste già dentro ognuno di noi, ma tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore»²⁰. Questo il senso delle sue infinite, impressionistiche, sinestetiche e dettagliatissime metafore: non descrizione ma forma dell'interiorità. «Ho chiuso per sempre, scriverà alla sua aiuto-traduttrice Marie Nordlinger, l'era delle traduzioni che *Maman* favoriva»²¹.

Sull'attrazione di Proust per gli artisti e la letteratura anglosassone infine il critico americano Edmund Wilson, che commenta l'opera nel suo complesso e nella sua struttura fin dal 1928, cita un passo da una sua lettera: «... da George Eliot a Thomas Hardy, da Stevenson a Emerson, nessun'altra letteratura esercita su di me un'influenza così potente come quella inglese e americana»²². Spicca in questo ambito il libro di Emily Eells, *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture* (London, Routledge, 2000), che scopre grazie agli archivi proustiani citazioni o allusioni sottotraccia degli autori citati da Proust nella *Recherche*: oltre a Shakespeare, anche Darwin, Walter Scott e Oscar Wilde nel-

19 Il tema è attualmente molto dibattuto, cfr. i saggi di Dominique Jullien, di André Joly e di Dairine N. Cheallaigh in «Revue d'études proustiennes. Traduire À la Recherche du temps perdu» 2015 cit.

20 Sul tema cfr. Nathalie Aubert, *Proust. La traduction du sensible*, Oxford, *Legenda, European Humanities Research Center*, 2003.

21 Citato in A. Compagnon nell'introduzione a J. Ruskin, *Sésame* cit., p. 20. Vedi su questo Jean-Claude Coquet, *Préface. Comment traduire l'expérience?*, in «Revue d'études proustiennes» cit., pp. 15-22.

22 Edmund Wilson, *A short view of Proust*, in «The New Republic», 21 March 1928.

la prima parte di *Sodome et Gomorrhe*; mentre l'arte del pittore Elstir, maestro di ambiguità erotica, è modellata su Turner, i Preraffaelliti e Whistler. Sono l'estetismo e l'erotismo della cultura vittoriana, presenti nell'opera di Proust a partire da Ruskin.

Non ultimo, un accenno all'anglofilia di moda in quegli anni: un «mondo inglese», la moda di tutto ciò che è inglese al di là dell'ostilità verso la perfida Albione, è rintracciabile in molte locuzioni di Albertine o di Odette, incorporate con ironia dal narratore²³.

3 - Scott Moncrieff

Eccoci dunque a *Remembrance of Things Past*, la sola traduzione inglese esistente di *À la Recherche du Temps perdu* per opera di un unico traduttore: Charles Kenneth Scott Moncrieff²⁴.

Nel 1922 esce a Londra da Chatto & Windos in due tomi *Swann's Way* (*La strada di Swann*, come tradusse Natalia Ginzburg su consiglio di Leone; per evitare la duplicità del significato della parola inglese, *La maniera - way - di Swann*): prima parte del romanzo con il titolo generale *Remembrance of Things Past* (Ricordo di cose passate, tratto da un verso del XXX dei *Sonnets* di Shakespeare). *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, col titolo *Within a Budding Grove* (Entro un boschetto in fiore), sempre in due tomi, uscì nel 1924; *The Guermites Way* (*La strada/maniera dei Guermites*) in due tomi, nel 1925; *Sodome et Gomorrhe*, col titolo *Cities of the plain* (Città della pianura) in due tomi, nel 1927, *The Captive* (*La prigioniera*) nel 1929 e *Albertine disparue*, col titolo *The Sweet Cheat Gone* (*La dolce ingannatrice sparita*) nel 1930. Alla sua morte, *Le Temps retrouvé* col titolo *Time regained* (Il tempo riconquistato) esce nel 1931 tradotto da Sydney Schiff (alias Stephen Hudson); e nel 1932 col titolo *The Past Recaptured* (Il passato recuperato) – che recuperava, è il caso di dirlo, il lemma *Past* del titolo del primo volume di Scott Moncrieff – uscì a New York tradotto da Frederick A. Blossom nel 1932 nelle edizioni Albert & Charles Boni. Undici volumi più uno.

Il capolavoro di Proust nella traduzione inglese eseguita libro per libro – quasi in traduzione simultanea – da Scott Moncrieff divenne subito un classico nella letteratura britannica: grazie a lui il libro si inserì infatti nel sapere del lettore comune inglese²⁵. Un esempio recente di questa fortuna a tutti i livelli è fin dal titolo il recente film della serie di 007, *No time to die*, dove Bond (*James Bond!*) vola sulla sua Aston Martin con una splendida fanciulla che si chiama... Ma-

23 Cfr. Daniel Karlin, *Proust's English*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

24 Quella spagnola di Pedro Salinas, iniziata nel 1920, si ferma al terzo volume per riprendere anni dopo con altri traduttori e altri editori.

25 Cfr. Adam Gopnick, *Why an Imperfect Version of Proust is a Classic in English*, in «The New Yorker», 30 March 2015.

deleine Swann. E che lo incita a guidare più velocemente, con la risposta: «We have all the time in the world» (abbiamo tutto il tempo che vogliamo)²⁶.

Come si vede già dai titoli, Scott Moncrieff non si peritò di agire con una certa disinvoltura, forse sentendosi quasi interprete oltre che traduttore che trasportava un grande testo in un'altra cultura e letteratura: con soluzioni che suscitarono in seguito sia plausi che infinite discussioni e obiezioni e dure critiche, come vedremo. Insomma, il suo Proust era Proust, o vicino a Proust, o un Proust anglicizzato, o nient'affatto Proust?²⁷. John Middleton Murry sosteneva che con questa traduzione il lettore inglese non perdeva niente rispetto a una lettura del capolavoro proustiano in francese.

Illuminante una biografia scritta dalla pronipote Jean Findlay sui vari volti questo suo avo Scott Moncrieff, soldato, spia e traduttore²⁸: capitano nel reggimento di fanteria di linea dei King's Own Scottish Borderers nella prima guerra, ferito a una gamba ebbe la croce al merito per il valore. Era anche lui *Uranian*, come si definivano in termini obliqui in Gran Bretagna gli *invertiti* (per usare il termine che Proust preferiva), dove l'omosessualità era un delitto vietato dalla legge. Faceva parte del circolo di Oscar Wilde - che persisteva nascostamente, anche dopo il processo - assieme, tra altri, a Edward March, segretario personale di Churchill. Conservatore, piuttosto cattolico che socialista, dopo la guerra aveva lavorato come segretario di Lord Northcliffe, il proprietario del «Times». Nel 1923, forse anche per sfuggire il controllo della polizia inglese, partì per l'Italia di Mussolini, dedicandosi solo alla traduzione nonché allo spionaggio per i servizi segreti britannici: Firenze, Pisa, e poi Roma. Dopo il Prix Goncourt 1919 assegnato a *À l'ombre des jeunes filles en fleur* aveva iniziato a tradurre Proust, senza chiederne l'autorizzazione: e a questo, ma anche in parte alle traduzioni da Pirandello, dedicò gli ultimi 10 anni della sua vita. Morì nel 1930 a 40 anni.

Sydney Schiff, un amico inglese di Proust, lesse su «Athenaeum» il 9 settembre 1922 l'annuncio della traduzione del primo volume di *Remembrance of Things Past*, col titolo *Swann's Way* e avvertì Proust che, già stremato dalla malattia, fu preoccupato per i titoli, anche se sollevato dal successo nel Regno Unito sia del suo libro che della traduzione. In ottobre scrisse al traduttore ringraziandolo e complimentandosi: ma lamentava il fatto che il titolo generale francese non significasse affatto *Remembrance of Things Past*, bell'emistichio shakespeariano per altro, e che in più scomparisse la parola *temps* (nonché l'ambiguità di quel *perdu*, che sta anche per *tempo perso*), grande tema del libro e fondamentale per la sua struttura circolare, fino al *Temps retrouvé* dell'ultimo volume. «*Cela détruit le titre*», questo distrugge il titolo, disse²⁹.

26 Cfr. il blog di Stephen Fall, *Reading Marcel Proust moveable website: In search of Lost Time*, 2021.

27 *Ibidem*.

28 Jean Findlay, *Chasing lost Time. The life of C.K. Scott Moncrieff, Soldier, Spy and Translator*, London, Chatto & Windus, 2014; Penguin Vintage 2015.

29 Citato in Christopher Hitchens, *The Acutest Ear in Paris*, in «The Atlantic», January-February 2004.

Il francese *recherche* inoltre, come è stato notato, significa sia *research* che *search*: ovvero, si potrebbe dire, sia ricerca che *quest, quête* - il percorso di ricerca che caratterizza l'eroe della letteratura romanza. Quanto al titolo del primo volume, Proust suggeriva al traduttore (dopo aver spiegato a Gallimard che era «insensato», trattandosi di due strade separate a Combray) che sarebbe bastato aggiungere un *To*: *To Swann's Way* - in modo da togliere il possibile senso di: «la maniera (way) di Swann». Moncrieff rispose su carta intestata del Savile Club di Londra, allegando un foglietto con alcune proposte battute a macchina, che Proust probabilmente smarrì. La morte vicinissima, il 18 novembre, impedì che la corrispondenza continuasse - e i titoli restarono come erano³⁰. Anche perché, suggerisce la pronipote Jean Findlay, i suoi titoli secondo il traduttore essendo destinati a un pubblico inglese colto, costoro ne avrebbero riconosciuto l'origine: *Swann's way* viene da *Beowulf*³¹. *Cities of the plain* sono dette Sodoma e Gomorra nella Bibbia (*Genesi* 19:24-26), *The Sweet Cheat gone* è l'ultimo verso della poesia *Ghost* di Walter de la Mare, allora notissimo, al quale Moncrieff chiese di poterlo usare; e *Within a Budding Grove* è il primo verso di una poesia del poeta ottocentesco William Allingham, *The Lover and Birds*, assai diffuso nella coscienza critica di un lettore medio. Infine, aggiungiamo, *Time Regained* di Sydney Schiff richiama subito alla mente di un inglese *Paradise Regained*, il poema epico successivo a *Paradise Lost* di Milton³².

Una interessante ipotesi di Adam Gopnick³³ suggerisce che traduzione di Scott Moncrieff, più che alla prosa eduardiana, sia vicina alle sfumature della prosa di Henry James; e sia in parte dovuta anche all'abitudine di celarsi. Scott Moncrieff insomma restituirebbe in inglese un Proust enigmatico e allusivo, velato, anche per non risvegliare il puritanesimo della censura britannica: inoltre «eufemismo e sublimazione - secondo Gopnick - sono usi degli esteti inglesi più che dei francesi [...]: Scott Moncrieff faceva sesso nelle calli di Venezia, faceva la spia per i servizi segreti, traduceva Proust e Pirandello, andava alla messa cattolica, e lavorava per il partito Tory, in una grande, molto inglese e felice mescolanza di sodomia, spiritualità, spionaggio e società». Fra l'altro, aggiungiamo, Proust era forse più interessato al lavoro del fratello di Henry, William,

30 Cfr. William C. Carter, *Lost in Translation. Proust and Scott Moncrieff*, in «Public Domain Review», November 13, 2013.

31 Scott Moncrieff, oltre a *La chanson de Roland*, alle *Lettere di Abelardo e Eloisa*, alla *Certosa di Parma* di Stendhal e altro, aveva tradotto *Beowulf* in inglese moderno (London, Chapman and Hall, 1921). Nella letteratura medievale norrena (della Norvegia e dell'Islanda vichinga), si legge su Internet, una *kenning* è una frase poetica che sostituisce, rimpiazzandolo con una perifrasi il nome di una persona o di una cosa. Il mare veniva spesso indicato con frasi come *segl-råd*, «strada delle vele», *swan-råd*, «strada dei cigni»; uso che si trova anche in *Beowulf*, nella forma *hronrāde*, «strada delle balene».

32 Devo l'indicazione all'amica anglista Loretta Innocenti, che ringrazio, non senza notare che molti traduttori e critici successivi non colsero questi nessi.

33 A. Gopnick, *Why an imperfect version of Proust is a Classic in English*, in «The New Yorker», 30 March 2015: Perché una versione imperfetta di Proust è un classico in inglese.

e ai suoi scritti di filosofia, nonché sulla percezione, il comportamento, la memoria e l'abitudine³⁴.

Due parole sul traduttore di *Le Temps retrouvé*, Stephen Hudson (nome di penna di Sydney Schiff). Autore di romanzi, Schiff viveva fra Londra e il sud della Francia: lo troviamo a un *party* modernista all'Hotel Majestic di Parigi nel maggio del 1922, presenti Picasso, Diaghilev e Igor Stravinskij per la prima della sua opéra-ballet *Renard*³⁵: dove Proust incontrò Joyce, con scarsissimo interesse reciproco. In ottobre Joyce scriveva a Sylvia Beach che, su consiglio di Schiff, aveva letto i primi due volumi di *À la Recherche des Ombrelles Perdues par Plusieurs Jeunes Filles en Fleurs du côté de chez Swann et Gomorrhée & Co*, par Marcelle Proyce and James Joust³⁶. Schiff e sua moglie frequentavano Eliot, i Sitwell, Aldous Huxley, Katherine Mansfield e John Middleton Murry, e furono figure chiave del primo modernismo inglese, che incoraggiarono e sovvenzionarono³⁷. A loro Scott Moncrieff aveva obliquamente dedicato la traduzione di *Sodome et Gomorrhe*; e nel racconto di Schiff, *Céleste*, sulla fedele Céleste Albaret uscito in «The Criterion» nel 1924, Proust compare nel personaggio di Richard Kurt. Last but not least, Hermann Broch gli dedicò *La morte di Virgilio*.

Uno scritto di Adam Watt su questi due primi traduttori³⁸ basato sugli epistolari, rivela come a più riprese Schiff pessimo conoscitore della lingua francese avesse chiesto a Proust di lasciargli tradurre la *Recherche*, con una reazione

34 Cfr. Marylin M. Sachs, *Marcel Proust in the light of William James*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2014. Henry James ebbe una copia del primo libro nel 1914 da Edith Wharton, che viveva a Parigi, e scrisse una lettera all'autore dichiarando che *Du coté de chez Swann* era «il più grande romanzo francese dopo la *Chartreuse*».

35 Cfr. il libro dello storico (e biografo di W.H. Auden e di J. Maynard Keynes) Richard Davenport-Hines, *A Night at the Majestic: Proust and the great modernist party of 1922*, London, Faber and Faber, 2006: Una notte al Majestic: Proust e il grande party modernista del 1922.

36 Nella biografia di William C. Carter *Marcel Proust. A life*, Yale, Yale University Press, 2013, leggiamo che la serata iniziò dopo lo spettacolo, a mezzanotte. Joyce raccontò nell'intervista a Jacques Mercanton, *Le ore di James Joyce*, trad. Laura Barile, Il Melangolo, Genova 1992, che «Proust parlava soltanto di duchesse, mentre io ero più interessato alle loro cameriere».

37 Cf. Stephen Klaidman, *Sydney and Violet. Their life with T.S. Eliot, Proust, Joyce and the Excruciating Irascible Windham Lewis*, London, Doubleday, 2013.

38 Adam Watt, *Un dialogue de sourds Proust et ses premiers traducteurs britanniques* (Scott Moncrieff, Schiff), in «Fabula / Les colloques», Proust: dialogues critiques, 18 ottobre 2013, *Fabula / Les colloques*, Proust: dialogues critiques, : <http://www.fabula.org/colloques/document2183.php>. Dello stesso si veda il curioso *The sign of the swan in Proust's À la Recherche du Temps Perdu*, Oxford, Oxford University Press, in «French Studies», 59/3, 2005-2007, pp. 326-337, dove seguendo Deleuze sui segni e Mallarmé per la musica associative delle parole, suggerisce il nesso Albertine-swan (cigno – cigne francese pronuncia signe), col supporto musicale da Čajkovskij a *Lohengrin*. Adam Watt ha curato l'opera collettanea *The Cambridge Introduction to Marcel Proust*, Cambridge, Cambridge University Press 2011; e ha diretto nel 2014 un volume su Marcel Proust nella serie "Literature in Context" di Cambridge University Press: una trentina di saggi brevi, fra i quali segnaliamo Michel Wood, *Translations*.

di discreta ma tenace resistenza, che restava nel vago, da parte di Proust. A loro insaputa frattanto (e dell'editore) Moncrieff aveva intrapreso direttamente la traduzione, come scriveva a un amico³⁹, battendo Schiff sul tempo. Lo sgoamento di Proust, gentilmente espresso a Moncrieff, era inasprito dalle critiche di Schiff: «Je tiens à mon œuvre que je ne laisserai pas des Anglais démolir» (ci tengo alla mia opera che non lascerò distruggere da un inglese), gli scrive il 14 settembre 1922.

E sarà proprio l'ultimo volume tradotto da Schiff-Hudson a segnare il risultato peggiore in assoluto fra le traduzioni inglesi da Proust: pessime le recensioni, la traduzione definita un disastro ancora nel 1962 nel «London Magazine», infelice, priva di musicalità, «o assurdamente letterale o completamente inesatta»⁴⁰. Il libro fu ritradotto da Andreas Mayor nel 1970 con lo stesso titolo *Time regained* nei «Modern Library Classics», dopo la pubblicazione corretta del testo francese nella «Pléiade» del 1954: risistemazione che portò poi alla totale revisione della traduzione del romanzo da parte di Terence Kilmartin. Proprio Kilmartin nel 1981, nel primo numero del giornale di Ben Sonnenberg «Grand Street» scriveva: «C'era questa storia che circolava, cioè che i francesi che se ne intendevano preferissero leggere Marcel Proust in inglese, basata sul fatto che la prosa di *À la Recherche du Temps perdu* era fondamentalmente “non-francese”, ma fortemente influenzata da scrittori inglesi come Ruskin»⁴¹. Molti inglesi attribuirono il successo del libro alla traduzione di Scott Moncrieff: William C. Carter, nella sua biografia di Proust⁴², ricorda l'opinione di F. S. Fitzgerald in una lettera del 1939 a sua figlia: «Il Proust di Scott Moncrieff è un capolavoro in sé»⁴³.

4 - Nabokov's *Lectures on Literature*

Un traduttore d'eccezione, o meglio per la verità un grande scrittore russo che la vita portò a insegnare opere di grandi scrittori in America dal 1940 al 1958, è Nabokov. Il suo famoso corso 311-312 tra il 1948 e il 1958 di *Narrativa europea* alla Cornell University⁴⁴ comprendeva *Swann's Way*, col supporto di corpose citazioni tratte dalla traduzione di Moncrieff uscita a New York nella Modern Li-

39 A. J. C. Squire, lettera del 26 gennaio 1920, in C. K. Scott Moncrieff, *Memories and Letters*, ed. J. M. Scott Moncrieff e L. W. Lunn, London, Chapman Hall, 1931, p. 149.

40 Jocelyn Brooke, *Translating Proust*, in «London Magazine», 1, 1962.

41 Terence Kilmartin, *Translating Proust*, in «Grand Street», 1/1, Autumn 1981, pp. 134-146, <https://doi.org/10.2307/25006372>.

42 William C. Carter, *Marcel Proust. A Life*, 2000 e 2013 with a new preface, Yale, Yale University Press, 2013.

43 W. C. Carter, *Lost in Translation*, in «Modern/Modernity», 12/4, November 2005, pp. 695-704 (traduzione mia), citato in Dairine N. Cheallaigh, *Heures et malheurs des traducteurs anglais (II)*, in «Revue d'Études Proustiennes», 1/1, 2015 [pp. 465-485], p. 465.

44 Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature* (1980) ed. Fredson Bowers, Intr. John Updike, Harvest Editions, 1982 (*Lezioni di letteratura*, trad. it. di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1982; e trad. it. di Franca Pece, Milano, Adelphi 2018).

brary nel 1956, oltre alla guida di Leon Derrick⁴⁵. Queste lezioni, che Nabokov non perfezionò per la pubblicazione, si leggono dal 1980 col titolo *Lectures on Literature*, ancora nella forma di appunti per le lezioni: con commenti interlineari o glosse, e modifiche. Sono proposte vive di traduzione, sempre letterale, che si affiancano o si sovrappongono a penna su quelle stampate e le sostituiscono, in pagine in parte riprodotte fotograficamente nel libro: proposte che forse i successivi traduttori (penso a Lydia Davis) hanno tenuto presenti. Vediamo dunque alcune correzioni macroscopiche: i titoli⁴⁶, già contestati dallo stesso Proust.

La pagina iniziale manoscritta degli appunti di Nabokov, che non teneva in gran conto le traduzioni che doveva usare, è nitidamente riportata e leggibile (a p. 206 Harvest Book e a p. 257 Garzanti 1980). Ricordo peraltro che nelle sue *Intransigenze*⁴⁷ Nabokov dichiara che il traduttore deve: a) essere discretamente buono nella lingua dalla quale traduce, b) essere davvero molto buono nella lingua nella quale traduce, e c) essere un maschio. Premesso, nella lezione iniziale sulla lettura, che un libro non si legge: bensì si ri-legge dopo aver fatto la sua conoscenza (dei tempi e dei luoghi, da tracciare in una cartina topografica), fa piegare agli studenti in due verticalmente un foglio, fa scrivere in alto Marcel Proust, 1871-1922, e fa scrivere sulla sinistra la traduzione letterale dei titoli, e sulla destra la traduzione «più o meno fantasiosa che Moncrieff ha inflitto a Proust. Per qualche ragione sono presi dai sonetti di Shakespeare (sic)».

Ed ecco la mezza pagina sinistra (da me decifrata): titolo generale, *In search of lost time*, 1913-1927 (vs. *Remembrance of Things Past*); seguono le varie parti del romanzo: *The walk by Swann's Place* (vs. *Swann's Way*); *In the shade of blooming young girls* (vs. *Within a budding grove*); *The Guermantes Walk* (vs. *The Guermantes Way*); *Sodom and Gomorrah* (vs. *Cities of the Plain*), *The Captive Girl* (vs. *The Captive*); *Vanished Albertine* (vs. *The sweet cheat gone*), e *Time found again* (vs. *The Past recaptured*) – titolo di Blossom quest'ultimo come sappiamo. «Queste sette parti (pubblicate in Francia in quindici volumi) formano *quattromila pagine* in tutto - conclude la mezza paginetta a sinistra – circa un mese di lettura, leggendo quattro ore al giorno. In totale circa un milione e mezzo di parole; il romanzo copre più di mezzo secolo precedente il Trattato di Versailles, con un cast di più di 200 personaggi». Le pagine nella *Pléiade* erano in realtà 3724.

Paradossalmente, ci permettiamo di notare, le stesse lezioni su Proust di Nabokov danno il titolo inglese *The Walk by Swann's Place* (1913) cioè *La strada di casa Swann* nelle *Lectures on Literature*⁴⁸: ma hanno invece il titolo italiano corrente, che prescinde da quello nabokoviano, *La strada di Swann* (1913) nelle

45 Leon Derrick, *Introduction to Proust, his life, his circle and his work*, London, Routledge and Kegan Paul, 1951. Derrick è autore anche di *Ruskin, the Great Victorian*, ivi, 1949.

46 Alla traduzione dei titoli è consacrato un capitolo della «Revue d'études proustiennes» 2015 cit; Dominique Jullien tratta dei titoli inglesi in *Paradoxes de la littéralité II*, pp 193-196, ma cfr. anche Chantal Quiniou, *Le titre de la Recherche en anglais*, in «Bulletin Marcel Proust», 47, 1997, pp. 147-156.

47 V. Nabokov, *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994.

48 New York, Harvest edition, 1982.

Lezioni di letteratura. Notiamo inoltre che Nabokov usa sempre *walk*, cammino, e non *way*, più ambiguo. E che l'ombra delle fanciulle etc. è tradotta con *shade*: che secondo l'Oxford English Dictionary significa «oscurità parziale, assenza di illuminazione completa» (ma anche l'oscurità dell'Ade); mentre *shadow* significa, in più e per lo più, «l'immagine proiettata da un corpo che intercetta la luce». Punti discussi nelle future traduzioni⁴⁹. Ancora sulle lezioni di Nabokov (sulle quali potremmo sostare più a lungo): nel primo capitolo *Buoni lettori e buoni scrittori* leggiamo un quiz sulla definizione di un buon lettore⁵⁰, che, scartando altre ipotesi, deve avere: immaginazione, memoria, un dizionario e un certo senso artistico. Sono le doti anche di un buon traduttore, compreso il dizionario, come Leone raccomandava a Natalia Ginzburg che traduceva al confino durante la guerra il primo libro della *Recherche*: un dizionario, le diceva, «anche per le parole che sai». E come vedremo un buon vocabolario etimologico servirà ai migliori traduttori (ancora Lydia Davis) per cogliere la sfumatura, la radice prima che collega due parole in idiomi differenti.

Un accenno al tanto discusso incipit: Nabokov non tocca *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, che Scott Moncrieff aveva tradotto: *For a long time I used to go to bed early*, risolvendo l'associazione fra la durata temporale dell'avverbio *longtemps* e il passato prossimo *je me suis couché*, con l'aggiunta di *I used to*: avevo l'abitudine di (andare a letto presto). Ma così sparisce il passato prossimo, è stato osservato da Peter Brooks nel «New York Times» del 2004⁵¹ (a sua volta criticato da Dairine Nì Cheallaigh), in quanto il passato prossimo inglese, il *past present*, è composto anche di presente, cioè viene usato finché ha una relazione col presente; e provoca una discontinuità stilistica che punta al problema cruciale della struttura temporale. Questo passato prossimo, diremmo, ha qui valore di durata, come talvolta il nostro imperfetto⁵²: l'abitudine, elemento centrale della riflessione estetica e filosofica di Proust, è espressa tuttavia con l'avverbio *longtemps*, tradotto *For long time*. I correttori Kilmartin e Enright, come vedremo, proporranno *I would go to bed early*. Finché Lydia Davis, favorevole alla brevità, finirà per tradurre *For a long time, I went to bed early*⁵³. E qui non

49 Ringrazio Loretta Innocenti che mi ha suggerito e permesso di accedere on line all'Oxford English Dictionary.

50 V. Nabokov, *Lezioni di letteratura* cit., p. 33.

51 Peter Brooks, *The Shape of Time*, in «The New York Times», 25 January 2004.

52 Sul tempo imperfetto cfr. Erica Fülöp, *Proust's Imperfect: Rythms of the Recherche*, da sempre visto come elemento fondamentale dello stile dell'autore, il tempo dell'abitudine o della ripetizione. L'autrice propone di considerare il tempo imperfetto – che non esiste in inglese – anche come un elemento che dà forma al testo: come in *Lessico familiare* della Ginzburg. In proposito cfr. Dairine N. Cheallaigh, *Longtemps je me suis couché de bonne heure. La question des temps verbaux en anglais*, in «Revue d'études proustiennes», 2015, pp. 295-299; e *Heures et malheures, "erreurs et tâtonnements" des traducteurs anglais de Proust (II)*, ivi, pp. 465-485.

53 Sull'incipit del romanzo cfr. il capitolo in «Revue d'études proustiennes» 2015 cit., pp. 215-340. In particolare sulla questione dei tempi verbali in inglese, ivi, André Joly et Dairine Nì Ceallaigh.

possiamo tacere l'epigrafe di Georges Perec al capitoletto *Le lit in Espèces d'espaces* (Paris, Galilée, 1974): *Longtemps je me suis couché par écrit*, a firma "Parcel Mroust", tradotta peraltro da Roberta Delbono (Bollati Boringhieri 1989) con "A lungo mi sono steso per iscritto!"

Ultima osservazione personale: la traduzione Moncrieff di *maman* con *mamma*, che a un orecchio italiano suona come una vera stonatura all'interno di una traduzione inglese, è mantenuta da Nabokov, e quasi da tutti i revisori e traduttori successivi. Lydia Davis nel 2002 passerà a *Mama*: che letto con accento sulla seconda "a" ("mamà") è forma usata dalla classe aristocratica; altrimenti può diventare invece una forma quanto mai americana (vedi la catena newyorkese di ristoranti *Mama mia*). Perché, ci si chiede, non lasciare *maman*? Termine universale e al tempo stesso squisitamente francese.

5 - I revisori: Terence Kilmartin e Dennis Joseph Enright

Nonostante la pubblicazione del testo corretto nella "Pléiade" del 1954 a cura di Pierre Clarac e André Ferré, ovvero un nuovo testo della *Recherche*, corretto e ampliato con un lavoro intenso su manoscritti e dattiloscritti originali, la revisione della traduzione inglese di Scott Moncrieff basata su un originale ormai obsoleto e superato appare a Londra solo nel 1981, in due volumi da Chatto & Windus, a cura del giornalista letterario irlandese Terence Kilmartin, redattore della famosa pagina culturale della domenica del londinese «Observer», e già traduttore di Montherlant, Raymond Aron e André Maurois.

Anche Kilmartin, nato nel 1922, ha una vicenda legata alla guerra, come Moncrieff. Inseritosi nel 1944 nello Special Operations Executive (SOE, dove fece amicizia con il ricchissimo e straordinario David Astor), sfidando gli ordini del suo superiore colonnello Buckmaster aveva preso parte al lancio con paracadute in Francia nella *Operazione Jedburgh*, la missione segreta di preparazione allo sbarco in Normandia: che gli valse una medaglia al valore. Due anni dopo la revisione, Kilmartin compilò una *Reader's Guide* al libro in quattro parti: un indice dei personaggi, un indice di coloro che li avevano ispirati, un indice dei luoghi e un indice dei temi. Nel suo illuminante e ameno resoconto della sua esperienza di revisore in «Grand Street»⁵⁴, Kilmartin ricorda il successo del Proust inglese di Scott Moncrieff a partire dagli anni Trenta fino a diventare un classico, tanto che il suo traduttore ottenne una fama postuma che ben pochi hanno ricevuto. La Francia invece, osserva Christopher Hitchens⁵⁵ si mosse solo a partire dal libro di André Maurois uscito da Hachette nel 1949 *À la recherche de Marcel Proust*, cui seguì l'uscita del *Jean Santeuil* e di *Contre Sainte-Beuve*, fino all'edizione Clarac-Ferré della "Pléiade" del 1954, purgata da errori e omissioni che avevano sfigurato il testo su cui aveva lavorato Moncrieff. Il suo originale, e

54 Terence Kilmartin, *Translating Proust*, in «Grand Street», 1/1, 1981.

55 Christopher Hitchens, *The Acutest Ear in Paris*, in «The Atlantic Monthly», January/February 2004.

in particolare le bozze, erano infatti sommersi da correzioni a mano sui margini di manoscritti e dattiloscritti, e da fogli e foglietti (i famosi *paperoles*) incollati uno sull'altro, dei quali la nuova edizione francese teneva conto. E tuttavia fra i proustiani inglesi e americani rimaneva una forte resistenza all'idea di alterare il testo di Scott Moncrieff.

Quella di Kilmartin è una correzione molto rispettosa del lavoro di Scott Moncrieff, del quale conserva per altro tutti i titoli: tranne l'ultimo, che in America, abbiamo visto, era uscito come *Time Recaptured* nella traduzione di Frederick A. Blossom, col titolo *The Past Recaptured*, qui sostituita da una traduzione di Andreas Mayor, che riprendeva il primo titolo *Time Regained*.

Il 3 marzo 1981 esce un'ottima recensione di Richard Howard sul «New York Time»: Howard, poeta (Pulitzer 1970 e finalista al 2008 National Book Award), critico, insegnante a Columbia, traduttore delle *Fleurs du Mal* nonché dei *Mémoires* di de Gaulle, esprime innanzitutto la propria gratitudine per questa coraggiosa impresa. E inizierà di lì a poco lui stesso una traduzione - da segnalare fra le migliori - che però abbandonerà presto sgomento di fronte alla vastità dell'impresa. Lo stesso Proust, ricorda, era consapevole della difficoltà e complessità della sua opera, quando ne *La prisonnière* parla di certe grandi opere di musica o di letteratura che condividono la caratteristica dell'incompletezza, caratteristica dei grandi lavori del diciannovesimo e ventesimo secolo, e tuttavia conservano una loro forma di unità in questa incompletezza. Come Wagner o Baudelaire, osserva Howard: ma Proust parlava anche di sé. Un'opera finita dunque la sua, ma incompleta, la cui unità si regge sul linguaggio, lo stile, la scrittura: nei dettagli della creazione linguistica⁵⁶.

La traduzione di Scott Moncrieff sopravviveva insomma imbalsamata anche se ormai «semi-classica»: ma il suo testo secondo Howard è spesso sbagliato, e agli antipodi della prosa di Proust: «laddove l'originale è infallibilmente immediato e vivo, Scott Moncrieff suona stantio e datato»; e mentre Proust è sempre naturale e semplice, la prosa di Scott Moncrieff invece tende all'ornato e al prezioso.

Fra le citazioni di Howard, eccone una breve da *La prisonnière*: gli artisti, dice Proust, agiscono *en choisissant une expression ou en faisant un rapprochement* (scegliendo una espressione o facendo un parallelo): e Scott Moncrieff: *when they choose an expression or start a friendship* (ovvero «scegliendo una espressione o iniziando un'amicizia»). Abbaglio davvero macroscopico, proprio su una figura cruciale dello stile di Proust, il *rapprochement*, il *parallelo*, le famose «metafore» proustiane (che poi sono piuttosto analogie, o similitudini) con la pittura, la musica, l'architettura nonché con tutti i cinque sensi, tatto, udito, vista, odorato, gusto.

Richard Howard infine si rammarica che Kilmartin non abbia cambiato il titolo generale, che irritava anche Nabokov, dove il senso del titolo proustiano è completamente scomparso: la ricerca, l'inseguimento, la «caccia al tesoro»

56 Richard Howard, *Proust Re-Englished*, in «The New York Times», 3 May 1981.

come disse Nabokov nelle *Lezioni di letteratura* (a *treasure hunt*, dove il tesoro è il Tempo), la medievale *quête* - l'opposto insomma secondo Howard, della nozione passiva di «ricordo» del verso shakespeariano.

Poco tempo dopo, il 25 giugno 1981, è la volta della recensione di Roger Shattuck, *Kilmartin's Way*, con in epigrafe un proverbio del New England già indicativo della sua posizione critica: *If it works, don't fix it* (se funziona, non aggiustarlo)⁵⁷.

Le due linee di tendenza, quella conservativa di Shattuck e quella innovativa di Howard, due scuole di pensiero dette in francese *cibliste* (da *cible*, bersaglio) e *sourcière* (da *source*, fonte) si ripeteranno al momento della seconda traduzione integrale del grande romanzo proustiano del 2002, come vedremo: non sembri inutile quindi darne conto con un certo agio.

Roger Shattuck (1923-2005) era, per dirla con Bloom, «un letterato all'antica in senso buono», con un grande amore per la letteratura. Premesso che lo stile di Proust deve molto all'inglese di Ruskin per «sinuosità di stile e concisione di pensiero», il critico ripercorre le tappe del lavoro di Scott Moncrieff, ormai considerato «un capolavoro della traduzione in inglese del ventesimo secolo». E ammette che di primo acchito va riconosciuta a Kilmartin la giustezza della traduzione di *time* al posto di *o'clock* e di *custom* con *habit*: Tempo e Abitudine essendo due cardini del pensiero proustiano⁵⁸. Nonché il riallineamento dei tempi verbali nella scena del primo bacio fra Swann e Odette che risultava del tutto insensata, o la capacità di tradurre i comiciissimi spropositi verbali di Aimé, direttore del Grand Hotel di Balbec. Per controllare i tre testi (il francese e le due traduzioni) Shattuck legge ad alta voce il testo francese, contemporaneamente sbirciando i due tradotti: con la scoperta fondamentale che per penetrare «nell'alta marea della narrativa proustiana e nella corrente oceanica del suo pensiero» il grande romanzo va letto ad alta voce, «sostenendo vocalmente ogni frase, interrotta e deviata, fino alla sua conclusione». È la soluzione del problema numero uno delle traduzioni inglesi, la lunghezza delle frasi di Proust: che, diceva Leone Ginzburg a Natalia, non vanno tagliate, mai, per nessun motivo. Leggerle a voce alta permette di seguirne il senso al di là delle subordinate e parentetiche, senso cristallino che non viene mai meno. Ma si otterrebbe così un

57 Shattuck è autore della monografia *Marcel Proust* (1975 National Book Award), di *Proust Binoculars* (1983 e 2016), di *Proust's Way. A Field Guide to "In Search of Lost Time"* (2000) e del capitolo *The structure of Proust's novel* nel *Cambridge Companion to Proust* curato da Richard Bales nel 2001. Nel suo *Proust*, popolarissimo nel mondo anglosassone, l'autore evidenzia l'elemento comico nel romanzo, indicato con forza anche da Harold Bloom in *Canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996, p. 351.

58 Sul ruolo dell'abitudine nel romanzo si veda, Erica Fülöp, *Habit in À la Recherche du Temps Perdu*, in «French Studies» 68/3, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 344-358, che lo inserisce nella storia del concetto di abitudine nella filosofia francese. A partire dalla scena della *madeleine* ne coglie l'impatto nella percezione e nella creatività artistica, dando forma all'identità: da Ruskin a Ravaisson a Merleau-Ponty a Ricoeur, ne mostra la complessità: più che costituire un ostacolo, l'abitudine fa parte integrante della percezione e dell'arte.

inglese infranciosato? Forse no: la frase sinuosa e snodata di Proust va letta ad alta voce, anche in inglese, per seguirla in tutta la sua bellezza⁵⁹. L'importanza se non la necessità della lettura orale per il traduttore che voglia cogliere il ritmo dell'originale è bene espressa da André Joly, che sostiene che la prosa di Proust si modella sul ritmo del respiro, partendo dalla frase da *Contre Sainte-Beuve*: sull'aria della canzone che abbiamo letto⁶⁰.

Julia Kristeva invece riporta la lunga frase con cui Proust nel primo volume del romanzo descrive la frase di Chopin: «Nella sua giovinezza aveva appreso a accarezzare le frasi dal lungo collo sinuoso e smisurato di Chopin, così libere, così flessibili, così tattili, che iniziano cercando e provando il loro posto fuori e ben lungi dalla direzione di partenza...»⁶¹.

Così riletto da alta voce, secondo Shattuck il testo di Moncrieff funziona benissimo. Ma, aggiunge, il cauto aggiustamento di Kilmartin non lo danneggia. È vero che, come scrive di John Sturrock in «London Review of Books» (19 marzo-1° aprile 1981), la traduzione Moncrieff va snellita: vedi per esempio la frase où l'eau bleuit (dove l'acqua s'inazzurra), con Scott Moncrieff, *where the water glows with a blue lurking fire*, dove l'acqua splende con un latente fuoco azzurro: che viene ridotta in *glows blue*, splende azzurra, anche se, osserva Sturrock, anche questa strafa, perché *bleuit* non vuol dire altro che *shows blue*, diventa azzurra. Uno «strafare» che verrà rimproverato a Moncrieff dai molti futuri traduttori del romanzo. Altro difetto rimproverato a Scott Moncrieff, è la sua vittoriana *pruderie*: quando Albertine lascia a metà la frase *J'aime bien mieux que vous me laissiez pour une fois libre pour me faire casser* (preferirei che per una volta mi lasciaste libera di farmi rompere), e due pagine dopo l'eroe trova il termine indicibile: culo, Moncrieff lascia il tutto in francese. Neanche Kilmartin traduce, ma spiega in una complicata nota che Albertine usa qui «an obscene slang expression for anal intercourse (passive)», un'oscena espressione in gergo per rapporto anale (passivo). Quando, conclude Shattuck, poteva dire qualcosa del genere «to get myself b.» (buggered?), cioè farmi fottere, se interpretiamo bene il lemma puntato del pur sempre pudico Shattuck.

Infine, tralasciando altri esempi consimili, per Shattuck un altro nodo fondamentale sono le «rime strutturali», ovvero frasi o lemmi ricorrenti lungo l'in-

59 Un interessante esperimento in tal senso è il filmato di Véronique Aubouy, con la lettura ad alta voce dell'intera ricerca da parte di un'immensa varietà di persone, a partire dal 1993 dal titolo *Proust lu*.

60 Cf *supra*, n. 19: «Appena leggevo un autore, subito distinguevo sotto le parole l'aria della canzone, che in ogni autore è diversa da quella di tutti gli altri, e sempre leggendo, senza rendermene conto, canticchiavo...». Cfr. André Joly, «Sous les paroles, l'air de la chanson» (I) Pour un analyse des traductions anglaise de Swann, in «Revue d'érudes Poustiennes», 2015, pp. 274-294; e «Sous les paroles l'air de la chanson» II, Traduire en anglais l'écriture impressioniste de Proust, *ivi*, pp. 451-463.

61 Julia Kristeva, *Proust. Question d'identité*, Paris, Gallimard, 1998; ma vedi anche il suo *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 2019. Il problema della lunghezza delle fasi come vedremo si presenta con la nuova traduzione "Penguin" moderna, cfr. Dominique Jullien, *The Way By Lidya's*, in «Revue d'études Proustiennes», 2015, pp. 69-81.

tera opera, che si richiamano come temi all'interno di una grande sinfonia, o di una cattedrale, e che vanno mantenuti e ripresi con la stessa parola: l'espressione *Mort à jamais?* (morto per sempre?), che Moncrieff traduce due volte allo stesso modo in libri diversi con *Permanently dead?*, viene ahimè cambiata la seconda volta da Kilmartin in *Dead forever?* Questo elemento gioca a favore di un unico traduttore dell'immensa opera: che sia in grado di riconoscere le rime strutturali che cuciono insieme il libro intero: come l'effetto del tramonto al ritorno dal sanatorio di Marcel nell'ultimo libro, che riprende il tema del contrasto fra una sommità illuminata e una base in ombra, già sperimentata in due scene del primo libro a Combray.

In conclusione: e poi, dov'era Kilmartin quando l'editore ha deciso di mantenere il titolo generale di Moncrieff per motivi commerciali? Doveva far valere i diritti letterari, tutto noi lo avremmo sostenuto: e cambiarlo! esclama Shattuck. Cosa che avverrà solo dieci anni dopo.

La nuova edizione infatti del 1992-96, basata sull'edizione critica curata da Tadié nella "Pléiade" del 1987-1989⁶² con l'aggiunta del secondo revisore Dennis Joseph Enright, ebbe come titolo, finalmente, *In Search of Lost Time*⁶³.

Enright (1920-2002) era un poeta della generazione dei poeti inglesi degli anni Cinquanta: sua l'antologia *Poets of the 1950s. Fellow* della Royal Society for Literature, ebbe la *Queen's Gold Medal for Poetry*, Medaglia d'Oro della Regina per la poesia 1980, e la OBE come Ufficiale dell'Ordine dell'Impero britannico nel 1990. Fu uno scettico e ironico romanziere e critico: come traduttore la sua opera consiste nella revisione della *Recherche*. Laureato a Cambridge, insegnò inglese per tre anni in Alessandria d'Egitto, tornò a Birmingham per altri tre; quindi ripartì per altri tre in Giappone, poi dieci a Berlino, dodici a Bangkok, dieci a Singapore, prima di rientrare a Warwick e infine a Londra dove fu per qualche tempo redattore di «Encounter» e direttore editoriale di Chatto & Windus. Il suo lavoro si sovrappose a quello di Kilmartin, che fu presto associato nel titolo a Scott Moncrieff come traduttore, lasciando a Enright il ruolo di revisore nonché estensore di una ricca e complessa annotazione.

Tuttavia si tratta ancora soltanto di revisioni basate sul sacro testo di Scott Moncrieff: la prima vera traduzione nuova arriva soltanto nel 2002, quando la

62 Il lavoro valse a Tadié il Prix de l'Académie française 1988. Nato nel 1936, direttore dell'Institut français a Londra, Jean-Yves Tadié, vicepresidente della Société des Amis de Marcel Proust, ha insegnato a Oxford, a Yaoundé, a Alessandria d'Egitto e al Cairo; oltre a molti altri lavori, ha curato l'edizione critica delle opere di Nathalie Sarraute nella "Pléiade". Vedi anche il suo *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1986.

63 M. Proust, *In Search of Lost Time*, voll. 1-5, trad. eng. by C. K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, Andreas Mayor, rév. D. J. Enright; vol. 6, London, Chatto & Windus 1992-1996. La stessa, with an *Introduction* by Richard Howard, New York, The Modern Library-Random House [1992], 1993. L'introduzione di Howard consiste in una brillante lettera a Proust per introdurlo ai suoi lettori americani, nonché per introdurre i lettori americani a lui: «Dear Proust, I'd like you to meet your new readers...», vorrei farle incontrare i suoi nuovi lettori..., seguita da due *Note alla traduzione* di T. Kilmartin (1981) e D. J. Enright (1992).

casa editrice Penguin introduce al pubblico britannico un Proust completamente nuovo, facendo uscire contemporaneamente i sei volumi: ma ognuno tradotto da un autore diverso, con sette traduttori e cinque anni di lavoro. Si conferma con la rinnovata traduzione, che secondo Benjamin è sempre una spinta vitale contro l'estinzione, la vitalità del grande romanzo proustiano: nonché la sua natura di opera-mondo, che è quella di venire continuamente ritradotta.

6 - Ottanta anni dopo: sette voci per un romanzo

6.1 - Il preambolo

All'inizio del nuovo secolo Christopher Prendergast del King's College di Cambridge, collaboratore della «London Review of Books» e della «New Left Review» e curatore generale della nuova traduzione, ammetteva che esiste una *voce* di Proust – il suo stile! – : ma, diceva, è anche vero che esiste una grande varietà al suo interno, e una evoluzione da un volume all'altro⁶⁴. Inoltre, osservava, ormai non sono più i tempi dell'impresa eroica di una sola persona.

Già uno scrittore, traduttore e poeta come Richard Howard (vedi *supra* la sua recensione alla revisione Kilmartin del 1981, centrata proprio sullo *stile*, che *fa* lo scrittore), aveva gettato la spugna dopo avere tradotto parti di un volume, l'ultimo, dal quale per scaramanzia aveva iniziato prima di rivolgersi anche al primo capitolo - nonostante un'attesa molto anche da parte del suo editore, a sua volta ottimo traduttore di Montale, Jonathan Galassi della Farrar, Straus & Giroux, che lo definiva «senza alcun dubbio uno dei più grandi traduttori del mondo»⁶⁵. La filosofia del primo traduttore Scott Moncrieff, secondo Howard, era che bisognava cambiare tutto, e che era impossibile seguire le frasi o l'ordine delle parole o la struttura dell'originale. Al contrario, secondo Howard era invece possibile fare meglio, proprio mantenendo la «stranezza» dell'originale nella traduzione, grazie a «un'attenzione scrupolosa, meticolosa e poetica a un'infinità di dettagli»: è infatti lo stile, ribadiva, a dare unità al libro. Ma in una intervista del 1982 il suo progetto è già arenato: «A un certo punto sembrò che fosse possibile per me un'occasione di ritradurre Proust, ma ora sono contento che non sia accaduto. Avrebbe voluto dire non fare nient'altro per dieci anni al minimo. Sono certo che avrei finito per odiare Proust: almeno, questo me lo sono risparmiato»⁶⁶. Howard continuerà tuttavia a pubblicare le sue parziali traduzioni anche in anni successivi⁶⁷.

64 Cfr. Christophe Boltanski, *My madeleine is rich*, intervista a Christopher Prendergast, in «Libération», 21 November 2002.

65 Cit. in Richard Bernstein, *Howard's Way*, intervista a R. Howard, in «The New York Times Magazine», 25 September 1988.

66 Paul Mann, *An Interview with Richard Howard*, in «Translation Review», 9, 1982.

67 Cfr. una anticipazione nell'intervista di George Plimpton con Richard Howard, *From a new translation of In Search of Lost Time*, in «Paris Review», 111, 1989, dove Howard contrappone il suo incipit *Time and again, I have gone to bed early* a Moncrieff

Ma, osserva Prendergast, il *tono*, la *voce* dello stesso Proust subisce una evoluzione da un volume all'altro; e, scontate le correzioni di inevitabili fraintendimenti (citatissima la scena dell'interrogatorio di Swann a Odette sul suo presunto passato lesbico: *Il y a combien de temps?*, cioè: da quanto tempo? tradotto da Scott Moncrieff con: *quante volte?*), l'impegno di una intera équipe può accordarsi su alcuni punti fermi. Come, in questo caso, la letteralità: ovvero la preferenza per una traduzione il più possibile letterale.

Il pubblico inglese della *Recherche*, scrive Prendergast, si sta spostando dall'interesse per l'aspetto sociale, snobistico, del romanzo a quello più trasgressivo, più democratico: vedi l'adattamento teatrale di Harold Pinter sul quale doveva basarsi un film di Joseph Losey⁶⁸, i siti internet, i vari film tra cui il citato 007 in *No time to die*. Con il nuovo millennio era giunto insomma il momento di una traduzione completamente nuova del grande romanzo. Perfino sulla possibilità o meno di tagliare le famose frasi lunghe di Proust, giudicate poco adatte al gusto contemporaneo e troppo poco commestibili per gli anglosassoni, veniva data libera scelta ai traduttori.

Fin dal 1993, recensendo l'edizione Moncrieff-Kilmartin, revisione Enright, di *In Search of Lost Time* del 1992, Prendergast aveva auspicato una traduzione del tutto nuova, mettendo in evidenza l'intreccio di livelli tra il romanzo e la realtà. In particolare con l'affaire Dreyfus e ancor più con la vita a Parigi durante la guerra, cui è dedicata gran parte dell'ultimo volume; nonché nell'episodio in cui Albertine chiama il narratore col suo nome, laddove Proust scrive: «... dicendo "mio" -, o "mio caro" – seguito dal mio nome, che, se diamo al narratore lo stesso nome dell'autore di questo libro, sarebbe stato "mio Marcel", oppure "mio caro Marcel..."». In questa scena, secondo Prendergast, il narratore fuoriesce dai confini del mondo della finzione per parlare del suo stesso autore, e «la

revised *For a long time I used to go to bed early* e a Grieve, *Time was, when I always went to bed early*. E il commento nel 2015 di Dan Piepenbring, <https://theparisreview.org/blog/2015/10/13/i-have-gone-to-bed-early>.

- 68 Harold Pinter, *The Proust Screenplay*. À la Recherche de Temps perdu, Avalon Travel Publishing, 2000 (ma 1973), trad. it. H. Pinter, *Proust. Una sceneggiatura*, trad. it. di Elio Nissim e M. Teresa Petrucci, Torino, Einaudi, 2005 [1978]. Cfr. la quarta di copertina: «L'anno in cui ho lavorato su *Alla ricerca del tempo perduto* è stato il miglior anno della mia vita [...] Decidemmo che la struttura del film dovesse basarsi su due principi primari e contrastanti: uno, un movimento, essenzialmente narrativo, verso la disillusione, e l'altro, più intermittente, verso la rivelazione, che crescesse verso un punto in cui il tempo perduto è ritrovato e fissato per sempre nell'arte». Il regista Joseph Losey poi non realizzò il film. Cfr. anche Vincent M. Ferré, «*Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux*»: M. Proust, R: Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter, in J. Cléder, J. P. Montier (dir.) *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003, pp. 203-220, revue en 2010 par Nathalie Aubert (dir.), *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Yale Press, 2012. Infine vedi Yannick Gouchan, *Nella trama ondulante degli anni e dei Giardini. Il Proust di Bertolucci* sul programma per la TV del poeta di Parma in *Non Dimenticarsi di Proust*, ed. Anna Dolfi, cit., pp. 125-134; nonché il capitolo finale *Tra cinema e teatro*, ivi, pp. 479-563.

confusione nella mente del lettore fa una vera capriola»⁶⁹. Ma anche per Prendergast la lingua di Proust, come scrive Benjamin, è inseparabile dal suo «intransigente spirito francese». È una lingua che affonda le sue radici nella storia della prosa francese: «da Montaigne a Saint Simon a La Rochefoucauld a Chateaubriand (raramente si legge una massima proustiana senza udire il tono e il ritmo dei *moralistes* del 17mo secolo)». Il suo libro è sostenuto dal ricco suolo del passato letterario francese, connesso all'aspetto conservatore dell'immaginazione di Proust, al suo aspetto «vegetale»: oltre che a una cattedrale Proust infatti paragona il suo libro anche a un albero. «Radicato nel suolo, l'albero non si trapianta facilmente di là della Manica».

Infine: l'ottimo lavoro di Kilmartin e Enright non modifica veramente il lavoro di Scott Moncrieff, che resta «il vero eroe» di questa storia di traduzione. Eppure... Eppure un nuovo *Proust inglese* dovrà rispettare la natura dello stile di Proust. Non peggiorarlo, come nel caso di *maman* tradotto con *mamma* e così lasciato dai revisori. Ma tiriamolo fuori dall'asilo! esclama Prendergast. Affrontiamo per esempio lo stile di Charlus, che cela e rivela insieme la sua omosessualità, straordinario miscuglio di linguaggio squisito, demotico e camp. Il desiderio è un grande tema di Proust, ma lo è anche l'umorismo, il suo favoloso gusto della mimica e dell'imitazione stilistica, i *pastiches* ineguagliabili che vengono dai *Pastiches et Mélanges*⁷⁰: ironia e commedia mescolate alla malinconica contemplazione del decadimento e della morte; nonché il senso allegorico delle sue metafore e segni: perciò *signes* non va tradotto con *simboli* come fanno i due revisori. Infine un'inezia, mai tradurre con *christian name* (nome cristiano) il nome proprio, magari attribuito all'ebreo Swann...⁷¹.

Tuttavia, all'uscita nel 2002 dei cosiddetti Penguin Proust, le maggiori critiche andarono soprattutto al frazionamento in sette dell'unica voce del narratore e alle discrepanze fra le traduzioni dei vari testi. Ma anche alla decisione in favore della letteralità, che rischia un inglese *infranciosato*; nonché alla volontà

69 Christopher Prendergast, *English Proust*, in «London Review of Books», 15/13, 8 July 1993.

70 M. Proust, *Pastiches et Mélanges*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1919, raccolta di pezzi usciti nel «Figaro» a partire dal 1908, degni dell'*Oulipo*, di Perec, di Queneau e dell'ultimo Calvino. I nove *Pastiches* letterari commentano un episodio di furto, l'*affaire Lémoin*, à la manière de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet, Émile Faguet, Renan e del *Journal* dei fratelli Goncourt: stile quest'ultimo imitato anche nella *Recherche*, e pietra d'inciampo per tutti i traduttori.

71 All'inizio del 2002 è uscito a New York, Europa Compass, il libretto di Prendergast *Living and Dying with Marcel Proust* (Vivere e morire con Marcel Proust). Diamo qui titoli e traduttori dei sei volumi Penguin, London 2002, curatore generale Ch. Prendergast: 1. *The Way by Swann's* (La strada che passa da casa Swann), trad. di Lydia Davis, nell'edizione americana 2003-2004 col titolo *Swann's Way* (La strada di Swann). 2. *The Shadow of Young Girls in Flower* (L'ombra delle fanciulle in fiore), trad. di James Grieve. 3. *The Guermantes Way*, trad. Mark Treharne. 4. *Sodom and Gomorrah*, trad. di John Sturrock. 5-6. *The Prisoner & The Fugitive*, trad. di Carol Clark, Peter Collier. 6. *Finding time again* (Ritrovando nuovamente il tempo), trad. di Ian Patterson.

modernizzatrice che farebbe smarrire il senso generale dell'opera. Fra l'altro, per una complicazione della legge USA sul copyright, gli ultimi tre volumi non poterono uscire negli States fino al 2019.

6.2 - L'accoglienza ai Penguin

L'azzardo della traduzione multipla ma una ebbe subito un forte impatto: approvazione da una parte, e rivendicazione della bontà della vecchia traduzione dall'altra. Nel «Guardian» del 2 novembre 2002 Paul Davis, anglista alla UCL, apprezza la decisione di togliere al capolavoro proustiano l'aura di finezza e delicatezza per restituirgli il vigore e la chiarezza che gli appartengono. Ma rimprovera ai traduttori di non essere andati fino in fondo, fino a spezzare le «vacche sacre» delle lunghissime frasi, illeggibili per un inglese abituato a una sintassi di frasi brevi e senza subordinate. In conclusione: meglio Moncrieff/ Kilmartin/Enright, peccato, una occasione mancata.

Nel 2004 Peter Brooks, il grande studioso della narrativa a largo raggio in vari campi del sapere, saggista e comparatista a Yale, Princeton e in Europa, pubblica una breve ma densa recensione sul «New York Times», con particolare riguardo ai primi due libri⁷². La *Recherche* è ormai l'opera cruciale del modernismo: un'opera che secondo il critico ne supera addirittura i limiti esplorando questioni fondamentali per la nostra epoca: come infanzia, sesso, memoria, desiderio, ossessione. Sua è l'ottima osservazione che non è più l'esteta che ci attrae oggi, ma piuttosto la sua estetica, la sua filosofia: il grande scrittore dei temi della modernità. Scott Moncrieff d'altronde non poteva conoscere ancora la struttura del libro né l'approdo finale alla scrittura che contiene "la forma del tempo".

Davis nel primo volume, secondo Brooks, alleggerisce la pesantezza del primo traduttore, tratta meglio le scene sessuali, e - elemento cruciale per le traduzioni inglesi come abbiamo visto - sistema agilmente le lunghe, ma fermamente strutturate, frasi proustiane. Il primo volume come è noto contiene il seme di quello che alla fine diverrà il superamento dell'*io* esteta per un *io* scrittore, che riesce a dare una forma al tempo.

Nel secondo libro, pur meno impegnativo, entra Albertine⁷³: ma, chiede Brooks, perché nel titolo mantenere *shadow* anziché *shade* (vedi Nabokov!), conservando il linguaggio figurativo dei giardini di Monet? Qui, aggiunge, si sente il passaggio a un'altra mano, anche perché a volte Grieve inciampa nella lunghezza delle frasi - cosa che non accade a Davis.

James Grieve (1934-2020) della Australian National University di Canberra, autore di romanzi, aveva già tradotto per passione *Du côté de chez Swann* nel

72 Peter Brooks, *The Shape of Time*, in «The New York Times», 25 January 2004.

73 Il *criptico* (secondo Peter Brooks) titolo di Scott Moncrieff *Within a Budding Grove*, oltre che provenire da una fonte letteraria, secondo alcuni voleva celare l'allusione, troppo chiara per l'epoca, all'età dello sviluppo femminile. Sul libro cfr. anche Daniele Garritano, *Introduzione a "La prigioniera - La prisonnière"*, eBook n. 154, 2013, in www.LaRecherche.it (romanzo in lingua francese).

1982. La sua nuova traduzione tende a «chiarire» il testo proustiano, talvolta omettendo, come confessa nella prefazione e come faceva Scott Moncrieff, le parole complicate: come per esempio l'intraducibile congiuntivo, che in inglese non esiste. A difesa di Grieve, Lydia Davis apprezza i suoi interventi - forse non graditi ai puristi - ma diretti a restituire l'equivalente del francese piuttosto che la stretta lettera dell'originale⁷⁴). Tuttavia certe soluzioni sembrano dubbie: come la *petite bande* delle ragazze, che Scott Moncrieff traduceva con *little band*, è tradotta da Grieve con piccola *gang*, un po' brutale; o la difficile resa dell'anello ferroviario costituito dalle stazioni parigine detto *Chemin de Fer de la Petite Ceinture*, che Bloch usa ironicamente a doppio senso con l'eroe per alludere a una scena di sesso con Odette: *Je l'avais rencontrée quelques jours auparavant dans le train de Ceinture. Elle voulut bien dénuer la sienne en faveur de ton serviteur*, l'avevo incontrata qualche giorno prima nel treno di Cintura. Ha volentieri slacciato la sua a favore del tuo servitore; laddove Moncrieff dava *Zone* per *Ceinture*, senza riuscire a ritrovare il doppio senso; mentre Grieve traduce più liberamente: L'avevo incontrata qualche giorno fa *riding the suburban line*, che percorreva (cavalcava) la linea suburbana, giocando su *to ride*, cavalcare: lei non ebbe obiezioni, *and so a nice ride was had by one and all* - e così tutti si fecero una bella cavalcata⁷⁵.

Su Lydia Davis, la più coraggiosa e interessante fra i traduttori dell'edizione Penguin 2002, si è concentrato il dibattito critico. Traduttrice apprezzata e premiata di *Madame Bovary*, di Blanchot, Leiris, Foucault, Butor, Pierre Jean Jouve e altri, cavaliere dell'Ordre des Arts et des Lettres dal 1999, Davis ha pubblicato un romanzo e raccolte di racconti di un minimalismo postmoderno che è stato definito beckettiano (vari premi fra cui Man Booker International 2013 e PEN/Malamud 2020). Il *Proust* di Beckett è fra i pochi titoli della breve bibliografia che accompagna la sua traduzione del primo volume della *Recherche*⁷⁶, e una frase di Beckett è citata nella sintetica *Introduzione*: «L'intero mondo di Proust viene fuori da una tazza di tè, e non solo Combray o la sua infanzia. Perché Combray si porta dietro le due "strade" e a Swann può essere riferito ogni elemento dell'esperienza proustiana e dunque il suo *climax* nel rivelarsi...» (traduzione mia). «Chez Swann», aggiunge Davis (qui meno convincente) significa non solo «la casa di Swann, il posto di Swann», ma anche «dalla parte di Swann, su Swann»: il titolo si riferisce insomma tanto a dove vive Swann, quanto alla persona che è Swann, alla mente di Swann, alle sue opinioni, carattere, natura.» (pp. xiv-xv).

Scott Moncrieff (con revisioni) è stato per ottant'anni il Proust degli inglesi: ma Davis lo trova ridondante, tanto che la sua traduzione è più lunga dell'o-

74 Per tutte queste osservazioni cf Camille Gippa, *In the Shadow of an Old Translation from Remembrance of Things Past to In Search of Lost Time*, in «Literature» 2012, duma-00930189.

75 Cfr. il blog di Stephen Fall in The Moveable Website, September 2019, *In the Shadow of Young Girls in Flower*, <https://readingproust.com/shadow.htm>.

76 M. Proust, *The Way by Swann's*, translated with an Introduction and Notes by Lydia Davis, Penguin, London, October 2002; col titolo *Swann's Way*, Viking Penguin New York, 2003 (a questo faremo qui riferimento).

riginale. Per esempio *he* diventa *he himself* (lui stesso), *strange* diventa *strange and haunting* (strano e ossessivo) e così via. Inoltre il lessico è appesantito: *disse* diventa *osservò, mormorò, asserì* ecc. Le allitterazioni scompaiono (il *sourire sournois*, sorriso sornione di Odette!). La famosa lunghezza della frase infine, studiata da Milly⁷⁷, è legata al fatto che esprime un unico pensiero: «un pensiero che non dovrebbe venir frammentato o spezzato. La forma della frase è la forma del pensiero, e ogni parola è necessaria». Se si accorciassero le frasi, secondo lo stesso Proust «sarebbero pezzi di frasi, non frasi» (p. xvii). Le parole, la scelta delle parole deve essere la più accurata infine, e anche, novità questa!, fonicamente vicina all'originale.

Infine una riflessione importante è quella sull'ordine delle parole, per lasciare che le immagini e le idee si sviluppino e si rivelino nella medesima successione, assecondando così la teoria proustiana sul primato delle impressioni nella descrizione delle percezioni sensoriali. Bisogna mantenere l'ordine delle parole nella frase fin dove è possibile: l'inizio e la fine soprattutto. Esempio *au marché de Martinville* non è *at the Martinville market*, ma va lasciata l'ultima parola al nome: *at the market in Martinville* (legata al celebre episodio dei campanili). Il lavoro di Davis sulla sintassi, secondo Dominique Jullien, «implica una comprensione in profondità dell'estetica proustiana»⁷⁸.

Una più ampia e discorsiva riflessione sulla propria traduzione, non ignara delle osservazioni di Nabokov, uscì sulla rivista di Yale nel 2004⁷⁹. La sua è una *close translation*, vicina al testo, che non significa proprio letterale (*literal*), ma appunto vicina: per rinfrescarlo e restituire la *semplicità* originaria del testo proustiano. Con cinque vocabolari, e un interessante progetto: addentrarsi nelle parole grazie all'etimologia, alla loro storia e origine. Come diceva Benjamin, una parola guardata da vicino alza lo sguardo e guarda lontano; e Davis: «Ogni volta che entri microscopicamente dentro una singola parola, entri in un luogo vasto, in un'area della storia o della cultura dove non eri mai stato». Di qui - all'uso di Nabokov - dieci regole, fra cui: la scelta del termine equivalente più prossimo, es. mantenere la parola che usa Proust *aurora*, anche se poco usata, che indica, tanto in francese come in inglese, il momento in cui l'alba si tinge di rosa. E poi non aggiungere né togliere niente, mantenere le ripetizioni senza variarle, nonché l'ordine delle parole. Mantenere allitterazioni e assonanze dove si può, non «normalizzare», e infine: seguire la punteggiatura originale: l'importanza delle virgole.

A questo punto scatta una diatriba con lo scrittore sefardita di origini alessandrine (vedi il memoir *Out of Egypt*, 1995) ma americano André Aciman, autore di romanzi di successo (*Call me by your name*, 2007, *Chiamami col tuo nome*, da cui il film; e *False Papers*, 2000), collaboratore delle migliori riviste statunitensi e insegnante di Letteratura comparata al Graduate Center della City University di New York. Aciman aveva pubblicato nel 2004 un interessante libro dal titolo

77 Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, 1990.

78 D. Jullien, *The Way By Lydia's (I)* cit., p. 77.

79 L. Davis, *Loaf or Hot-Water Bottle*, in «The Yale Review», 1 April 2004.

The Proust Project, chiedendo a 28 scrittori di indicare il loro passo preferito dal grande romanzo e di commentarlo con un breve scritto⁸⁰. Il testo delle citazioni è *In Search of Lost Time* nella traduzione Moncrieff-Kilmartin-Enright (1993), tranne che nel caso di Lydia Davis e di Richard Howard, del quale sono note le traduzioni pur se incomplete. Lydia Davis sceglie dal primo libro l'episodio dei campanili di Martinville, la scoperta del mistero per cui una cosa prima chiede di essere scritta e dopo viene alla vita, *first begs to be written and then comes into being*: è il mistero della creazione artistica e del piacere che reca all'autore, che interessa Davis stessa in quanto scrittrice. Aciman e Howard scelgono lo stesso brano da *Sodom and Gomorrah*, laddove rientrato nel suo letto al Grand Hotel di Balbec, l'eroe percepisce l'assenza della nonna morta. Howard cita una lunga frase in una sua traduzione diversissima da quella di Moncrieff (cfr. pp. 87 e 97-98), che termina con la scoperta che le intermittenze del cuore sono legate alle falle della memoria: *Car aux troubles de la mémoire son liées les intermittences du coeur* (termine quest'ultimo che Proust prende come si sa dal Maeterlinck de *L'intelligence des fleurs*). Ecco Moncrieff: *For with the perturbations of memory are linked the intermittencies of the heart*; e Howard, più snello: *For to memory's flaws are linked etc.*, sostituendo *with* con *to* e *the perturbations of memory* (le perturbazioni della memoria) col veloce genitivo sassone *memory's flaws*, le falle della memoria.

Nel suo commento Howard si avventura in una splendida difesa a oltranza delle frasi di Proust, lunghe o brevi che siano, dove l'impressione involontaria - cioè il mondo fisico - si collega alle intermittenze del cuore, al dominio dell'interpretazione e del possesso, cioè al mondo spirituale, in un reticolato grammatico dalle risorse illimitate. Aciman cita invece soprattutto una brevissima frase toccante, che Proust ripete due volte in poche righe: *Elle était ma grand'mère, et j'étais son petit-fils* (Lei era la mia nonna e io ero il suo nipotino).

Il 1° dicembre 2005 esce sulla «New York Review of Books» col titolo *Proust's Way?*, un attacco di Aciman alla traduzione di Davis, *Swann's Way* (ed. americana). Davis coglie il tono ma non la cadenza, il ritmo, dello stile di Proust, secondo Aciman: è più accurata di Scott Moncrieff ma non coglie lo stile né la voce dell'autore. Manca semplicemente, dice, l'ampia visuale della versione francese. E il 15 rincara la dose in *Far from Proust's Way* con una sarcastica critica al titolo inglese tradotto da Grieve del secondo volume («What is a young girl in flower? Is she dressed in Laura Ashley prints?», cos'è una fanciulla in fiore? È vestita con gli stampati di Laura Ashley?) nonché la puntigliosa, «per non dire presuntuosa traduzione» parola per parola, meno scrupolosa di quella di Davis fino dall'*incipit* che, dice, è un ablativo assoluto (ma non si tratta forse piuttosto di una anastrofe in iperbato con parentetiche?) che Grieve fraintende considerando *Ma mère* come soggetto:

Ma mère, quand il fût question d'avoir pour la première fois M. de Norpois à dîner, ayant exprimé le regret que le professeur Cottard fût en voyage et qu'elle même eût entièrement cessé de fréquenter Swann, car l'un et l'autre eussent

80 *The Proust Project*, ed. André Aciman, Farrar, New York, Straus and Giroux, 2004.

sans doute intéressé l'ancien ambassadeur, mon père répondit qu'un convive éminent, un savant illustre, comme Cottard, ne pouvait mal faire dans un dîner, mais que Swann, avec son ostentation, avec sa manière de crier sur les toits ses moindres relations, était un vulgaire esbroufeur que le marquis de Norpois eût sans doute trouvé, selon son expression, «puant».

A dire il vero, per quanto riguarda il secondo titolo, potremmo risalire fino alle osservazioni di Curtius nel paragrafo *La flora umana* (nel citato *Marcel Proust*) sull'importanza delle metafore vegetali e del recupero, nel romanzo, dell'antica Francia contadina, l'odore della terra, la Francia delle chiese, della sapienza botanica di contadini e signori, dei fiori del melo, la rosa di siepe bianca e quella rossa, e infine, a pagina 99: «il bel titolo *À l'ombre des jeunes filles en fleur* che Proust ha dato alla seconda parte delle sua opera deriva da questa maniera di sentire». Tema ripreso da Beckett: «*It is significant that the majority of his images are botanical [...] Albertine's laugh has the colour and the smell of a geranium. Gilberte and Odette are lilacs, white and violet*». (È significativo che la maggior parte delle sue immagini sia botanica... La risata di Albertine ha il colore e il profumo di un geranio. Gilberte e Odette sono lillà, bianchi e viola)⁸¹. E si potrebbe aggiungere anche come ipotesi di «fonte» anche il secondo atto del *Parsifal* wagneriano laddove dopo la scena al Castello di Klingsor, l'eroe si trova in un giardino incantato con un gruppo di bellissime *fanciulle-fiore* che lo seducono, e ciascuna lo desidera a gara; prima dell'episodio in cui si rivela il suo nome come «puro (*parsi*) folle (*fal*)» - e il nesso fra la morte della madre e la sua omosessualità.

La diatriba prosegue con la risposta di Davis il 6 aprile 2006, che conferma le critiche al primo e pur nobile traduttore rivendicando un Proust più piano e più chiaro in *Proust's Way? An Exchange*, uno scambio di idee. La risposta è accompagnata da altri difensori fra cui lo stesso Prendergast. Segue ancora la ri-risposta di Aciman: in grande sintesi, che anche *Worldlingo* (l'impresa di traduzione web) sa essere scrupoloso, ma non è sufficiente; che l'incipit del secondo libro è sbagliato, e che l'ultimo volume per fortuna che non è ancora arrivato in America, perché così hanno il tempo di cambiare il titolo.

Ultimo step, come dicono gli anglosassoni: la pubblicazione nel 2007 del raffinato volumetto di Lydia Davis *Proust, Blanchot and a Woman in Red*⁸²: che inizia con *A Proust Alphabet* (pp. 11-27) sulle sue battaglie nella traduzione di *Du côté de chez Swann* iniziata nel 1997, con citazioni di brani originali, delle traduzioni Moncrieff e soci, le minuziose ricerche sulle radici etimologiche delle parole sia inglesi che francesi, e infine delle sue traduzioni. Un libretto da raccomandare ai traduttori che racconta una appassionante avventura: da *Aurora* a *Contigu* (e il suo simile-dissimile *contagious*) all'uso della virgola, all'episodio dei cani che abbaiano nel giardino pubblico di Combray, alla S della complessità

81 S. Beckett, *Proust* cit., p. 68.

82 L. Davis, *Proust, Blanchot and a Woman in Red*, coll. *Cahiers* del Center for Writers and Translators dell'American University in Paris, London, 2007.

della Sintassi delle frasi proustiane. Nello stesso anno usciva un racconto breve della scrittrice dal titolo *The Walk*, la passeggiata⁸³, che mescola in un racconto ironico una traduttrice, un sommo scrittore e un critico malevolo nelle strade di Oxford. Una piccola vendetta da scrittrice.

Infine, leggiamo il giudizio dell'autore del *Companion* sui dipinti presenti nel romanzo, il pittore, scrittore e traduttore Eric Karpeles⁸⁴: «Davis riesce a ottenere una autenticità di tono, lo rinfresca e lo rende più verosimile e meno pomposo, gli infonde una delicatezza più vicina a quella di Proust»⁸⁵.

Nel 2005 era arrivata la critica di William C. Carter, definito da Harold Bloom «il biografo definitivo di Proust» per il suo *Marcel Proust. A Life*, riproposto annotato e commentato a partire dal 2013. Non lo convince il vantaggio di un team di traduttori, che secondo Prendergast eviterebbe il pericolo di eventuali pregiudizi di un singolo: «Sì, ma sette di loro moltiplicano la possibilità di tali pregiudizi!»⁸⁶.

Nel 2013 Carter informa che, sulla base di nuove ricerche nei materiali proustiani emersi in Francia⁸⁷, è in uscita una sua revisione della traduzione di Scott Moncrieff *In Search of Lost Time* per Yale University Press: escono *Swann's Way* nel 2014; *In the Shadow of Young Girls in Flower* nel 2016; *The Guermentes Way* nel 2019, *Sodom and Gomorrah* nel 2021⁸⁸.

Concludiamo proponendo la traduzione di poche righe dall'episodio della decisione di Swann di aprire la lettera di Odette destinata a Forcheville in *Un amore di Swann*: e mettendo a confronto in un piccolo ma doppio salto mortale l'originale, l'italiano di Giovanni Raboni, l'inglese di Lydia Davis e alcune osservazioni personali.

Proust:

Puis sa jalousie s'en réjouissait, comme si cette jalousie eût une vitalité indépendante, égoïste, vorace de tout ce qui la nourrirait, fût-ce aux dépens de lui-même. Maintenant elle avait un aliment... etc..

83 In L. Davis, *Variety of Disturbance*, Farrar, New York, Straus and Giroux 2007. Per un resoconto di queste vicende cfr. Helaine Levine-Keating, *Lydia Davis's Proust: The writer as Translator, the Translator as Writer*, in «3 Quarks Daily», 25 November 2013. Era l'anno del Man Booker International Prize a Lydia Davis, con indagini critiche sulle tracce proustiane nei suoi stessi racconti brevi, cfr. Jonathan Evans, *Lydia Davis's Rewriting of Proust*, in «Translation and Literature», 21, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

84 Eric Karpeles, *Paintings in Proust. A visual Companion to "In Search of Lost Time"*, London, Thames & Hudson, 2017.

85 Citato in <https://thecorklinedroom.wordpress.com/2009/10/23/which-translation-will-we-read>, 23 October 2009.

86 William C. Carter, *Modernism/modernity*, in «Project Muse», *Lost in Translation*, 12/4, 2005, rec. a M. Proust, *In Search of Lost Time*, London, Penguin, 2003; anche in John Hopkins University Press: <https://jhu.edu/article/189864>

87 W. C. Carter, *Lost in translation Proust and Scott Moncrieff*, in «The Public Domaine Review», 13 novembre 2013.

88 M. Proust, *Swann's Way*, trad. Scott Moncrieff, edited and annotated by William C. Carter, Yale University Press 2013. Nel 2007 a Roma l'editore Castelvechi ha pubblicato il suo *Proust in Love*, tradotto da S. Marchegiani.

Raboni:

La sua gelosia, poi, se ne rallegrava, quasi fosse dotata di una vitalità indipendente, egoistica, vorace di tutto ciò che la nutriva, magari anche a spese dello stesso Swann. Ora aveva di che sfamarsi...

Un attacco più liscio poteva evitare la sosta sulle due virgole: *E poi la sua gelosia ecc.* Ma soprattutto manca la ripetizione del soggetto: «come se *questa gelosia* fosse dotata ecc.», ripetizione che marca la personificazione del piccolo mostro-gelosia come essere a sé stante. Si poteva poi tradurre pianamente *egoïste* con *egoista* invece del ridondante *egoistica*. Inoltre *nourrirait* è un condizionale che allarga il campo delle occasioni di gelosia: «Vorace di tutto ciò che *avrebbe potuto nutrirla*» (ancora la lettera non è stata aperta!); e si poteva mantenere anche il terzo congiuntivo, tempo verbale che innerva la frase, *fût-ce*, con «foss'anche a spese di lui stesso (si sa che è Swann)». Infine però, geniale pare la traduzione di *aliment* con *di che sfamarsi*, che sottolinea la voracità del mostro.

Davis:

Then his jealousy rejoiced over it, as if that jealousy had an independent, selfish vitality, voracious for anything that would feed it, even at Swann's own expense. Now it had something to feed on and... etc.

Qui l'insistito uso dei congiuntivi e condizionali, noto scoglio, assieme all'imperfetto – tempi inesistenti in inglese – e all'ordine delle parole è risolto brillantemente nelle prime due occorrenze, ma non alla terza, dove *fût-ce* viene semplificato nell'avverbio *even*, che corrisponde all'italiano *persino*, mantenendo il senso ma perdendo il terzo congiuntivo. Poteva essere *even if it were*, perfino se fosse stata, ma questo avrebbe comportato un aumento di parole, scelta giustamente aborrita dalla traduttrice. Buono infine *to feed on* che traduce *aliment*, esattamente come *di che sfamarsi* in Raboni.

In conclusione, avremmo ripreso le insistite ripetizioni dell'originale di *jealousy* (come Lydia Davis) e dei congiuntivi: che Davis cerca di mantenere, assieme a un ritmo più vicino a quello del respiro, come le frasi proustiane, e segnato dalle allitterazioni: *over it: vitality: feed it*. Ripreso bene, infine, questo *feed it* nella frase successiva con *feed on*.

Insomma il piacere del testo, per dirla con Roland Barthes, forse questa volta pende piuttosto dalla parte di Davis: ma è un piacere che deve avere accompagnato costantemente il lavoro di tutti i traduttori di Proust. Nel cui lavoro, come scrive uno dei massimi teorici della traduzione, Antoine Berman, la letteralità non è calco servile, ma consiste nello sforzo di far emergere la natura più profonda e produttiva della dimensione letterale, che apre insospettati spazi di libertà anche per il traduttore stesso⁸⁹.

89 Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du Lointain*, (1991), trad. it. *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, a cura e con Postfazione di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003 e 2022.

7 - Appendice. Proust e tre traduzioni: Moncrieff, Grieve e Howard*

(Da Richard Bernstein, *Howard's Way*, in "The New York Times", Sept. 25, section 6, p. 40, 1988)

*I ponti li attraversano, e questo ci aiuta a passare da
una riva all'altra, ma il ponte non è la stessa cosa del
fiume*

Richard Howard

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de Francois Ier et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure.

Marcel Proust, incipit di *Du côté de chez Swann*, 1913 (dall'ed. Paris, Garnier-Flammarion, 1987).

In corsivo le mie preferenze; sottolineati gli errori o ridondanze ecc., in maiuscolo le mancanze. Come si vede, primo Howard, secondo Scott Moncrieff e terzo Grieve, a mio parere:

For a long time I used to go to bed early. Sometimes, when I had put out my candle, my eyes would close so quickly that I had not even time to say to myself: "I'm falling asleep." And half an hour later the thought that it was time to go to sleep would awaken me; I would make as if to put away the book which I imagined was still in my hands, and to blow out the light; I had gone on thinking, while I was asleep, about what I had just been reading, but these thoughts had taken a rather peculiar turn; it seemed to me that I myself was the immediate subject of my book: a church, a quartet, the rivalry between Francois I and Charles V. This impression would persist for some moments after I awoke; it did not offend my reason, but lay like scales upon my eyes and prevented them from registering

* Segnaliamo qui il *Call for Papers* di "Quaderni proustiani", Padova, per il prossimo n. 16, 2022 sulla traduzione.

the fact that the candle was no longer burning. Then it would begin to seem unintelligible, as the thoughts of a former existence must be to a reincarnate spirit; the subject of my book would separate itself from me, leaving me free to apply myself to it or not; and at the same time my sight would return and I would be astonished to find myself in a state of darkness, pleasant and restful enough for my eyes, but even more, perhaps, for my mind, to which it appeared incomprehensible, without a cause, *something dark indeed*.

C.K. Scott Moncrieff e Terence Kilmartin, New York Random House, 1981.

Time was when I always went to bed early. Sometimes, as soon as I snuffed my candle, my eyes would close before I even had time to think, "I'm falling asleep." And half an hour later, wakened by the idea that it must be time to go to sleep, I would feel the desire to put away my book, which I thought I was still holding, and blow out the light. While I had been sleeping, my mind had gone on thinking over what I had just been reading, although these thoughts had taken an odd turn - I had the impression that I myself had turned into the subject of the book, whether it was a church, a string quartet or the rivalry between Francois I and Charles V. This conviction would stay with me for a few seconds after I woke; there seemed nothing irrational about it to my mind, but it lay like scales on my eyes and prevented them from realizing the candle was no longer burning. Then it would gradually become unintelligible, as the memories of a former life must be after a reincarnation; the subject of the book and myself parted company and I felt free to go on being it or not. Then all at once I would get back my sight and realize in amazement that I was in darkness, which my eyes found pleasant and restful enough but which my mind enjoyed even more, seeing it as a phenomenon devoid of any cause and quite incomprehensible - what one might call being "in the dark," in fact.

James Grieve, Australian National University Edition, 1982.

Time and again, I have gone to bed early. *Often enough, my candle just out*, my eyes would close even before I had time to realize, "I'm falling asleep." And half an hour later, the thought that it was time to go to sleep *would wake me*; I would *try to put down* the book which I believed was still in my hands and blow out the candle; *still asleep*, I would reflect upon what I had been reading, but such reflections took a RATHER peculiar turn, *as if* I myself had become *what the book was about*: a church, a string quartet, the rivalry between Francois I and Charles V. This *notion* would persist several seconds after I woke, and though nothing about it seemed *irrational*, it lay like scales upon my eyes and kept them from discerning that the candle was no longer *lit*. Then it would *begin to grow* unintelligible, like the thoughts of a *previous* existence after *metempsychosis*; the book's subject would *withdraw* from me - *I was free to deal with it or not; now I could see again*, and I was amazed to find a darkness around me *soothing* to my eyes but perhaps even more so to my mind, which found it causeless, unaccountable, *dark indeed*.

Richard Howard, 1988.



Nell'anno Proust (foto di Anna Dolfi).

Un anello dimenticato della ricezione catalana della *Recherche*: il Proust realista di Joan Sacs

Marco Piazza

1 - La ricezione catalana di Proust prima della Guerra civile (1919-1936)

Quando ci si riferisce alla ricezione dell'opera di Proust nel mondo iberico si fa soprattutto riferimento all'universo linguistico castigliano, oggetto da diversi anni a questa parte di varie ricostruzioni, che ne hanno messo in luce la precocità, le dimensioni e le peculiarità, limitando però in genere solo ad alcuni cenni l'analisi della penetrazione di Proust nel mondo di lingua catalana¹. Del resto, è sufficiente ricordare i primati connessi alla figura di Pedro Salinas per valutare l'impatto di

- 1 Cfr. Luis Maristany, *Informe crítico: Proust en España*, in «Voces», 3, 1982, pp. 61-71; Jacques Fressard, *La réception de Proust en Espagne*, in «La Quinzaine Littéraire», 499, 1987, p. 16; Herbert E. Craig, *Proust en España y en Hispanoamérica: la recepción 1920-1929*, in «Bulletin Hispanique», 101/1, 1999, pp. 175-185; Id., *Proust in Spain before the Civil War*, in «Transitions», 1, 2005, pp. 56-76; Id., *Proust en España en los tiempos de Franco*, in Lourdes Carriedo, M^a. Luisa Guerrero (dir.), *Marcel Proust: écriture, réécritures. Dynamiques de l'échange esthétique – Marcel Proust: escritura, reescrituras. Dinámicas del intercambio estético*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2010, pp. 355-366; Id., *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain. Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence*, Lewiston (NY), The Edwin Mellen Press, 2012. L'unica eccezione, focalizzata esclusivamente sulla ricezione catalana, è: Xavier Pla (ed.), *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductores i detractors de la «Recherche»*, Barcelona, Arcàdia, 2016. Il presente saggio è il risultato di una ricerca avviata grazie a una missione di ricerca a Barcellona dal 6 all'8 settembre 2015, finanziata con i fondi di ricerca annuali per il personale ricercatore e docente erogati dal Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre cui afferisco. Ringrazio Miquel Molins i Nubiola (Departament d'Art i de Musicologia, Universitat Autònoma de

Proust sulla letteratura castigliana a lui coeva: Salinas è stato il primo traduttore della *Recherche* in una lingua straniera, il castigliano per l'appunto (1920), il primo letterato non di lingua francese a scrivere un testo narrativo espressamente dedicato a Proust (1921) e probabilmente il primo grande poeta a scrivere versi direttamente ispirati dall'opera proustiana (1924; 1929; 1931)². È però anche vero che l'interesse per Proust in ambito spagnolo (si legga: soprattutto castigliano) subì intorno al 1927 una netta contrazione, percepibile al tempo dell'uscita dell'ultimo volume della *Recherche*, tanto che il Proust che ebbe maggiore influenza sulla generazione di Salinas potrebbe essere definito «un Proust 'acaudato'»³. All'epoca, specialmente in Francia, non del tutto a torto ci si lamentava in effetti del silenzio con cui la *Recherche* – intesa nella sua integralità – era stata accolta in Spagna, a dispetto dell'iniziale interesse verso il suo autore mostrato nel mondo iberico⁴. Herbert E. Craig ha indicato quali possibili ragioni di un simile declino di interesse i 'voltafaccia' di due tra le principali voci che avevano acceso l'entusiasmo per Proust: Ortega y Gasset, sostenitore della frammentarietà della *Recherche* contro il parere opposto di Crémieux che ne difendeva l'unità strutturale, aveva dovuto ricredersi dopo l'uscita del *Temps retrouvé*, riconoscendo la debolezza della propria analisi critica, mentre Salinas aveva abbandonato la traduzione del romanzo e persino l'interesse stesso per Proust dopo che i critici avevano bollato come pedissequamente proustiana la sua mirabile raccolta di racconti *Vispera del gozo* (1926), paralizzando così per molto tempo la sua inclinazione alla prosa⁵.

Ciò, a ben vedere, vale però soprattutto per l'universo di lingua castigliana. Differente è infatti la fortuna di Proust in quello catalano, come già notato finora assai meno studiata, per quanto prenda avvio in parallelo, e cioè tra il 1919 e il 1920⁶. Josep Pla, che tra i primi vi contribuisce, il primo ottobre 1919 annota in

Barcelona), per i suggerimenti che mi ha fornito in un colloquio avvenuto in occasione di tale missione.

- 2 Cfr., tra l'altro: Marco Piazza, Ilena Antici, *Une rencontre inédite avec Swann: Pedro Salinas lit Proust*, in Vincent Ferré, Raffaello Rossi, Delphine Paon (éd. par), *Marcel Proust, roman moderne: perspectives comparatistes*, Leiden-Boston, Rodopi, 2018, pp. 46-59.
- 3 Marco Piazza, *Nota su Salinas e Proust: l'ossimoro della ricerca involontaria*, in Pedro Salinas, *Due intermezzi di lettura: Calderón e Proust*, a cura di Ilena Antici, Milano-Udine, Mimesis, 2014, [pp. 47-58], p. 49.
- 4 È quanto viene rilevato in Jean de Joannis, *Marcel Proust et l'Espagne*, in *Hommage à Marcel Proust*, in «Le Rouge et le Noir», avril 1928, pp. 106-107. A questo intervento, venato da una certa critica polemica, seguirono alcuni articoli di parte spagnola: Benjamin Jarnés, *Marcel Proust en España*, in «La Nación» (Buenos Aires), 10-9-1931, p. 8; Id., *Proust en español*, in «Crisol», 19-10-1931 (ripubblicato in Id., *Feria del libro*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1935, pp. 261-264).
- 5 H.E. Craig, *Proust en España y en Hispanoamérica: la recepción 1920-1929 cit.*, pp. 181-182. Su Salinas cfr. anche M. Piazza, I. Antici, *Une rencontre inédite avec Swann: Pedro Salinas lit Proust cit.*, p. 53.
- 6 Cfr. Xavier Pla, *Justificació. Proust en diàleg amb la cultura catalana*, in Id. (ed.), *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductores i detractors de la «Recherche»*, Barcelona, Arcàdia, 2016, pp. 28-29.

un suo quaderno che «Proust è una delle cime più alte della letteratura di oggi» e riconosce all'amico Joaquim Borralleras il merito di averlo incitato a leggere i primi due volumi della *Recherche*⁷. Lo stesso Pla, in un testo di datazione incerta, dall'emblematico titolo *1920 literari: l'any de Marcel Proust* (ovvero *1920 letterario: l'anno di Marcel Proust*), assegna al medesimo Borralleras e al giurista e politico Vicenç Solé de Sojo il ruolo di principali divulgatori dell'opera di Proust nella Barcellona di quegli anni⁸. Che il 1920 costituisca un anno di svolta è provato anche dalla pubblicazione di una serie di brevi testi su rivista, alcuni peraltro assai critici, dedicati a Proust. L'occasione è fornita dall'assegnazione del premio Goncourt al romanziere a seguito della pubblicazione di *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Uno di essi, firmato da Josep M. Junoy, porta il titolo piuttosto significativo *Por Proust o contra Proust*⁹.

L'attenzione rivolta all'opera proustiana nella Catalogna dei primissimi anni Venti è poi dimostrata dal consistente numero di necrologi apparsi sulla stampa catalana all'indomani della morte di Proust¹⁰. Il più interessante e noto è senza alcun dubbio quello di Gaziél (pseudonimo di Augustí Calvet), che a Parigi era stato allievo alla Sorbona di Bergson e di Picavet. Nel suo articolo, Gaziél rammenta di essere stato indotto da parte del filologo dalmata Giovanni Maver a leggere qualche pagina proustiana tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914, quando era studente nella capitale francese, e di aver avuto notizia da Saint-John Perse della pubblicazione di *Du côté de chez Swann* dopo essere ritornato a Parigi nel luglio 1914, questa volta come corrispondente di guerra¹¹. Traduttore di Valéry, poteva apprezzare la novità dello stile e del pensiero proustiani, da lui ricondotti a un'«analisi verticale» della realtà, indagata nelle profondità dei suoi abissi – in contrapposizione a quella «orizzontale» all'epoca dominante –, analisi da lui messa a confronto con quelle di Freud e di Einstein¹².

Gaziél, il cui contributo alla prima ricezione catalana di Proust è oggi considerato essenziale¹³, è però consapevole della difficoltà che la scrittura di Proust pone al lettore, difficoltà che solo in parte spiega il moltiplicarsi di letture su-

7 Josep Pla, *Obra completa 1. El quadern gris. Un dietari*, Barcelona, Ediciones Destino, 1966, p. 812.

8 Josep Pla, *Obra completa 4. Sobre París i França*, Barcelona, Ediciones Destino, 1967, p. 230.

9 Josep M. Junoy, *Por Proust o contra Proust*, in Id., *De la vida y de los libros*, in «La Publicidad», 1/06, 1920.

10 Cfr. X. Pla, *Justificació. Proust en diàleg amb la cultura catalana* cit., pp. 29-32.

11 Xavier Pla, *Estructura i acció. Spitzer, Curtius i Gaziél, primer lector català de Proust*, in Id. (ed.), *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductores i detractors de la «Recherche»* cit., [pp. 101-127], pp. 107-109.

12 Gaziél, *Un escritor sinfonista*, in «La Vanguardia», 22-XI-1922, p. 14.

13 Cfr. Vicent Alonso, *Gaziél i Proust*, in Claude Benoit, Ferran Carbó, Doloris Jiménez, Vicent Simbor (eds.), *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 9-27; Manuel Llanas, *Gaziél: vida, periodisme i literatura*, Barcelona, PAM, 1998.

perficiali della sua opera in Catalogna, a dire del critico sorprendentemente sorda alla «meravigliosa arte» in essa contenuta¹⁴. Una scrittura che può indurre a credere che quello proustiano sia un sistema «invertibrato», come accade a coloro che prendono come riferimento la bellezza di una statua e non si rendono conto di essere di fronte a uno stile «sinfonico», cioè a un'orchestrazione letteraria. Qui il riferimento polemico è da individuare in Eugeni D'Ors – «un altro catalano che va a scrivere molto presto su Proust»¹⁵ –, il quale aveva sostenuto il carattere invertibrato della *Recherche*¹⁶, per poi ritrattare il proprio giudizio, sollecitato da Crémieux, accodandosi a questi nel riconoscerne la struttura «piramidale»¹⁷. Struttura che invece per Gaziél – lo preciserà in un articolo del 1925 – non è altro che quella di un «cerchio che si chiude definitivamente: un “cerchio magico” tracciato dalla traiettoria completa di un frammento lineare di tempo, che ritorna su sé stesso nel recondito seno di una coscienza umana»¹⁸.

Nel 1925, Augustí Esclasans include nella sua raccolta di *Articles inèdits* un contributo su *El wagnerisme de Proust*¹⁹. Al medesimo anno risale la prima traduzione in catalano di un testo proustiano: si tratta del racconto *La mort de Baldassare Sylvande, vicomte de Sylvania*, contenuto nella raccolta giovanile *Les Plaisirs et les Jours* (1896) dopo essere apparso sulla «Revue Hebdomadaire»²⁰. Una nota della redazione della rivista «D'Ací i d'Allà», su cui la traduzione viene pubblicata, informa il lettore che viene offerto «per la prima volta nella nostra lingua un campione dell'arte di Marcel Proust, il grande prosatore francese morto poco più di un anno fa [sic!]. La sua opera enorme – *À la recherche du temps perdu* – è una delle più discusse della letteratura moderna»²¹. Nel 1926 Miquel Llor, romanziere particolarmente segnato dalla passione per Proust, traduce per la rivista «Reus» un frammento di *Du côté de chez Swann* del quale stava portando avanti l'intera traduzione, rimasta inedita²². L'anno seguente, in un volume

14 Gaziél, *Un escritor sinfonista*, cit., p. 14.

15 Herbert E. Craig, *La recepció de Marcel Proust en la premsa castellana i catalana (1919-1935)*, in X. Pla (ed.), *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductores i detractors de la «Recherche»* cit., [pp. 85-99], p. 89.

16 Eugeni d'Ors, *Proust*, in «El Día Gráfico», 17-IV-1921 (successivamente in: Id., *Glosari*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1982, p. 330).

17 Benjamin Crémieux, *Marcelo Proust*, in «Revista de Occidente», 14, 1924, pp. 191-227; 15, 285-330; Eugeni d'Ors, *Las obras y los días*, in «El Día Gráfico», 11-I-1925, p. 6.

18 Gaziél, *Estructura y acción en la obra de Marcel Proust. I*, in «La Vanguardia», 16-I-1925, p. 1.

19 Augustí Esclasans, *El wagnerisme de Proust*, in *Articles inèdits*, Barcelona, Quatre Coses, 1925, pp. 147-154.

20 Marcel Proust, *La mort de Baldassare Sylvande vescomte de Sylvania*, in «D'ací i d'allà», vol. 15, n. 90, juny 1925, pp. 194-199 (trad. di Josep Millàs-Raurell).

21 Ivi, p. 194.

22 Cfr. Valèria Gaillard, *I Proust va sonar en català* in «El Punt Avui. Cultura», 15 de març 2013, pp. 6-7, consultabile all'indirizzo: <<http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/627260-i-proust-va-sonar-en-catala.html>> (ultima consultazione: 17.12.2021).

collettivo contenente testi di autori francesi, castigliani e catalani, è inclusa la traduzione di *Journées de lecture*, la lunga prefazione alla traduzione francese di *Sesame and Lilies* di Ruskin²³.

La ricezione catalana di Proust ha poi «il suo momento culminante»²⁴ nel 1932, con la traduzione di *Un amour de Swann*, a cura di Jaume Bofill i Ferro²⁵. Quest'ultimo è anche l'autore del primo articolo di un certo spessore sull'autore della *Recherche*, che risale a quattro anni prima, in cui esalta il metodo critico di analisi rigorosa con cui Proust indaga in maniera classica, e perciò antiromantica, i tipici temi del romanticismo, come l'amore o la gelosia, ottenendo un peculiare «genere d'astrazione viva». L'articolo sarà seguito nel 1934 da un altro suo corposo intervento sull'analisi dei «milieux sociali» contenuta nella *Recherche*, in cui, come nel precedente, la vibrante ammirazione per lo scrittore è limitata dallo sconsolato rifiuto per il suo amoralismo, così da concludere che «se [Proust] avesse precisato la sua postura di fronte al problema del contenuto morale della vita, avrebbe potuto essere un magnifico moralista, secondo l'antica tradizione francese»²⁶. Qualche anno prima, il poeta e critico Marià Manent aveva commentato i lavori di alcuni critici proustiani, francesi e inglesi (nello specifico Jacques Rivière, Ramon Fernandez, Camille Vettard e Samuel Beckett), in due articoli apparsi uno a ruota dell'altro su «La Veu de Catalunya»²⁷, rinvenendo nell'opera di Proust una «conciliazione geniale» tra «l'arte e la scienza» e «la ragione e la poesia»²⁸.

Mentre la parabola discendente della ricezione castigliana era già decisamente imboccata nel 1927, quella della ricezione catalana prende avvio anni dopo, in maniera più brusca, attorno al 1936, con il colpo di Stato e la conseguente guerra civile spagnola, cui seguirà il lungo periodo buio della dittatura del Generale Francisco Franco (1939-1971). Sotto il franchismo, infatti, la censura linguistica, ideologica e morale del regime, insieme al prevalere di posizioni omofobiche e

23 Marcel Proust, *Jornades de lectura*, in *Paradisos de paper. Reflexions sobre els llibres i la lectura escrits per diversos autors* (Paul Valéry, José Ortega y Gasset, Xènius [Eugeni d'Ors], Valéry Larbaud, Carlos Soldevila, Josep M. López-Picó, Marcel Proust), Barcelona, Libreria Catalònia, 1927.

24 X. Pla, *Justificació. Proust en diàleg amb la cultura catalana* cit., p. 37.

25 Marcel Proust, *Un amor de Swann*, traducció del francès per Jaume Bofill i Ferro, Badalona, Edicions Proa, 1932.

26 Jaume Bofill i Ferro, *Marcel Proust*, in «La Nova Revista», vol. IV, n. 14, febrer 1928, pp. 102-107; Id., *Proust i els medis socials*, in «La Revista de Catalunya», vol. XV, n. 81, a, IX, agost/setembre 1934, pp. 413-425. I due articoli sono stati riuniti e ripubblicati dallo stesso Bofill i Ferro nel capitolo *Marcel Proust* contenuto nella raccolta *Vint-i-cinc anys de crítica* (Barcelona, Editorial Selecta, 1958, pp. 47-70), da cui qui citiamo dalle pp. 56 e 66.

27 Marià Manent, *Critiques recents sobre Proust*, in «La Veu de Catalunya», 25 settembre 1931, p. 5; Id., *Proust, per Samuel Beckett*, in «La Veu de Catalunya», 4 ottobre 1931, p. 5.

28 M. Manent, *Proust, per Samuel Beckett* cit.

antisemite, colpirà duramente l'opera di Proust, limitando considerevolmente la sua circolazione e la sua fortuna nell'intero contesto iberico²⁹.

2 - Feliu Elias, alias Apa, alias Joan Sacs

Nella rapida rassegna sulla ricezione di Proust in Catalogna contenuta nel paragrafo precedente è stato omesso deliberatamente un nome: quello di Joan Sacs, ricordato, quasi sempre in maniera cursoria, per una serie di articoli apparsi sulla rivista settimanale barcellonese «Mirador» tra il 1933 e il 1934, dedicati a temi di estetica e di psicologia contenuti nell'opera proustiana³⁰. È infatti proprio su Sacs e sui suoi articoli che ci soffermiamo in questo contributo, a nostra conoscenza il primo in assoluto dedicato espressamente a questo soggetto.

Per comprendere l'interesse che Sacs ha mostrato verso Proust e la particolare sensibilità con cui ha affrontato l'analisi di alcune tra le principali tematiche che attraversano la *Recherche*, riteniamo necessario soffermarci sulla sua sorprendente biografia. In effetti, come risulterà immediatamente chiaro, non è possibile parlare di Joan Sacs senza fare riferimento a due altri nomi: Feliu Elias e Apa. Già, poiché Joan Sacs non è altro che uno dei due pseudonimi con cui Feliu Elias i Bracons – figura chiave nel primo Novecento culturale catalano, ancora in attesa però di un adeguato «riconoscimento retrospettivo»³¹ – ha firmato una parte consistente della sua produzione scritta. Ma andiamo con ordine.

Feliu Elias i Bracons nasce il 7 ottobre 1878 a Barcellona dal fabbricante di tessuti Jaume Elias i Domènech e da Maria Bracons i Roca, terzo di dieci fratelli, tra i quali si annoverano un rinomato ceramista e un commediografo di successo³². Interrompe gli studi per sostituire il padre gravemente malato nell'impresa di famiglia, ma, alla morte del genitore (1899), la cessione di parte della proprietà della fabbrica tessile permette all'intera famiglia di vivere di rendita e a Feliu di dedicarsi agli agognati studi di disegno e di pittura. Durante tali studi soggiorna

29 Cfr. H.E. Craig, *Proust in Spain before the Civil War* cit.; Id., *Proust en España en los tiempos de Franco* cit.

30 Ne fa menzione H.E. Craig nel suo *Proust in Spain before the Civil War* cit., p. 66, per poi ritornarvi un po' più diffusamente in: *La recepció de Marcel Proust en la premsa castellana i catalana (1919-1935)* cit., p. 95, dove spiega che Joan Sacs è uno pseudonimo di Feliu Elias. Un semplice cenno invece a p. 40 del suo successivo corposo volume su *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain. Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence* (cit.). Xavier Pla, invece, cita entrambi i nomi di Feliu Elias e Joan Sacs in un elenco di scrittori, critici e traduttori influenzati da Proust, apparentemente come se si trattasse di due persone diverse: cfr. X. Pla, *Justificació. Proust en diàleg amb la cultura catalana* cit., p. 28.

31 Francesc Fontbona, *L'art a la Revista de Catalunya*, in «*Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*», XXIII, 2012, [pp. 197-211], p. 201.

32 Si tratta di Francesc (1892-1991) e di Lluís Elias i Bracons (1896-1953), il secondo dei quali inizialmente aveva studiato disegno e pittura e come disegnatore era conosciuto con lo pseudonimo «Anem». Sul primo si può leggere: Juan Cuscó i Aymamí, *Semblança de Francesc Elias i Bracons*, in «*Quadern de les idees, les arts i les lletres*», 8, 1979, pp. 158-160.

sia in Francia, a Giverny, dove viveva Claude Monet, sia in Gran Bretagna, dove trascorre dei periodi a Londra negli anni 1901 e 1904, sia ancora a Venezia, nel 1908³³. Come pittore espone per la prima volta nel 1902, firmandosi con la forma breve del suo cognome, «Feliu Elias», ma comincerà a far parlare di sé solo cinque anni più tardi. Il suo parallelo interesse crescente per le caricature e la grafica pubblicitaria in quel medesimo anno lo spingono a collaborare con la rivista «Cu-Cut!» – cui ne seguiranno altre –, dove inizia a firmare i suoi lavori con lo pseudonimo «Apa»³⁴. A partire dal 1910 esordisce come critico d'arte e di grafica pubblicitaria, ma anche, occasionalmente, di letteratura, con lo pseudonimo «Joan Sacs», con cui firmerà anche la sua principale opera di narrativa, e cioè la raccolta di racconti satirici *Vida i mort dels barcelonins* (*Vita e morte dei barcellonesi*) pubblicata nel 1929³⁵. Si può pertanto sostenere senza esitazioni che Feliu Elias i Bracons ha dato vita a tre figure professionali del mondo della cultura catalano, ben distinte tra loro, ma riunite nella sua persona: il pittore e storico dell'arte Feliu Elias, il disegnatore caricaturista Apa e il critico (d'arte e di letteratura) e narratore Joan Sacs. Secondo qualcuno, nientemeno che «tre vite in un'una»³⁶!

La produzione pittorica di Feliu Elias s'inscrive nel postmodernismo, ha un evidente carattere realistico e denota un «autentico culto per la descrizione dettagliata dell'apparenza delle cose»³⁷. L'irriducibilità di Elias a aderire a qualsivoglia gruppo artistico lo rese invisibile a quella stessa critica che apertamente sfidava con la sua arte atipica, che forse per il gusto di andare controcorrente non seguì il percorso più comune dell'avanguardia. Il suo distacco aristocratico e il suo atteggiamento disilluso hanno facilitato l'incomprensione di cui fu vittima, nascondendo il carattere radicale della sua poetica artistica, «eterogenea ed eclettica come per garantire la sua indipendenza dal Novecentismo»³⁸. La sua ultima esposizione individuale ha luogo emblematicamente nel 1936, cui seguirà, a partire dall'anno seguente, un lungo esilio in Francia interrotto da un breve rientro in Catalogna nel 1938 per organizzare il trasferimento del resto della sua famiglia all'estero. Nel 1937, infatti, era stato minacciato di morte

33 Josep Pla, *Feliu Elias. Apa-Joan Sacs (1878-1948)*, in *Obra completa*, Vol. XXI, *Homenots. Tercera sèrie*, Barcelona, Edicions Destino, 1972, [pp. 429-465], pp. 455-456.

34 Su «Cu-Cut!» si veda il catalogo della mostra «Cu-Cut! Sàtira política en temps trasbalsats. 1902-1912», organizzata da Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona in collaborazione con Ajuntament de Barcelona, maggio-ottobre 2012, scaricabile all'indirizzo <https://www.laselvadelcamp.org/sites/default/files/noticies/full_de_ma_cu_cut.pdf> (ultima consultazione: 13.01.2022).

35 Joan Sacs, *Vida i mort dels barcelonins*, Barcelona, La Mirada, 1929.

36 Josep Alavedra Bosch, «Kamaraden» d'Apa, *Feliu Elias, Joan Sacs i la Gran Guerra (1914-1918)*, in «Arraona», n. 27, 2017-2018, [pp. 148-155], p. 152.

37 Francesc Fontbona, *Feliu Elias, pintor*, in Cristina Mendoza (org.), *Feliu Elias Apa. Museu d'Art Modern del 28 de maig al 20 de juliol 1986*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986, [pp. 29-41], p. 35.

38 Miquel Molins, *Feliu Elias dins del seu temps*, in «Revista de Catalunya», I, 1986, [pp. 109-126], p. 113.

dalla FAI (Federación Anarquista Ibérica) «per la sua campagna grafica in cui associava questa organizzazione con l'estrema destra»³⁹.

Del resto, Elias aveva già vissuto la violenza della rappresaglia politica quando, a causa della reazione della Lliga Regionalista – conservatrice e autonomista – alle sue prese di posizione radicali e antitradizionaliste, aveva dovuto vendere il settimanale «Papitu», da lui fondato e diretto tra il 1908 e il 1911⁴⁰. Al «Papitu» collabora come caricaturista sotto lo pseudonimo di Apa fino alla fine di agosto del 1911, per poi riprendere la collaborazione soltanto tra il 1936 e il 1937, durante la Guerra Civile, quando la rivista assume nuovamente un carattere politico-umoristico⁴¹. Alla produzione grafica Apa associa anche lo studio della caricatura, cui anni più tardi dedicherà un notevole volume, *L'art de la caricatura*, firmato come Feliu Elias⁴².

Se è vero che la prima produzione grafica di Apa si colloca sotto il segno di una «critica satirica dei costumi» aliena «dalla virulenza del riferimento politico» – il cui *pendant* ideale sarebbe costituito dai racconti umoristici che formano la già citata raccolta *Vida i mort dels barcelonins*⁴³ – è grazie alle sue caricature di evidente cifra politica che il suo tratto acquisisce una rinomanza mondiale durante la Grande Guerra. E per quanto la sua grafica tradisca la sua forte ammirazione «dei caricaturisti tedeschi, come persona è un innamorato del pensiero francese», motivo per il quale allo scoppio del conflitto si schiera con Parigi e fa della rivista «Iberia», creata nel 1915 da Claudi Ametlla, «una grande arma di combattimento in favore della causa alleata»⁴⁴. Sulle pagine di questa rivista Apa ha la «geniale trovata di disegnare i soldati tedeschi con la punta del casco come se fosse un'escrescenza della testa», per indicare che la loro aggressività proviene dai loro cervelli «e che non può essere estirpata che in maniera violenta»⁴⁵. Le vignette quotidiane che Apa disegna e commenta sulle colonne di «El Poble Català» e successivamente, per molti anni, su quelle di «La Publicitat», sono così curate e riuscite da essere «dei veri e propri articoli d'opinione e, in fin dei conti, degli editoriali»⁴⁶. La sua collezione di caricature

39 Ivi, p. 125.

40 Cfr. ivi, pp. 110-111; Maria Dasca, *Entre l'enganyifa i la realitat. L'humorisme en els contes i les caricatures de Feliu Elias*, in Imma Creus, Maite Puig & Joan R. Veny (coord.), *Actes del Quinzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009, 3 voll., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, vol. II, [pp. 239-251], p. 240.

41 Josep M^a. Cadena, «Apa» gran artista de la caricatura, in C. Mendoza (org.), *Feliu Elias Apa. Museu d'Art Modern del 28 de maig al 20 de juliol 1986* cit., [pp. 43-51], p. 48.

42 Feliu Elias, *L'art de la caricatura*, Barcelona, Barcino, 1931.

43 Cfr. M. Dasca, *Entre l'enganyifa i la realitat. L'humorisme en els contes i les caricatures de Feliu Elias* cit., pp. 242, 246-247. La raccolta di racconti è stata ripubblicata, postuma: J. Sacs, *Vida i mort dels barcelonins*, amb pròlegs de Joan Triadù i Pere Coromines, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1970.

44 J.M. Cadena, «Apa» gran artista de la caricatura cit., p. 48.

45 Ivi, p. 50.

46 *Ibidem*.

filofrancesi pubblicate in tempo di guerra fu esposta a Parigi nel 1917 – mentre una selezione ne veniva pubblicata in forma di libro con il titolo *Kameraden*⁴⁷ –, e il suo impegno per la causa alleata gli valse la Gran croce della Legione d'Onore concessa dal Governo francese nel 1918⁴⁸.

Anche come critico, e cioè sotto il nome di Joan Sacs – ricavato da Hans Sachs, personaggio di *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, della cui musica era appassionato⁴⁹ –, Elias era molto apprezzato nella Barcellona del tempo. Josep Pla nella terza serie dei suoi *Homenots* (*Uomini*), in cui gli dedica un capitolo, osserva: «Scriveva moltissimo e non solo di critica d'arte, però in questo settore la sua produzione era amplissima, perché era considerato il miglior critico del momento e la gioventù lo considerava un maestro ineguagliato»⁵⁰. Anche «le sue biografie d'artisti» – in genere firmate Feliu Elias e concepite a sostegno del (proprio) realismo in pittura, anche attraverso la rivalutazione di artisti catalani del XIX secolo come Benet Mercadé e Simó Gómez⁵¹ – erano considerate al loro stesso apparire «di prima categoria»⁵². A testimonianza della sua versatilità e della sua grande produttività, vale la pena ricordare che aveva esordito come critico, sotto le spoglie di Joan Sacs, su quelle stesse pagine di «El Poble Català» dove firmava le sue caricature come Apa⁵³.

Grande ammiratore dell'impressionismo, che per lui aveva la sua vetta assoluta in Cézanne, capace di catturare la plasticità del reale nella maniera più viva possibile, Elias «era essenzialmente un razionalista» il cui «oggettivismo» non gli consentiva «l'idealizzazione, se non quella che serve da strumento critico»⁵⁴. Tanto che per lui, prima dell'Impressionismo non erano state prodotte opere pittoriche di pari livello, nemmeno con Goya e Velázquez, la cui pittura è segnata da una frammentazione e da una gerarchizzazione dei particolari a suo dire inaccettabile⁵⁵. Al suo razionalismo va poi associato un universalismo per il quale l'arte non può mai essere strumentalizzata da qualsivoglia ideologia o nazionalismo ed è oggetto di «comprensione» e di «ammirazione» ovunque, persino laddove non vi è attività artistica⁵⁶. Posizione, questa, che all'epoca della

47 Apa, *Kameraden*, Préface de Sem, Suivie d'un Avant-Propos sur la caricature espagnole par John Grand-Carteret, Barcelona, Hijos de E. Detouche, 1917. Su *Kamaraden* e le caricature antitedesche di Apa si veda J. Alavedra Bosch, «*Kamaraden*» d'Apa, Feliu Elias, Joan Sacs i la Gran Guerra (1914-1918) cit.

48 M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit., p. 118.

49 Miquel Molins, *La crítica de Joan Sacs*, in C. Mendoza (org.), *Feliu Elias Apa*. Museu d'Art Modern del 28 de maig al 20 de juliol 1986 cit., [pp. 15-28], p. 19.

50 J. Pla, *Feliu Elias. Apa-Joan Sacs (1878-1948)* cit., p. 433.

51 Cfr. F. Fontbona, *L'art a la Revista de Catalunya* cit., p. 200.

52 J. Pla, *Feliu Elias. Apa-Joan Sacs (1878-1948)* cit., pp. 435-436.

53 M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit., p. 114.

54 Ivi, p. 115.

55 Cfr. J. Pla, *Feliu Elias. Apa-Joan Sacs (1878-1948)* cit., p. 451.

56 J. Sacs, *Estètica de la bellesa i estètica del coneixement*, in «Nova Revista», vol. IX, Juny 1929, n. 30, [pp. 520-532], p. 527.

Prima Guerra Mondiale lo rende poco popolare in certi ambienti, ma che Elias/Sacs coerentemente mantiene ferma insistendo sul fatto che «l'unica funzione della pittura è la conoscenza, conoscenza immediata e individuale, dell'intera realtà e la sua espressione»⁵⁷. Di qui una sorta di classicismo che «si orienta in direzione di un oggettivismo non naturalista, alla ricerca di una nuova relazione con la realtà di carattere perfettamente psicologico»⁵⁸, in cui «l'involontario di Cézanne» è contrapposto al «deformismo cosciente di Gauguin»⁵⁹.

Sebbene la sua influenza sull'arte catalana di quel periodo sia indiscutibile, tanto che la generazione successiva non si allontanerà dall'obiettivismo pittorico e dalla maniera à la Cézanne, Elias/Sacs non riceverà un riconoscimento esplicito in proposito, se non in un numero assai limitato di casi⁶⁰. Del resto, anche la sua parabola di professore di storia dell'arte presso la Scuola di Belle Arti e la Scuola Elementare (ma in realtà istituto di insegnamento tecnico secondario) di Treball, entrambe a Barcellona, ha una vita breve: vi entra nel 1920 e già quattro anni più tardi viene rimosso dall'incarico a seguito del suo sostegno al collega belga Dwelshauvers, nell'*affaire* che riguardò quest'ultimo all'Université Libre de Bruxelles⁶¹. Decisamente incompreso, etichettato come «il critico dell'impressionismo», nel 1928 verrà criticato per la sua pittura «fredda e fotografica»⁶².

Neppure l'esilio in terra francese gli risparmierà avversità e terribili momenti d'angoscia. Considerati rifugiati o esiliati catalani, Elias, la moglie Emilia e la figlia più piccola Elvira – i due figli maggiori si trovano entrambi a Parigi in condizioni più sicure e da qui il primo si trasferirà nel Regno Unito con una colonia di bambini da lui gestita, sotto il patrocinio di Eleanor Roosevelt – sono sballottati da un luogo all'altro dopo il loro ingresso attraverso la frontiera spagnola. A un certo punto – siamo sotto la Francia di Vichy, attorno al 1942 – Elias viene arrestato, perché privo di lasciapassare, e rinchiuso in un campo di concentramento a tre chilometri da Tolosa, con il rischio di essere fucilato da un momento all'altro per rappresaglia contro i partigiani⁶³. Vi resterà un anno e mezzo e verrà liberato per mano di una giovane e misteriosa *mademoiselle* che militava in un comitato svizzero clandestino in favore dei prigionieri dei campi di concentramento nazifascisti. Poco dopo, Elias, già sofferente di cuore e fiaccato dalla prigionia, insieme alla moglie e alla figlia, fino alla fine del conflitto

57 M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit., p. 117.

58 M. Molins, *La crítica de Joan Sacs* cit., pp. 20-21.

59 Ivi, p. 22.

60 Cfr. M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit., p. 119.

61 Ivi, p. 125.

62 Ivi, pp. 122-123.

63 Elvira Elias, *Una senyora de Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abbadia de Montserrat, 2012, pp. 106-107. Si tratta delle memorie (significativamente fino al 1947, cioè alla morte del marito) di Emilia Cornet i Palau (1881-1976), moglie di Feliu Elias, raccolte dalla loro figlia minore, Elvira Cornet i Elias (1917-2016), illustratrice e serigrafa.

verrà ospitato dal fratello Jaume, in una casa colonica a Barro, sulla riva sinistra della Charente, dove riprende a dipingere, questa volta paesaggi⁶⁴.

Dopo undici anni d'esilio in terra francese, Feliu Elias i Bracons tornerà nella sua Barcellona molto malato, meno di un anno prima della morte, avvenuta il 7 agosto del 1948. Oltre alla sua opera pittorica, oggetto di una certa rivalutazione, e a quella di disegnatore, riproposta in diverse esposizioni, anche recenti, ha lasciato un'ingente produzione di critica e storia dell'arte, composta da sedici volumi pubblicati tra il 1917 e il 1926 cui vanno aggiunte due opere di narrativa e oltre 440 articoli di critica letteraria e artistica compresi tra il 1910 e il 1946⁶⁵. Emblematicamente, il suo ultimo testo edito, firmato «Joan Sacs», è dedicato a Parigi ed è incluso in una raccolta di poesie e prose alternate a disegni a penna di vari artisti catalani esiliati, tra i quali Feliu Elias... cioè egli stesso!⁶⁶

3 - Il critico proustiano

Non abbiamo dati certi su quando e in che modo Elias abbia incontrato per la prima volta l'opera di Proust. Un'ipotesi non improbabile è che, come per Josep Pla, il tramite sia stato Joaquim Borralleras, dal momento che «ogni sabato, verso metà del pomeriggio, il circolo del dottor Borralleras, all'Ateneu, assisteva all'apparizione di Feliu Elias»⁶⁷. Può nondimeno aver sentito parlare di Proust da parte di Eugeni d'Ors, con cui fa amicizia fin dai tempi degli studi giovanili di disegno e pittura⁶⁸. Ma non si può escludere che, come Gaziell, abbia potuto sentir parlare di Proust a Parigi, dove si recò almeno un paio di volte da giovane, intorno al 1906-07, e soprattutto dove risiedette per circa due anni tra il 1911 e l'inizio del 1913, abitando dapprima in un Hotel in rue des Beaux Arts⁶⁹ e poi al n. 40 di rue Lamarck, nel quartiere di Montmartre, dove, tra gli altri, aveva conosciuto Renoir, Maurice Denis e dove aveva rincontrato Juan Gris e Picasso⁷⁰. A Parigi, questa volta, vi era arrivato per sfuggire la condanna inflittagli per le sue caricature contro il Conte di Romanones e la Guerra d'Africa in Marocco⁷¹.

64 Ivi, p. 108.

65 Cfr. Miquel Molins, *Obra escrita de Feliu Elias*, in C. Mendoza (org.), *Feliu Elias Apa. Museu d'Art Modern del 28 de maig al 20 de juliol 1986* cit., pp. 205-211.

66 J. Sacs, *La Glòria de París*, in *Ofrena a París del intel·lectuals catalans a l'exil. Frontespici de Pau Picasso i 35 dibuixos a la ploma*, Paris-Barcelona, Editorial Albor, 1948 (notizia ricavata da M. Molins, *Obra escrita de Feliu Elias* cit., p. 205).

67 J. Pla, *Feliu Elias. Apa-Joan Sacs (1878-1948)* cit., p. 432.

68 J. Alavedra Bosch, «Kamaraden» d'Apa, *Feliu Elias, Joan Sacs i la Gran Guerra (1914-1918)* cit., p. 152.

69 Così la figlia Elvira, nel ricostruire la vita della madre, Emilia Cornet i Palau (1881-1976), che raggiunse il marito Feliu Elias nel suo esilio a Parigi nel 1911: E. Elias, *Una senyora de Barcelona* cit. p. 68.

70 Ivi, pp. 68, 71-72; M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit., pp. 110, 115-116.

71 Ivi, pp. 113-114.

Certo è che deve essersi trattato di un incontro folgorante, che ciononostante si tradusse in un gesto critico molto probabilmente meditato e riflessivo, se decise di scrivere su Proust dopo aver atteso la chiusura del cerchio prodotta dal *Temps retrouvé*. Si può anche ipotizzare che la decisione di scrivere su Proust gli sia stata dettata dal silenzio su questo autore che ormai regnava nella cultura castigliana e da quello che presumeva sarebbe calato anche in quella catalana. Non si può nemmeno trascurare il fatto che gli articoli di Joan Sacs su Proust iniziano a uscire a un anno di distanza dalla pubblicazione della traduzione catalana di *Un amour de Swann*, che aveva sicuramente contribuito a promuovere la conoscenza di questo autore in cerchi più ampi della società locale.

Luogo di pubblicazione degli articoli è il settimanale di letteratura, arte e politica «Mirador», la cui vita editoriale si estende tra il 1929 e il 1937, così da essere «testimone, attore e, in una certa maniera, vittima di uno dei periodi più appassionanti e convulsi della storia della Catalogna e della Spagna»⁷². Concepito a imitazione di una certa tradizione periodistica francese, «Mirador» aveva tra i suoi fini «la modernizzazione, l'educazione e la democratizzazione» della società catalana⁷³. Il settimanale, oggetto di più di uno studio scientifico, è considerato un modello di periodico di orientamento tanto culturale quanto sociale e politico, in grado di veicolare una serie di valori etici ed estetici progressisti: «tolleranza, rigore, responsabilità, senno, apertura mentale, progresso, modernità»⁷⁴. Sul piano dell'attenzione per la letteratura, se l'ambito catalano è preponderante, quello francese è sicuramente il più rappresentato quanto al resto d'Europa, a fianco del Regno Unito e dell'Italia⁷⁵.

Sulle pagine di «Mirador» Elias ha pubblicato sotto il nome di Joan Sacs un centinaio di articoli, di cui circa la metà di critica d'arte (pittura, scultura, ceramica, disegno) e il resto di architettura, archeologia, fotografia, grafica pubblicitaria e, in piccola parte, di letteratura⁷⁶. Sicuramente il suo contributo più rilevante in tema di letteratura è proprio quello dedicato a Proust, una vera e propria 'perla' nel campo della sua circoscritta produzione di critico letterario.

72 Carles Singla Casellas, «Mirador» (1929-1937). *Un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006, p. 15. Colgo qui l'occasione di ringraziare l'Istitut d'Estudis Catalans per avermi voluto fare omaggio di una copia del volume di Singla Casellas in data 08.09.2015 – in occasione di una mia missione di ricerca a Barcellona finalizzata allo studio della figura di Feliu Elias – dal momento che lo stesso era esaurito per la vendita al pubblico.

73 Ivi, p. 16.

74 Ivi, pp. 298-299. Su «Mirador», oltre allo studio di Singla Casellas, cfr. Sempronio (A. Avel·lí Artís), *Del «Mirador» estant*, Barcelona, Destino, 1987; Carles Geli Fons, Josep Maria Huertas Claveria, «Mirador», *la Catalunya impossible*, Barcelona, Proa, 2000.

75 Cfr. C. Singla Casellas, «Mirador» (1929-1937). *Un model de periòdic al servei d'una idea de país* cit., p. 198.

76 Cfr. ivi, pp. 232, 235, 238, 240-241; M. Molins, *Obra escrita de Feliu Elias* cit., pp. 206-207. Uno spoglio sistematico della rivista potrebbe permettere di integrare ulteriormente la lista prodotta da Miquel Molins (99 titoli tra il 1929 e il 1937), verificando i dati accorpatis per area tematica ma incompleti indicati da Carles Singla Casellas.

Il filo rosso che collega i sei articoli di Sacs su Proust è senza alcun dubbio la questione del realismo. Il punto di partenza è fornito dalla discrepanza tra l'idealismo che innerva la dottrina estetica contenuta nel *Temps retrouvé* e il realismo *sui generis* della *Recherche*. Mentre a livello teorico Proust tiene ferma una contemplazione della realtà che si dà solo nel cortocircuito della memoria involontaria, capace di aprire un varco sulla purezza delle essenze, e insiste parimenti sull'incomunicabilità della «nostra visione del mondo esterno o del mondo interiore», nell'*entre-deux* romanzesco non soltanto trasforma quella contemplazione in una «rivelazione che colpisce tutti gli altri esseri umani», ma di fatto smentisce pure se stesso applicandola allo «spettacolo banale del mondo» da cui in sede filosofica la tiene separata⁷⁷. Paragonato a Velázquez – e sappiamo che verso questo artista Elias nutriva delle riserve oltre che ammirazione –, Proust «è un artista esplicitamente idealista ma implicitamente realista», così che «di conseguenza, credo sia giusto concludere che la vera estetica proustiana, nel dilemma che Proust solleva senza pensare, sia un'estetica realistica»⁷⁸. È totalmente assente, nell'analisi critica di Sacs, ogni riferimento a Balzac e al superamento del realismo ottocentesco da parte di Proust, mentre il confronto costante è quello con la pittura e la sua vocazione realistica, cui l'opera proustiana viene costantemente ricondotta, al di là delle prese di posizione più o meno esplicite dell'autore in fatto di pittura⁷⁹.

La peculiarità del realismo proustiano è correttamente riconosciuta da Sacs nel suo ancoraggio alla rievocazione del passato e all'esplorazione del regno dell'inconscio e del sogno, in una lotta contro l'oblio e la coscienza utilitaristica del nostro io mondano. Sul primo piano, «per Proust la realtà è una relazione tra le sensazioni e le emozioni che la memoria evoca e risveglia [...]. Possiamo comprendere solo la realtà che abbiamo vissuto nel passato, evocandolo, perché ad esso sono uniti tutti i nostri sentimenti di allora»⁸⁰. Sul secondo,

il sogno, che è il massimo oblio, risulta per Proust una riserva inesauribile di evocazioni. Nel sogno, per esempio, Proust rivive gli amori estinti che nello stato di veglia non può rivivere; e crede che i desideri o le brame di cose inesistenti che i sogni possono generare siano la condizione che serve per lavorare letterariamente, per astrarre dalla routine, per liberarsi del concreto⁸¹.

77 J. Sacs, *L'esthétique de Marcel Proust*, in «Mirador», V, 241, 14 settembre de 1933, p. 6.

78 *Ibidem*.

79 Non è la sede per fornire una bibliografia dettagliata e aggiornata su Proust e la pittura, che occuperebbe intere pagine. Mi limito a rinviare all'ottima sintesi contenuta in Giovanni Macchia, *Proust e la pittura*, in «Terzo programma», 1, 1961, pp. 146-153 (riproduce il testo della quinta puntata del ciclo *Caratteri della ricerca proustiana* trasmesso dal Terzo Programma della Radio RAI; lettori: Berdea, Calzavara, Minniti. Data trasmissione: 24/5/1960), ripreso con il titolo *Il silenzio della pittura* nella raccolta *Proust e dintorni* (Milano, Mondadori, 1989, pp. 129-143) e successivamente, con il titolo *Vermeer, o il silenzio della pittura*, in *Tutti gli scritti su Proust* (Torino, Einaudi, 1997, pp. 181-196).

80 J. Sacs, *El temps perdut de Marcel Proust*, in «Mirador», V, 249, 9 novembre de 1933, p. 6.

81 *Ibidem*.

Sacs definisce quello di Proust un «evocazionismo» il cui «*deus ex machina*» sarebbe proprio «l'oblio, potente strumento di adattamento alla realtà perché distrugge nella coscienza, gradualmente, la parte sopravvissuta del passato che è in contraddizione con essa»⁸². Con la sua arte, Proust riesce a ingannare l'oblio, affidandosi all'esplorazione dell'inconscio e delle regioni intermedie tra il sonno e la veglia. In questo modo «possiamo tornare alla nostra giovinezza quando è già lontana, possiamo sperimentare la disincarnazione, la trasmigrazione delle anime, l'evocazione dei morti, le illusioni del fallimento e la regressione ai regni più elementari della Natura»⁸³.

Ricordando il triplice accostamento – operato nel *Temps retrouvé* – tra il potere evocativo della *madeleine* a quello che permea i *Mémoires d'Outre-Tombe* di Chateaubriand, le poesie di Baudelaire e *Sylvie* di Gérard de Nerval⁸⁴, Sacs rivela *en passant* di essersi «compiaciuto di tradurre anni fa» proprio l'«incantevole» racconto di quest'ultimo⁸⁵. È questo un aspetto della poliedrica attività di Elias dimenticato nelle recenti ricostruzioni della sua figura e della sua ricchissima bibliografia⁸⁶. La traduzione a sua cura di *Sylvie*, apparsa in volume autonomamente la prima volta nel 1924, sarà riproposta – insieme a quella di *Aurélia*, realizzata da un altro traduttore – l'anno seguente la pubblicazione dell'articolo su Proust in cui egli vi fa riferimento⁸⁷.

Sacs non risparmia tuttavia a Proust una dura critica del suo manifesto idealista, attaccandone sia il concetto di «tempo puro» sia quello di «oblio». Quanto al primo, associandolo al tempo ritrovato, scrive insidiosamente che Proust «non si stanca mai di dire e ripetere che al di fuori del tempo perduto non c'è materia per l'artista. Dimentica che il pittore e lo scultore lavorano solo sull'argomento presente, e che Jules Renard fa lo stesso in letteratura»⁸⁸. Quanto poi al secondo, nega che esso sia in contraddizione con la realtà, perché, come Proust stesso riconosce, «qualsiasi elemento della grande massa dell'oblio» situato «tra due evocazioni del passato», può diventare «imprevisto oggetto di evocazione»⁸⁹. Non soltanto: «né vi è niente che possa contraddire la realtà se non il caos; non può essere nemmeno la realtà arbitraria del poeta [...] perché ciò che il poeta

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, 4 voll., Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1987-1989, vol. IV, pp. 498-499; tr. It. *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da Luciano De Maria, annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, trad. di G. Raboni, 4 voll., Milano, Mondadori, 1983-1993, vol. IV, pp. 606-607.

85 J. Sacs, *El temps perdut de Marcel Proust* cit., p. 6.

86 Non si fa riferimento a Elias traduttore né in M. Molins, *Feliu Elias dins del seu temps* cit. né in Id., *Obra escrita de Feliu Elias* cit.

87 Gérard de Nerval, *Sylvia*, trad. de Feliu Elias, Barcelona, La Novel·la Estrangera, 1924; Id., *Sylvia i Aurèlia*, trad. de Feliu Elias i Josep Janés i Olivé, Barcelona, Quaderns literaris, 1934.

88 J. Sacs, *El temps perdut de Marcel Proust* cit., p. 6.

89 *Ibidem*.

mette nel concentrare la proiezione della sua arte, come farebbe un proiettore luminoso, su un certo oggetto passato, non è oblio, ma delimitazione»⁹⁰. Di qui la conclusione secondo la quale «d'ora in poi, il concetto di oblio va forse considerato come relativo da un punto di vista artistico. E oseremo azzardare anche che l'oblio involontario non è in certa misura altro che volontaria delimitazione»⁹¹. Fino a concepire il realismo proustiano, riscattato dall'ipoteca idealistica, come il risultato di una condensazione della realtà conseguita andando oltre la superficie delle cose:

Ci troviamo così nel bel mezzo di una concezione realistica dell'Universo dove ogni cosa, ogni sentimento, ogni movimento è valorizzato come realtà ineludibile e necessariamente interdipendente: realismo diffuso, illimitato; spirito-materia inestricabili, interferenti. Se la sopravvivenza dei nostri passati nella nostra personalità e nella nostra mentalità è un fatto così sorprendentemente constatabile come nella *Recherche du temps perdu* di Proust, si può dedurre che gli esseri umani, le loro azioni e le loro cose non muoiono anche se passano, ma si trasformano, sempre nel presente⁹².

Nel tentativo di schiacciare il realismo proustiano su quello pittorico a lui caro, Sacs evita di soffermarsi sul processo di «*recréation de la réalité selon le procédé de l'analogie*» che sta al cuore del dispositivo euristico-poietico della *Recherche*⁹³. Quel processo «trasfiguratore del dettaglio» che portava Proust a creare «una realtà altra da quella che sperimentiamo», dando vita a «una specie di transrealismo» in cui il dettaglio si trasforma in «stimolo per ricercare la sua affinità con gli altri, per mezzo dell'analogia»⁹⁴. Un processo di «incantamento» della realtà che secondo Stéphane Chaudier riposa su una «*ontologie affective*» che produce una «*animation du réel*» entro quella che potrebbe essere definita una «*poétique vitaliste*», per la quale la descrizione narrativa si colloca sempre in uno iato tra nome comune e nome proprio, privilegiando la metafora, intesa come traduzione del sentimento e come detonatore dell'intensità vissuta nel processo di intuizione generato dal confronto condotto sui materiali mnemonici con gli strumenti dell'intelligenza⁹⁵. Ne consegue «la *continuité entre la description (art de la prose) et la spéculation philosophique (art de la pensée)*», da considerare come «la *condition même du style*»⁹⁶.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 *Ibidem*.

93 Margaret Mein, *Thèmes proustiens*, Paris, Nizet, 1979, p. 114 (cap. II *Le réel*).

94 Antonio Candido, *Realidade e realismo (via Proust)* [1993], in *Recortes*, 3a edição revista pelo autor, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, [pp. 135-142], pp. 137, 141.

95 Stéphane Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Garnier, 2019, pp. 283-285, 302-306. Ringrazio Mariolina Bertini per avermi segnalato le pagine del volume di Chaudier dedicate al «*réalisme enchanté*» di Proust.

96 *Ivi*, p. 286.

Elementi, questi, in buona parte colti da Sacs nella sua analisi del realismo proustiano, di cui sottolinea tra l'altro una ben precisa specificità – che Curtius aveva definito «relazionismo», ispirandosi all'idea di «prospettivismo» come punto d'equilibrio tra razionalità e relativismo proposta da Ortega y Gasset⁹⁷ –, quella per cui esso si concilia con la «molteplicità dei punti di vista» tenuta ferma, anzi rivendicata, da Proust nella *Recherche*: non vi è contraddizione tra di essi secondo il principio per il quale ciascun artista illumina una faccia diversa della medesima realtà che gli sta di fronte⁹⁸. In altre parole, il realismo di Proust si accorda con la sua idea di «spazio psicologico», tanto che è possibile istituire un pieno parallelismo tra questo e lo «spazio geometrico», come suggerito peraltro nello stesso *Temps retrouvé*⁹⁹.

Entro lo spazio psicologico perimetrato nelle migliaia di pagine del romanzo la descrizione analitica di una passione su tutte ha un primato evidente per Sacs: «l'amore è il tema centrale e il *leitmotiv* dell'opera di Marcel Proust»¹⁰⁰. Ma il critico catalano è molto duro con la posizione di Proust sull'amore, presentato come fonte di disillusione e fondato sulla brama di possesso che lo trasforma necessariamente in gelosia. In altre parole, secondo Sacs, «Proust sbaglia o ci inganna quando condanna così l'amore e i piaceri», dal momento che in realtà nella *Recherche* quegli stessi piaceri «portano frutto in tutto ciò che è vissuto e, notoriamente, anche nelle cose stesse evocate; cioè quando non esistono più»¹⁰¹. Proust non è un deluso intrappolato in una chimera: «per lui, cose ed esseri, ingannevoli o meno, sono sempre presenti nel suo rimuginare poetico, nella sua dilettazione sempre attenta alla volontà di evocare»¹⁰². Detto altrimenti, quando attraverso il suo narratore-protagonista ci parla di disillusione, «Proust sostiene qualcosa che poi non vive come artista»¹⁰³. In altre parole, Proust nella *Recherche* insiste sì sulle disillusioni dei suoi protagonisti, ma nello stesso tempo mostra come in ogni amore provato vi sia una realtà che potrà essere rievocata un giorno e che contiene un nucleo di conoscenza e dunque di verità. Anche quando la persona amata si trasforma in oggetto di disinteresse o persino di odio, «tuttavia, una certa acquisizione del nostro spirito raggiunta

97 Cfr. Hans Robert Curtius, *Marcel Proust*, in «Der Neue Merkur», feb. 1922, pp. 745-761, ripreso e accresciuto in Id., *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925, pp. 9-145; tr. it. *Marcel Proust*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 94 ss. (prima traduzione francese: Paris, Éditions de la Revue Nouvelle, 1928); José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923 (cap. X *La doctrina del punto de vista*).

98 J. Sacs, *L'espai psicològic de Proust*, in «Mirador», VI, 257, 4 gener de 1934, p. 6.

99 *Ibidem*.

100 J. Sacs, *Marcel Proust i l'amor*, in «Mirador», VI, 260, 25 gener de 1934, p. 6.

101 *Ibidem*.

102 *Ibidem*.

103 *Ibidem*.

nell'ora erotica sarà sempre soprattutto un arricchimento, per poco che il proustismo di ciascuno riesca a evocarla»¹⁰⁴.

Se lo spirito dell'uomo comune «non è abbastanza forte per amare profondamente molti oggetti contemporaneamente», colui che è maggiormente capace d'amore «sarà il grande artista, essendo questi eccezionalmente situato nella società per spettacolarizzare con la massima serenità il teatro della vita. L'artista non si stanca dei suoi amori, perché il suo affetto non si basa su illusioni, ma su realtà confrontate in modo certo e profondo. L'artista è in un certo senso la persona innamorata»¹⁰⁵. Idea, quest'ultima, che riappare con una formula quasi identica e altrettanto potente nel quadro di una riflessione contemporanea sul realismo in letteratura: «il realismo è una forma di innamoramento»!¹⁰⁶

Mentre per Sacs l'artista può in un certo senso amare contemporaneamente più oggetti al tempo stesso, l'individuo passa dagli «amori successivi» della gioventù ad un unico amore della maturità, soggetto necessariamente a un «raffreddamento successivo»¹⁰⁷. In entrambi i casi è l'abitudine a determinare tale raffreddamento, sia che porti alla sostituzione rapida della persona amata, come nei giovani, sia che invece porti al progressivo distacco nei suoi confronti, come nei più maturi. E, come ha indicato lo stesso Proust, «la nostra gelosia o la possibilità, la paura, la minaccia di abbandono della persona che non amiamo più sarà il ripugnante che, agendo sul nostro amor proprio, opererà sul nostro amore condiviso e lo sottrarrà, per un certo tempo, all'affievolimento»¹⁰⁸. Un affievolimento della sensibilità prodotto dall'abitudine, questa «seconda natura così orribile» di cui «gli spiriti delicati» cercano di liberarsi come si fa di «un travestimento soffocante»¹⁰⁹.

Significativo come, ottant'anni più tardi, uno scrittore e critico nostro contemporaneo sia giunto a conclusioni analoghe a quelle di Sacs, connettendo *à la* Proust un certo realismo, quello che coglie le cose stesse nel mondo quotidiano e per certi versi persino banale, con il superamento dell'abitudine:

Il realismo, per come la vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale – mette in dubbio per un istante quel che Nabokov (nelle *Lezioni di letteratura*) chiama il “rozzo compromesso dei sensi” e sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa, la realtà infinita, informe e imprevedibile. [...] Proust ha fatto di questa realtà a contropelo una risorsa narrativa: sia negli aneddoti minuti, descrivendo i pugni di Saint-Loup infuriato come l'avvicinarsi rapidissimo e misterioso di ovoidi vorticanti nello spazio, sia negli snodi essenziali, come quando scopre

104 *Ibidem*.

105 J. Sacs, *Marcel Proust i l'amor*, in «Mirador», VI, 265, 1 març de 1934, p. 6.

106 Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Milano, nottetempo, 2013, p. 8.

107 J. Sacs, *Marcel Proust i l'amor* cit., p. 6.

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

la nonna in un attimo d'abbandono e al suo posto vede (terribilmente) una sconosciuta sciatta e malata¹¹⁰.

E, proprio come Sacs, la postura proustiana fa tutt'uno con la fondamentale incursione nei nuovi territori dell'interiorità inconscia, dipinta in una maniera che abbandona il classicismo e s'avvicina all'impressionismo:

Anticipa il futurismo e promuove l'impressionismo, psicologico oltre che percettivo: "Elstir dipingeva il mare come Dostoevskij racconterebbe una vita". Il realismo di Dostoevskij consiste nel far compiere ai suoi personaggi gesti incomprensibili, che solo dopo vengono spiegati e che comunque molto spesso vanno al di là del nostro orizzonte emozionale d'attesa. Verso l'inconscio e inedite mutazioni dell'anima¹¹¹.

Ma torniamo a Sacs: la conclusione cui questi giunge è che il modo in cui Proust ha vissuto l'amore – cui corrisponde l'amore delusivo e possessivo narrato nel romanzo – dipende dalla sua infanzia segnata da una salute malferma da porre all'origine del suo «egoismo vampiresco»¹¹². Un egoismo che lo allontanava nell'esperienza da un modo meno patologico di vivere l'amore, ma che non gli ha precluso né la conoscenza del mondo e degli uomini, né la creazione artistica fondata su tale conoscenza:

La contemplazione artistica, che è conoscenza, non è il possesso dell'oggetto della contemplazione, mal'immersione in esso. Il fatto dell'amore e quello della conoscenza sono così perfettamente, così strettamente correlati, che si può dire che dove l'uno finisce o inizia, l'altro inizia o finisce¹¹³.

Risuona nella chiusa dell'ultimo articolo dedicato a Proust una forte nota moralistica, solo in parte bilanciata dall'ammirazione che il critico catalano prova per lo scrittore francese: se «Proust amava tutte le cose e tutto il mondo perché lo comprendeva da capo a piedi», si sbagliava però sull'amore perché vi introduceva l'egoismo del possesso, «dal punto di vista spirituale [...] un vero e proprio peccato contro natura» pari al «peccato biologico contro natura che è materia dei due volumi [...] intitolati *Sodome et Gomorrhe*»¹¹⁴.

L'amore per il mondo, che aveva portato il pittore Feliu Elias a decorare i locali di un caffè cittadino con provocanti nudi femminili di un realismo quasi pornografico, generando scalpore e sconcerto nei suoi concittadini barcellonesi per l'eroticismo di quelle pitture¹¹⁵, gli permette di riconoscere in Proust un'anima affine, senza riuscire però ad abbattere quell'ultima barriera, il rifiuto dell'omosessualità, che condannava l'autore della *Recherche* alla riprovazione morale

110 W. Siti, *Il realismo è l'impossibile* cit., pp. 8-9.

111 Ivi, p. 9.

112 J. Sacs, *Marcel Proust e l'amor*, in «Mirador», VI, 265, cit., p. 6.

113 *Ibidem*.

114 *Ibidem*.

115 Cfr. F. Fontbona, *Feliu Elias, pintor* cit., p. 33.

per la sua sensibilità giudicata morbosa, scivolando su uno dei terreni su cui si muoverà con feroce accanimento la repressione liberticida franchista che, come sappiamo, farà terra bruciata attorno agli spiriti liberi e anticonformisti come Feliu Elias alias Joan Sacs alias Apa.

CORONA

le point sur notre activité :

En préparation
En association avec
NICOLE STEPHANE



LUCHINO VISCONTI

Le chef-d'œuvre de
MARCEL PROUST

à la recherche du temps perdu

sera réalisé par
LUCHINO VISCONTI
et sera présenté sur les écrans
du monde entier en 1971,
année du centenaire de la naissance
du grand écrivain



NICOLE STEPHANE

Su un progetto proustiano di Visconti.

Proust ‘morcelé’ nelle edizioni italiane

Alberto Cadioli

1- Edizioni e lettori

La diffusione di un testo, e quindi la conoscenza che se ne ha – e si ha del suo autore – passa attraverso la forma delle sue edizioni, cioè attraverso la struttura dei volumi, la *mise en page* del testo, la presentazione editoriale dell’opera. Si potrebbe aggiungere – ricorrendo solamente a una, ma fondamentale, citazione di Roger Chartier: «il passaggio da una forma d’edizione a un’altra condiziona sia certe trasformazioni del testo sia la creazione di un nuovo pubblico»¹ – che le modalità di edizione suggeriscono interpretazioni diverse dello stesso testo.

L’osservazione appena posta, che delinea il quadro teorico dentro il quale si può collocare una breve indagine su alcune edizioni italiane di *À la recherche du temps perdu*, si arricchisce con il richiamo ad alcune pagine di Gérard Genette. È Genette, infatti, descrivendo in *Seuils*² le diverse tipologie di pubblicazioni francesi del grande romanzo di Proust, a trarre una considerazione puntuale, sebbene posta sotto il segno dell’ipotesi:

Resta il fatto che, in via del tutto ipotetica, due o tre generazioni di lettori, dal 1913 in poi devono aver percepito e, dunque, anche letto diversamente l’opera di

1 Roger Chartier, *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, trad. it. *L’ordine dei libri*, il Saggiatore, Milano, 1994, p. 26.

2 Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, trad. ital. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (da cui si cita).

Proust, a seconda che gli venisse presentata come una serie di opere autonome o come un insieme unitario con un titolo unico in tre volumi³.

In queste poche righe è già posto il problema centrale della *Recherche*, e, più in generale, di tutte le opere ampie che, pensate unitarie dall'autore, per la loro lunghezza vengono edite in più volumi e in più tomi dello stesso volume: la conoscenza e l'interpretazione passano per l'insieme o possono venire da una sola porzione di un'opera? La questione si ripropone nel tempo, dal lontano passato, come innumerevoli esempi potrebbero ampiamente documentare, ma con la diffusione dell'editoria moderna, e con il desiderio degli editori di raggiungere lettori nuovi e di numero sempre più alto, assume un carattere particolare che porta alla moltiplicazione di «pezzetti» di opere pubblicati come testi autonomi.

Genette aveva ricordato, poco sopra le righe citate, come Proust avesse originariamente pensato di pubblicare il suo romanzo «in un unico grosso volume», rassegnandosi poi a «un'inevitabile divisione» in due volumi, che sotto il titolo complessivo *Les intermittences du cœur*, avrebbero portato gli specifici titoli *Le Temps perdu* e *Le Temps retrouvé*⁴. Inutile dare notizia, qui, del procedere delle trattative con gli editori e della crescita del numero dei volumi che, «sotto la pressione delle circostanze», come scrive Genette⁵, nel 1918 arrivano a cinque volumi per passare poi a sette. Nel frattempo, sviluppandosi il testo e ponendosi i problemi della sua pubblicazione, lo scrittore si era spostato «verso una scelta opposta»⁶ rispetto a quella iniziale: la moltiplicazione dei titoli e dei sottotitoli, contro la prevista unica lunga narrazione, che non avrebbe dovuto prevedere nemmeno i capoversi.

La moltiplicazione dei titoli e dei sottotitoli – e l'aumento del numero dei volumi – non avrebbe tuttavia dovuto modificare, nelle intenzioni dello scrittore, l'idea di un'opera unitaria, e ancora di più era da lui sottolineata l'unitarietà dei singoli volumi, ciascuno nominato da un titolo specifico, se ancora in una lettera dei primi giorni del gennaio 1922 scriveva a Gaston Gallimard di essere stupito della notizia, appresa da alcuni «annunzi tipografici» sulla «Nouvelle Revue Française», secondo la quale *Sodome II* sarebbe stato in tre tomi e non in due come concordato:

J'ai vu avec regret diverses annonces fâcheuses et inexactes dans la NRF. En tout cas (pour ne pas insister là-dessus) je pense que c'est par un simple lapsus que *Sodome II* est indiqué comme comprenant trois volumes. *Sodome II* ne doit comprendre en effet que deux volumes⁷.

3 Ivi, p. 63.

4 Ivi, p. 62.

5 *Ibidem*.

6 Ivi, p. 300.

7 Lettera di Marcel Proust a Gaston Gallimard dei primi giorni di gennaio 1922, in Marcel Proust, *Correspondance*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Tome XXI, Paris, Plomb, 1993, p. 24. La corrispondenza tra Proust e Gallimard è più specificamente raccolta in Marcel Proust-Gaston Gallimard, *Correspondance. 1912-1922*, édition établie, pre-

La notizia del passaggio a tre volumi di *Sodome II* avrebbe suscitato un breve ma intenso scambio epistolare tra autore ed editore, che, apparentemente centrato su una questione editoriale, in realtà rivela una più importante questione testuale e di rapporto del lettore con il testo. A questo proposito andrà citata subito la lettera indirizzata a Gallimard il 30 novembre 1921, nella quale, sottolineando che «un livre est fait pour être lu»⁸, Proust invitava l'editore a utilizzare «des caractères un peu plus gros»⁹. Paradossalmente, il carattere con un corpo più alto era richiesto proprio per il volume previsto «si long et si analytique»: non bisognava infatti dare «trop de fatigue au lecteur»¹⁰.

Tenendo presente il desiderio dello scrittore, Gallimard aveva dunque previsto caratteri più grandi e così rispondeva il 13 gennaio:

Ne vous alarmez pas de l'annonce qui a été faite de *Sodome et Gomorrhe* 3 volumes, dans les pages de publicité de la *Nouvelle Revue Française* [...]. Or, j'ai craint qu'avec la composition nouvelle que vous désirez, en caractères plus gros, il soit impossible de faire tenir tout le texte en deux volumes, à moins de mettre ces volumes à des prix exorbitants, ou de leur donner une épaisseur qui ne correspondrait plus à celle des précédents tomes¹¹.

La risposta entra direttamente nelle questioni testuali e interpretative; così infatti replicava Proust il 18 gennaio, richiamando una sua breve aggiunta al testo:

[...] je vois que ce très léger allongement (peut être en tout une page et demie pour *Sodome II*) vous sera un argument naturel pour la division en trois volumes, division que j'avais cru être une erreur des annonces de la *N. R. F.* et que votre lettre me signale comme possible. Je trouverais une telle division désastreuse. D'abord je la trouve inutile [...]. / Je crois qu'en divisant *Sodome II* en deux volumes qui paraîtront simultanément, nous exagérons même la division. Je m'y prête pourtant volontiers. Je crois au contraire que jeter ensemble sur le marché trois volumes de *Sodome II* serait à la fois rebuter le lecteur, et aussi le choquer moralement sur le propos du sujet de ces volumes. Vous me direz en réponse à ces deux objections que le lecteur n'aura pas une ligne de plus à lire, si c'est en

sentée et annotée par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1989, ed è stata tradotta in italiano: M. Proust-G. Gallimard, *Lettere 1912-1922*, a cura di Pascal Fouché, presentazione di Carlo Bo, Milano, Mursia, 1993. Qui la lettera citata (indicata come "poco prima del 13 gennaio 1922") è alle pp. 288-289.

8 Lettera di Marcel Proust a Gaston Gallimard, senza data ma del 30 novembre 1921, in M. Proust, *Correspondance*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Tome XX, Paris, Plomb, 1992, p. 549 (nella traduzione italiana delle lettere con Gallimard, la lettera, indicata del 29 o 30 novembre, è alle pp. 271-273).

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 Lettera di Gaston Gallimard a Marcel Proust del 13 gennaio 1922, in M. Proust, *Correspondance*, t. XXI cit., pp. 25-26 (nella trad. it. cit., pp. 289-290).

deux volumes ou en trois. C'est parfaitement vrai. Mais il n'en saura rien. Il se dira: «Trois volumes à la fois !»¹².

Lo scambio epistolare prosegue sullo stesso tono: Gallimard sottolinea di essere animato «uniquement du désir de servir les auteurs»¹³ che pubblicano con lui, e Proust si dichiara disposto a rinunciare alla pubblicazione sotto le sue insegne, se la sua opera è considerata troppo lunga.

Qui, tuttavia, è opportuno soffermarsi sui due punti che emergono dalla lettera poco sopra ampiamente citata: alle considerazioni eminentemente tipografiche ed editoriali, che pure sono prese in considerazione con attenzione, si affiancano osservazioni che riguardano le modalità di lettura affidate alla struttura dell'edizione. Sebbene infatti il testo sia lo stesso, per scrittura e «quantità», indipendentemente dal numero dei volumi (in realtà tomi di un volume), tuttavia tre volumi suscitano la percezione di un testo molto lungo e proprio per questo poco accettabile dai lettori, che potrebbero essere «choqués moralement», come scrive Proust.

La questione teorica è posta: la modalità di pubblicazione – la pratica ecdotica che non riguarda solo lo stato del testo ma anche la forma della sua edizione – incide sulla lettura e, di conseguenza, sulla sua interpretazione.

Un'ulteriore osservazione importante va però sottolineata. Proust, che non esitava a dare l'anticipazione di alcune pagine alla «Nouvelle Revue Française» di Gallimard, decise (motivando la scelta con ragioni economiche) di dare un consistente numero di pagine di *Sodome II* anche alla rivista «Les œuvres libres», nata nel 1921 per la pubblicazione di inediti¹⁴. Un primo blocco venne pubblicato con il titolo *Jalousie*, sul numero 5 del novembre 1921, e un secondo uscì con il titolo *Précaution inutile* nel numero 20 del febbraio 1923, quando Proust era già morto. Queste pubblicazioni di lunghe parti, tuttavia, agli occhi dell'autore (che in una nota sul dattiloscritto di *Jalousie* scrive: «J'ai supprimé les mots Roman inédit [...] le mot roman ne s'applique pas bien, nouvelle un peux mieux, mais je préfère *Jalousie* par Marcel Proust»¹⁵) erano sempre da rapportare al romanzo più ampio, e sembrano costituire la possibilità di suscitare interesse nei lettori senza allontanarli dai volumi che sarebbero usciti con le stesse pagine¹⁶.

12 Lettera di Marcel Proust a Gaston Gallimard del 18 gennaio 1922, ivi, pp. 38-39 (nella trad. it. cit., pp. 291-292).

13 Lettera di Gaston Gallimard a Marcel Proust del 27 gennaio 1922, in M. Proust, *Correspondance*, t. XXI cit., p. 49 (nella trad. it. cit., pp. 295-298).

14 «Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit». La rivista pagava molto bene gli autori.

15 Si cita da [Antoine Compagnon], «Note et variantes» [di *Sodome II*], in M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. III, Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec, pour ce volume, la collaboration d'Antoine Compagnon et de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, 1988, p. 1299, n. 4.

16 È questa una delle ragioni con le quali risponde alla presa di posizione molto negativa di Gaston Gallimard: si veda la lettera del 20 (o 21) settembre 1921. Per altro lo scrittore,

La storia editoriale della *Recherche* in Francia ha, tuttavia, un prima e un dopo la morte di Proust, e sicuramente la diffusione di nuove e particolari edizioni ha cambiato il quadro nel quale erano stati pubblicati i volumi della *Recherche*, sia quelli sorvegliati direttamente da Proust, sia quelli postumi. Con il passare del tempo, i singoli volumi che compongono il grande romanzo sono stati presentati indipendentemente (o quasi indipendentemente) dall'opera più vasta cui appartenevano, con «copertine che riducevano sempre di più la parte del titolo generale: in caratteri piccolissimi sotto il titolo della sezione nell'edizione tascabile, relegato in quarta di copertina nel Folio»¹⁷.

Genette annotava ancora che, sebbene nel frontespizio potesse essere recuperata l'indicazione bibliografica più completa, «per il "grande" pubblico un tale recupero è un po' tardivo, e indubbiamente troppo discreto»¹⁸. Il titolo del libro, sembra sottolineare lo studioso del peritesto, per il lettore comune è quello che si legge sulla copertina, e la guida alla lettura è quella esibita negli scritti editoriali posti per lo più sul retro di copertina. Lo si vedrà meglio più avanti, ma intanto si può dire che *À la recherche du temps perdu* ha generato, editorialmente, volumi diversi, per molti lettori non raccordati tra loro e non appartenenti a un sistema testuale unitario.

Se, come affermato da Genette e già più volte qui sottolineato, la lettura della *Recherche* può essere stata influenzata dai cambiamenti del numero di volumi e di tomi che la propongono o dalla pubblicazione di singoli volumi, a maggior ragione la conoscenza dell'opera di Proust – e, paradossalmente, l'esistenza della stessa opera come opera unitaria – è stata trasformata nel momento che sono stati pubblicati autonomamente in volume singoli episodi; una scelta presa dagli editori di tutti i paesi europei (e poi non solo europei), a partire da quelli francesi.

2 - «Romanzi» di Proust in Italia

A maggior ragione questa riflessione coinvolge la diffusione della *Recherche* in Italia, poiché fino alla caduta del fascismo non sembra esserci stata alcuna traduzione in volume dell'opera proustiana¹⁹. Il desiderio dei traduttori e dei curatori di far conoscere lo scrittore a un numero di lettori più ampio di quello

nelle lettere scambiate con Gallimard a proposito di «Les œuvres libres» parla sempre di estratti.

17 Genette, *Soglie* cit., p. 63.

18 Ivi, pp. 63-64.

19 Ricordando uno scambio epistolare tra Gallimard e Proust a proposito della richiesta di un editore italiano, «un certo Bellini», nel 1921, di tradurre *Jalousie*, Alberto Beretta Anguissola si chiede, in più luoghi dei suoi tanti interventi su Proust, se in effetti non fosse uscito negli anni venti un volume con la traduzione di questo testo: «Chi può escludere che successivamente lui stesso o qualcun altro non sia tornato alla carica, con successo?» (cfr. Alberto Beretta Anguissola, *A proposito di alcuni errori colposi o dolosi nelle traduzioni di Proust*, in «Quaderni proustiani», 2007, pp. 109-121). Nessuna traccia nel catalogo della «Raccolta novissima di novelle e romanzi italiani e stranieri» della casa editrice romana M. Carra di Luigi Bellini, che, tra il 1921 e il 1922, aveva pubblicato opere di vari autori francesi.

dei letterati e degli specialisti, da un lato, la volontà degli editori di offrire romanzi subito fruibili, dall'altro, hanno portato alla pubblicazione, sotto forma di romanzo autonomo, di varie parti del grande romanzo.

Non si farà qui la storia editoriale delle traduzioni italiane di Proust – non è l'obiettivo di questo scritto²⁰ – quanto piuttosto si cercherà di sottolineare come si sia venuto a creare, in Italia come in altri paesi, una sorta di doppia linea: una caratterizzata dalla pubblicazione dei volumi della *Recherche* rifacendosi all'opera completa, l'altra con la presentazione, in edizioni di ampia diffusione, di parti che, edite isolatamente, potevano essere lette come romanzo autonomo, e che come tale venivano proposte ai lettori. Naturalmente non ci si riferisce alle prime traduzioni in rivista di passi della *Recherche* e di altri testi proustiani che, per quanto parziali, avevano lo scopo di introdurre in Italia, presso i lettori colti delle riviste, lo scrittore francese, ormai celebre e riconosciuto come uno dei grandi contemporanei ma ancora poco o per nulla noto ai lettori italiani, nonostante segnalazioni, recensioni, studi apparsi su giornali e riviste fin dal 1913²¹.

Le prime versioni proponevano pagine sparse, tratte da vari volumi della *Recherche*, ma non dal primo, uscito nel 1913. Spesso erano la traduzione in italiano dei testi usciti sulle riviste francesi come anticipazione dei volumi di prossima stampa. Le pagine tradotte da un giovane Corrado Alvaro e pubblicate su «Il Mondo» del 18 febbraio 1923 con il titolo *La morte di Bergotte* (appartenenti a *La Prisonnière*), erano state anticipate dalla «Nouvelle Revue Française» qualche mese prima. Nel 1924 usciva sull'«Esame» (nel numero di maggio-giugno del 1924) un frammento significativo dedicato al personaggio di Elstir (*I paesaggi di Elstir*, nella traduzione di Renato Mucci); e, nello stesso anno (il 2 settembre), «Il Mondo» pubblicava *Soggiorno a Venezia nel dopoguerra*, pagine tratte da *Albertine disparue*²² (il traduttore è indicato con la sigla G. S.). Nella

20 Un'indagine sulle traduzioni italiane, che si sofferma in particolare sulle modalità di traduzione, con il confronto dello stesso passo nelle versioni di vari traduttori, è in Manuela Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della «Recherche»*, Firenze, Le Lettere, 2014. Su Proust in Italia si veda anche la voce di A. Beretta Anguissola, *Proust en Italie*, in *Dictionnaire Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Champions, 2004. Da citare anche gli atti del convegno *Proust en Italie (Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires, textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004)*.

21 «Il primo a parlare di Proust in Italia era stato il giornalista Lucio D'Ambra che recensendo, nel dicembre del 1913, *Du côté de chez Swann* aveva scritto: "Ricordate questo nome e questo titolo: Marcel Proust e *Du côté de chez Swann*. Tra cinquant'anni i nostri figlioli ritroveranno forse l'uno e l'altro accanto a Stendhal, a *Le Rouge et le Noir* e alla Chartreuse"» (Mariolina Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in Anna Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 193). L'articolo di Lucio D'Ambra (*Marcel Proust. Du côté de chez Swann*) era stato pubblicato in «La Rassegna Contemporanea», anno VI, serie II, fasc. XXIII, 10 dicembre 1913 (poi ripreso in *Proust e la critica italiana*, a cura di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990, pp. 1-3).

22 Così ancora era il titolo di *La fugitive*.

stessa direzione era significativa anche la versione di un altro giovane scrittore, Giovanni Comisso, che pubblicava un passo di *Sodome et Gomorrhe* in «L'Eco del Piave» del 9 settembre 1925.

Fu probabilmente l'ostilità dei dirigenti culturali fascisti nei confronti della letteratura francese, e in particolare di un autore ebreo e omosessuale, a scoraggiare ogni altra pubblicazione, tanto più se impegnativa²³, e i testi di Proust continuarono a essere letti e studiati da chi poteva accostarsi ad essi direttamente sulle edizioni francesi²⁴.

Con la caduta del fascismo, il desiderio di pubblicare Proust spinge subito gli editori a dar corso alle traduzioni. Il primo volume di Proust in italiano esce a Roma nel 1944: l'editore Jandi (che da pochi mesi aveva avviato un'intensa produzione di narrativa) propone *La precauzione inutile. Romanzo*²⁵, nella traduzione e con prefazione di Eugenio Giovannetti e nella collana "Italiani e stranieri". Nello stesso 1944 (o almeno con data 1944) nella stessa collana escono una trentina di volumi, quasi tutti recanti in frontespizio l'indicazione del genere («Romanzo»): sono opere di George Bernard Shaw, di Henry James, di Tolstoj, di Maksim Gor'kij, di Dos Passos, di Dostoevskij, di Čechov, di Hemingway, di Knut Hamsun: la varietà delle scelte dà conto bene dell'intento di offrire occasioni di lettura, secondo il modello «editoriale» di porre al centro del programma il genere che più di ogni altro può coinvolgere nuovi lettori. Lo conferma la pubblicazione, nella stessa collana e sempre nel 1944, di un volume che porta il nome di Alessandro Manzoni e il titolo *La Monaca di Monza*²⁶: la decisione di isolare una parte dei *Promessi sposi* per darla come testo autonomo (e la copertina sottolinea la specificità circoscritta della narrazione, presentando un giardino con la figura di una monaca di spalle e una finestra con le grate)²⁷, si colloca pienamente dentro l'obiettivo dell'editore.

23 Solo nel 1937 venne pubblicato di nuovo *Soggiorno a Venezia*, in traduzione anonima, su «L'Italiano» del settembre-ottobre, e nel 1940 uscì *Risveglio in ferrovia* (nella traduzione di Beniamino Dal Fabbro) in «Corrente di vita giovanile» (a. III, n. 9, 15 maggio 1940, p. 4).

24 Inutile dare qui la bibliografia dei tanti scritti che sottolineano l'importanza di Proust nella letteratura italiana degli anni Trenta, a partire dai saggi dedicati allo scrittore francese da «Solaria». Basti rimandare a Manuele Marinoni, *Proust in Italia nel decennio solariano. Diacronie di un «ismo» sotterraneo*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna* cit., pp. 245-264 (ma anche al saggio di Enza Biagini, *Proustismo e «Proustologia»*). Nel volume curato da Anna Dolfi, *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna* cit., vari saggi si soffermano sul rapporto degli scrittori italiani della prima metà del Novecento con le pagine proustiane.

25 M. Proust, *La precauzione inutile. Romanzo*, prefazione e traduzione a cura di Eugenio Giovannetti, Milano-Roma, Jandi, 1944 (uscirà anche come Jandi Sapi).

26 Alessandro Manzoni, *La Monaca di Monza*, a cura di Sandro Surace, Milano-Roma, Jandi, 1944.

27 È la prima volta che escono autonomamente i capitoli dedicati alla Monaca di Monza: l'iniziativa, tutta editoriale, sarà più volte riproposta, anche da altri editori, nel corso della seconda metà del Novecento.

È in questo contesto che viene edita, come romanzo autonomo, una parte della *Recherche* tratta da *La prisonnière*. Come per alcuni estratti in rivista, anche in questo caso sembra che il traduttore non abbia compiuto una scelta personale, ma abbia riproposto in versione italiana il lungo testo (del quale si è detto sopra) uscito in «*Les œuvres libres*», nel febbraio del 1923, con il titolo *Précaution inutile: roman inédit par Marcel Proust*.

La pubblicazione in una rivista, come anticipazione, di un testo narrativo, ancorché lungo quanto un romanzo, suggeriva una condizione di lettura diversa da quella suscitata da un volume del 1944, sulla copertina del quale non compariva alcun richiamo alla *Récherche*, sebbene fosse ormai da tempo pubblicata integralmente, come opera ampia ma unica. Il titolo, il sottotitolo con l'indicazione del genere, il disegno sulla copertina (un interno con una donna che apre una finestra e un uomo a letto che legge «*Le Figaro*»²⁸), sono tutti elementi peritestuali che, come negli altri volumi della collana di Japi, indicano le caratteristiche di un'opera autonoma.

Solo nella «prefazione» (senza titolo), dopo avere indicato in queste pagine «il più bel romanzo d'amore di Marcello Proust», il traduttore precisa che si tratta in realtà del «più significativo episodio della lunga autobiografia romanizzata (quindici volumi) cui lo scrittore ha dato il titolo di *Alla ricerca del tempo perduto*»²⁹. L'informazione è tuttavia generica, e Giacomo Debenedetti lamenterà il fatto che «non ci riesce di indovinare a quale parte del romanzo possa riferirsi»³⁰. Interessante, per quanto si sta qui dicendo, un'ulteriore precisazione: «Quando avrete letto questo racconto, potrete onestamente dire di conoscere il Proust più vero e maggiore, nel più vivo e delicato nocciuolo dell'opera sua, o, direi addirittura, nella sua mandorla amara»³¹.

Anche le Edizioni del Cavallino, raffinata casa editrice veneziana di Carlo Cardazzo (gallerista e amico di artisti), pubblicano, nel 1945, come libro autonomo, il terzo capitolo di *Albertine disparue: Soggiorno a Venezia*³². La collana in cui esce – «Letteratura straniera» – nello stesso anno, presentava *Ubu Roi* di Alfred Jarry e il *Primo Manifesto del Surrealismo* di André Breton, e l'anno prima aveva pubblicato altre opere francesi del primo novecento (tra le quali *Il Signor Teste* di Paul Valéry): si rivolgeva dunque, più che a nuovi lettori comuni, a lettori più colti. Anche per questi, tuttavia, Proust era ancora un autore da scoprire, e

28 La spiegazione del disegno di copertina (riprodotto a p. 326) è nella «premessa»: «Anche in queste pagine elette avvertite [...] quel puzzo di chiuso ch'è in tutta l'opera proustiana; e pare anzi qui un gesto squisitamente simbolico ed umano quello di Albertina ribelle, che, nella notte, spalanca finalmente una finestra in casa Proust. In quel gesto è forse anticipata la protesta, o almeno la riserva, delle generazioni intellettuali venture» (E. G., [«Introduzione»] a M. Proust, *La precauzione inutile* cit., p. 7).

29 E. G., [«Prefazione»] a M. Proust, *La precauzione inutile* cit., p. 5.

30 Giacomo Debenedetti, *Proust in Italia*, I, poi in *Proust*, p. 190.

31 E. G., [«Prefazione»] a M. Proust, *La precauzione inutile* cit., p. 6.

32 M. Proust, *Soggiorno a Venezia*, Disegni di De Pisis, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945. Sul cartone della copertina era inciso un ritratto dello scrittore.

la scelta delle pagine su Venezia, pubblicate dalla casa editrice d'arte veneziana in edizione numerata e con il corredo di alcune tavole di Filippo De Pisis, sono un significativo esempio dell'uso di parti della *Recherche* in funzione dell'immagine che un editore vuole dare di sé.

Proprio per la situazione particolare del sistema editoriale italiano, per almeno più di un decennio soffocato dalla censura (o dall'autocensura), si incomincia a registrare, dunque, nell'immediato dopoguerra, la pubblicazione di «romanzi» che portavano in copertina il nome di Marcel Proust, senza alcuna indicazione che rimandasse a un'opera più ampia. Le pagine di *La prisonnière*, a suo tempo anticipate in rivista per volontà dell'autore, ma pressoché subito inserite nel volume dentro il quale erano previste, escono nella traduzione italiana senza alcun richiamo a una stampa dell'opera nella sua interezza. In quegli anni quaranta (definiti da Alberto Beretta Anguissola una «specie di tsunami proustiano»³³, per la ricchezza delle traduzioni) sono varie le porzioni tratte dalla *Recherche* e da altre opere dello scrittore che assumono lo statuto di romanzi autonomi.

Solo Einaudi, a guerra ancora in corso, aveva del resto messo in cantiere il progetto che darà la prima traduzione integrale dell'opera; seguendo l'ordine dei volumi dell'edizione francese, nel 1946 presenterà *La strada di Swann*, tradotto da Natalia Ginzburg³⁴.

Ogni volume pubblicato da Einaudi tra gli anni 1946 e 1951 – *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1949), *I Guermantes* (1949), *Sodoma e Gomorra* (1949), *La prigioniera* (1950), *Albertine scomparsa* (1951), *Il tempo ritrovato* (1951)³⁵ – poteva essere acquistato e letto come libro a sé stante, tanto più che era mutato negli anni l'aspetto grafico e nessuna indicazione del titolo generale del romanzo era presente sulla copertina³⁶. E tuttavia, sebbene ogni singolo volume della *Recherche* potesse essere considerato come autonomo, si trattava pur sempre di un volume la cui struttura testuale era stata decisa dall'autore, soprattutto per le stampe uscite sotto la sua sorveglianza (Proust, per altro, aveva già progettato pressoché tutti i volumi, come si legge in varie lettere a Gallimard).

L'osservazione vale anche per *Casa Swann*, la traduzione del primo volume della *Recherche* condotta per Sansoni da Bruno Schacherl, che, appena ventenne, aveva tradotto il testo e scritto la «Prefazione». L'edizione uscita da Sansoni è

33 A. Beretta Anguissola, *A proposito di alcuni errori colposi o dolosi nelle traduzioni di Proust* cit., p. 109.

34 Natalia Ginzburg aveva continuato a tradurre da sola, dopo la morte del marito, Leone (ucciso dalle torture e dalle percosse naziste nel carcere romano di Regina Coeli, nel febbraio 1944), alla cui lungimiranza era debitore il progetto dell'edizione dell'intera *Recherche*. L'edizione einaudiana, avviata nel 1946 con il volume *La strada di Swann* tradotto da Natalia Ginzburg, si conclude nel 1951.

35 I sette volumi erano rispettivamente tradotti da Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, Mario Bonfantini, Elena Giolitti, Paolo Serini, Franco Fortini, Giorgio Caproni.

36 Le traduzioni saranno riviste nel 1978, in particolare per le cure di Mariolina Bongiovanni Bertini, che si baserà sulle nuove edizioni critiche pubblicate in Francia. Natalia Ginzburg conterà le innovazioni portate nella sua traduzione, chiedendo (e ottenendo nel 1991) che venisse ripubblicata la sua versione così come uscita nel 1946 (si veda infra n. 57).

particolarmente significativa per la riflessione che qui si sta tentando di suggerire: sul primo risvolto di copertina veniva presentata al lettore l'importanza di Proust, senza che mai venisse citato alcun titolo della sua opera. Si sottolineava invece l'utilità della traduzione, perché questa «non potrà che fruttuosamente estendere la conoscenza del Maestro dalle élites a quel vasto pubblico cui Proust ha ben diritto di appartenere, con egual titolo dei massimi scrittori mondiali». Lo scrittore veniva poi definito «una profonda miniera di sensazioni, di motivi, di verità universali che, per la sua stessa ampiezza e ricchezza, costituisce, per così dire, un fatto e un patrimonio collettivo»³⁷. Se la copertina, tipografica (e dunque senza illustrazioni) si limitava al nome dell'autore, al titolo del volume, all'indicazione dell'editore, il frontespizio presentava, con un corpo ridotto, anche il titolo generale *Alla ricerca del tempo perduto*, rimandando di fatto, all'opera completa; ma, subito sotto, *Casa Swann* era in corpo grande e in neretto.

Nonostante la presenza del titolo dell'insieme dell'opera, tuttavia, non c'era alcun rimando, in *Casa Swann*, a successive traduzioni dei volumi della *Recherche*: anzi, la Prefazione di Schacherl sottolinea che «*Du côté de chez Swann* è, di tutto il romanzo, la parte più a sé, più facilmente staccabile dal resto del ciclo»³⁸; approfondendo la riflessione afferma ancora che «*Un amore di Swann* (la seconda parte di *Du côté de chez Swann*) è stato paragonato, nella sua autonomia del resto dell'opera, a una di quelle monografie sull'amore come potrebbero essere l'*Adolphe* o *Dominique*»³⁹. L'ultima frase, per altro, sottolinea di nuovo che «il libro è in sé compiuto, come una di quelle omeomerie di Anassagora, che, astratte dal resto del mondo, lo contenevano ancora tutto in sé»⁴⁰. Il primo volume della *Recherche* è dunque proposto da Sansoni, nel 1946 (e poi ancora nel 1956), come la prefigurazione dell'intera opera proustiana: la riflessione critica, affidata allo scritto introduttivo, si intreccia con la scelta editoriale, e l'edizione di *Casa Swann* ne è il risultato.

Sempre nel 1946 è ancora la casa editrice Jandi (ormai Jandi Sapi) a pubblicare, nella traduzione di Armando Landini, *Un amore di Swann*, seconda parte di *Du côté de chez Swann*: anche questa volta, sulla copertina (e sul frontespizio), dopo il titolo è riportata l'indicazione «Romanzo / di / Marcel/ Proust», con una sottolineatura di genere e un'attribuzione autoriale che si riferiscono specificamente al testo presentato⁴¹. Il libro esce nella nuova collana «Le Najadi. Collezione di grandi narratori» (nel cui catalogo ci sono opere di Hemingway, Saroyan, Faulkner, Caldwell, Gide) ed è equiparato agli altri romanzi pubblicati: dunque un romanzo indipendente e compiuto in sé. Lo sottolinea lo scritto editoriale posto sulla seconda di copertina, che dà conto del romanzo (e in nes-

37 Primo risvolto di copertina di M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Casa Swann, a cura di Bruno Schacherl, Firenze, Sansoni, 1946.

38 Bruno Schacherl, «Prefazione», in *Casa Swann* cit., p. X.

39 Ivi, p. XI.

40 *Ibidem*.

41 M. Proust, *Un amore di Swann*, Milano-Roma, Japi Sandi, 1946.

suna parte del libro si fa riferimento alla collocazione originale di *Un amore di Swann*): «Dall'immensa foresta proustiana ch'è *A la recherche du temps perdu* abbiamo tratto l'episodio di Swann, ebreo geloso, ricchissimo e mondano figlio d'un agente di cambio, innamorato di Odette, una donna galante di cui egli non conosce e rifugge di conoscere il passato. L'episodio, ch'è un vero romanzo nello sconfinato romanzo proustiano [...]»⁴².

Non ha di fatto alcuna importanza che *Un amore di Swann* sia una sezione precisa all'interno di un volume specifico, il quale a sua volta si inserisce in un progetto narrativo di vasto respiro: qui si misura la differenza tra la pubblicazione, per quanto singola, di un volume completo della *Recherche* (come era avvenuto con *Casa Swann*), e quella di un estratto, promosso dall'editore a romanzo autonomo e così presentato nei peritesti.

Nel 1948 è Valentino Bompiani a dare alle stampe *Un amore di Swann*, nella traduzione di Giacomo Debenedetti. Il libro, inserito nella collana "Pegaso letteraria", porta, sulla copertina tipografica, *Un amore di Swann di Proust* (mentre nel frontespizio il nome dell'autore è completo). L'indicazione bibliografica che rimanda alla *Recherche* è precisa, ma è inserita nel controfrontespizio, dove si dà anche, con grafia sbagliata (De Benedetti) il nome del traduttore: «Titolo originale: / UN AMOUR DE SWANN / (da "A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU" / Tomo I- Parte II)»⁴³.

Nella seconda metà degli anni Quaranta, dunque, i lettori italiani hanno a disposizione cinque volumi dei sette previsti nell'ambito dell'edizione integrale progettata da Einaudi, la traduzione di *Du côté du chez Swann* edita da Sansoni, e i volumi che presentano i tre estratti dei quali si è detto: *La precauzione inutile*, *Soggiorno a Venezia*, *Un amore di Swann*. Negli stessi anni, per altro, escono altri testi di Proust, dei quali si possono qui ricordare solo i titoli: *Malinconica villeggiatura* (tratto da *Les plaisirs et les jours*), *I piaceri e i giorni*, *Salotti parigini ed altri scritti*⁴⁴. A questi si aggiungono due interessanti antologie, *Paesaggi e Personaggi*, con passi tratti dalla *Recherche*⁴⁵: per la prima volta vengono presentate pagine scelte con l'originale in lingua impaginato di fronte alla versione italiana. L'in-

42 Ivi, seconda di copertina. Tutto lo scritto editoriale sarebbe da analizzare, perché offre una interpretazione di Proust come di un indagatore del male che c'è nell'uomo. Basti qui la conclusione: «Tutta l'opera di Pr. è una complessa metafora, un alibi che vuole nascondere ai non iniziati il male ch'egli arriva a scoprire attraverso il labirinto dell'intricata ricerca psicologica. Il peccato indegno lo ferisce ed egli allora tenta di risalire a ritroso verso la superficie, verso gli anni della sua fanciullezza; ma con sgomento e senza l'ausilio della rassegnazione, egli si accorge che tutto è svanito, fuorché la misura del ricordo».

43 M. Proust, *Un amore di Swann*, Milano, Bompiani, 1948.

44 M. Proust, *Malinconica villeggiatura*, trad. di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Minuziano, 1945; M. Proust, *I piaceri e i giorni*, a cura di Marise Ferro, con una nota di Carlo Bo, [Milano], Ultra, 1946; M. Proust, *Salotti parigini e altri scritti*, a cura di Giuseppe Lanza, Milano, Bompiani, 1946; a questi si può aggiungere: John Ruskin, *La Bibbia d'Amiens*, commento e note di Marcel Proust, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Bompiani, 1946.

45 M. Proust, *Paesaggi*, a cura di Renato Mucci, Firenze, Fussi, 1949; M. Proust, *Personaggi*, a cura di Renato Mucci, Firenze, Fussi, 1949. Le antologie erano pubblicate in edizione nu-

troduzione ai due volumi fa ampio riferimento al grande romanzo proustiano, suggerendo percorsi di lettura; è particolarmente interessante quello che si legge nella presentazione di *Personaggi*, perché indica bene sia le esigenze editoriali sia l'obiettivo del curatore:

Nella presente antologia figurano solo sette dei duecentotrentacinque personaggi della *Recherche* e ciò val quanto dire che ne sono stati sacrificati molti, troppi. Ma le ragioni editoriali non consentivano una scelta più ampia, la quale è stata condotta in base all'obbligato criterio di offrire al lettore una raccolta di almeno alcuni dei principali attori di questa «commedia»: la terza dopo quella divina di Dante e quella umana di Balzac, che l'età nostra ha il vanto di annoverare⁴⁶.

In questi anni e in questo contesto, dunque, si vengono a fissare le due linee editoriali delle quali si è già detto: quella che persegue la pubblicazione della *Recherche* nella sua integralità, suddivisa nei più volumi presentati dall'edizione francese all'altezza cronologia della fine degli anni Quaranta, e quella di offrire (antologie a parte) ampi capitoli come romanzi a sé stanti.

Qui interessa in particolare la seconda strada, ma alcuni richiami devono essere necessariamente fatti anche alla prima.

A partire dal 1957 la Mondadori incomincia a ripubblicare le traduzioni già edite da Einaudi, collocandole nella collana semieconomica "Il bosco". I volumi portano un doppio frontespizio: sul verso della carta dell'occhiello è proposto il frontespizio completo del volume che si riproduce, con il nome Einaudi e il logo della casa; identico frontespizio, ma con l'emblema e la marca Arnoldo Mondadori editore, viene collocato, secondo l'uso, sul recto della carta successiva (pagina dispari). In entrambi è presente, immediatamente sopra il titolo del volume, il titolo generale *Alla ricerca del tempo perduto*, che rimanda dunque subito all'opera più ampia. Solo in frontespizio, tuttavia, c'è il richiamo all'opera nel suo insieme: tutti i peritesti, infatti, a partire dallo scritto editoriale collocato sulla seconda di copertina per finire alla biografia dell'autore posta sulla quarta di copertina, ignorano la *Recherche* come opera integrale dalla quale è stato tratto il volume presentato. Nella carta che segue il *colophone* di *Albertina scomparsa* (n. 97 della collezione "Il bosco"), uscito nel 1962, vengono riportati i titoli «dello stesso autore» presenti in collana, senza alcun richiamo al loro legame: «n. 5/6 La strada di Swann; n. 16/17 All'ombra delle fanciulle in fiore (vol I e II); n. 44-45 I Guermentes (vol. I e II); n. 53 Sodoma e Gomorra; n. 77 La prigioniera».

Più interessante l'operazione compiuta dalla Mondadori nel 1970, con l'inserimento dei setti volumi nella collana "Oscar" (inaugurata il 27 aprile del 1965): la copertina, identica per tutti i volumi, porta in evidenza il nome e il cognome

merata di 1500 copie, nella collana "Il Melograno", che ospitava «Scritti rari e rappresentativi di poesia e pensiero in versioni d'arte con testo a fronte», come si legge nell'occhiello.

46 R. M. [Renato Mucci], *Introduzione*, in M. Proust, *Personaggi* cit., pp. 15-16. I personaggi presentati erano i seguenti, e davano il nome ai capitoli: Swann, Tante Léonie, La duchesse de Guermentes, Le docteur Cottard, Odette de Crécy, Le Baron de Charlus, Albertine, Livrées et Monocles.

dell'autore (ormai elemento di richiamo), seguito da *Alla ricerca del tempo perduto*, in corpo minore, e dal titolo, in corpo un po' più alto, del singolo volume. Identica, per tutti i volumi, è anche la quarta di copertina, che parla di Proust come di una «grande cattedrale»⁴⁷. I volumi "Oscar" sono venduti insieme e raccolti in un cofanetto, ed è una scelta che indica, già di per sé, l'unitarietà del testo: nessuna numerazione segnala la successione dei volumi, ma è evidente che la narrazione continua dall'uno all'altro. Per altro solo il primo, *La strada di Swann*, riporta apparati informativi sull'autore e sull'opera, e uno scritto di Giacomo Debenedetti.

Come numero 8 della collana economica "I grandi libri", appena inaugurata sull'onda del successo degli "Oscar" e messa a sua volta in vendita nelle edicole, nel giugno del 1965 Garzanti aveva proposto *Un amore di Swann*, nella traduzione di Oreste del Buono⁴⁸ (che verrà poi ripresentata in numerose edizioni negli anni successivi). A differenza degli altri «estratti», *Un amore di Swann* era ormai eletto a «romanzo nel romanzo»: negli apparati introduttivi posti prima del frontespizio, subito dopo le informazioni biografiche, un capitoletto intitolato «Un amore di Swann» si apriva con questa frase: «*Un amore di Swann*, parte integrante del capolavoro di Proust *À la recherche du temps perdu*, è in realtà un esempio perfetto di "romanzo nel romanzo"»⁴⁹. Nella quarta di copertina il veloce richiamo alla *Recherche* non sottraeva l'immagine di un romanzo in sé compiuto: «Gemma fulgente e autonoma incastonata nella *Recherche* proustiana, *Un amore di Swann* è il romanzo di una passione abbandonata e accanita e il più esauriente trattato sulla gelosia». A giustificare l'operazione editoriale, la quarta di copertina precisava anche: «Pubblicato a parte, *Un amore di Swann*, ha ottenuto uno straordinario successo nei tascabili francesi: è il testo più leggibile, più immediato di Proust, ha vita propria e insieme fornisce l'indispensabile chiave per penetrare nel labirinto della *Recherche*». Anche nelle quarte di copertina delle edizioni che via via si sono succedute con la sigla Garzanti, pressoché identiche tra loro, viene ribadito immediatamente che «*Un amore di Swann* (1913) è una sorta di "romanzo nel romanzo": si inserisce come un lungo flash back nella prima parte delle sette parti di *Alla ricerca del tempo perduto*»⁵⁰.

Il «romanzo d'amore» di Swann e Odette è ormai sottratto al testo della *Recherche*, e, muovendosi su una strada parallela, è diventato, come si legge ancora nelle quarte di copertina delle edizioni Garzanti, «la storia paradigmatica di qualsiasi amore». Per altro non se ne nasconde la complessità: «Vero o presunto che sia, perché, come osserva il filosofo Ortega y Gasset, in questo excursus, "c'è

47 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1970, voll. 7.

48 M. Proust, *Un amore di Swann*, versione di Oreste Del Buono, Milano, Garzanti, 1965.

49 Proust. *Un amore di Swann*, ivi, s.i.p. ma p. 3.

50 Qui si cita dalla quarta di copertina di M. Proust, *Un amore di Swann*, versione di Oreste Del Buono, Milano, Garzanti, 2008.

dentro di tutto: punti di sensualità calda, pigmenti paonazzi di sospetto, grigi di abitudine, chiari di stanchezza vitale. L'unica cosa che non c'è è l'amore"»⁵¹.

Un amore di Swann viene presentato come «un romanzo nel romanzo» anche quando, già affidata al solo Giovanni Raboni la versione della *Recherche* (con una scelta fortemente innovativa, che privilegia un unico traduttore⁵²), la Mondadori decide di utilizzare le pagine relative alla seconda parte di *Du côté du chez Swann* per allestire un volume autonomo della rinnovata "Medusa. Serie '80"⁵³. A presentare Marcel Proust come autore di un romanzo intitolato *Un amore di Swann* sono, ancora una volta, i peritesti esterni, più direttamente e preliminarmente in contatto con il potenziale lettore, che può diventare lettore reale grazie anche alle informazioni ricevute dagli scritti editoriali.

Nel copyright il «titolo dell'opera originale» veniva indicato come *Un amour de Swann*, considerando «opera originale» la parte di un altro libro. Una nota non firmata, collocata nella pagina precedente l'incipit, segnalava tuttavia che la traduzione era stata condotta sul testo critico francese del 1954 di *À la recherche du temps perdu* (indicando le pagine del primo volume che vi si riferiscono), «del quale rispetta, in particolare, l'impostazione dei dialoghi»⁵⁴. Molto più ricca e complessa di ogni altro scritto introduttivo, o di ogni altro scritto editoriale delle edizioni allora circolanti, la «Postfazione» di Giovanni Raboni insiste, con rilevanti osservazioni argomentative, sulla contraddizione di *Un amore di Swann*, nello stesso tempo parte fondamentale dell'intera *Recherche* (in particolare, perché fa da introduzione all'intero romanzo e perché permette di entrare nella grande opera come da una porta secondaria, facilitando così quello che poi sarà l'ammirazione dell'intero complesso) e «romanzo perfettamente concluso in sé – e, inoltre, un romanzo conclusivamente perfetto, uno dei pochi indispensabili capolavori della narrativa francese di questo secolo»⁵⁵.

La «Postfazione» di Giovanni Raboni si sviluppa come un saggio critico su Proust, sul romanzo del Novecento, sulla questione della «modernità», e non può essere derubricata a semplice peritesto di accompagnamento del romanzo. La scelta di pubblicare *Un amore di Swann*, nelle pagine di Raboni, è dunque da ricondurre a un percorso argomentativo che differenzia l'intento del critico da quello dell'editore, e anche per questo l'edizione di *Un amore di Swann* del 1981 resta un'esperienza isolata.

51 *Ibidem*.

52 La traduzione di Raboni uscirà in quattro volumi: M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, diretta da Luciano De Maria, annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1983-1988.

53 M. Proust, *Un amore di Swann*, traduzione e postfazione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1981.

54 *Ivi*, p. 7.

55 Giovanni Raboni, *Postfazione*, *ivi*, p. 290.

Questo intervento, si è già detto, non ha come obiettivo la storia editoriale della traduzione italiana della *Recherche*⁵⁶, quanto, piuttosto, quello di sottolineare la continua presenza, anche nel mercato del libro italiano, di quella linea che, per ragioni editoriali, pubblica come romanzi indipendenti testi che non sono stati pensati da Proust come tali. Anche negli ultimi due decenni del Novecento e nei primi due del nuovo secolo sono varie le pubblicazioni di questo tipo – in particolare con la ricorrenza di stampe di *Un amore di Swann* – che trovano collocazione nei programmi degli editori, sia riproponendo traduzioni del passato (con la valorizzazione, ma anche con lo sfruttamento, quando c'è, della notorietà del traduttore⁵⁷), sia presentando traduzioni nuove⁵⁸.

La versione di Debenedetti, ripubblicata nel 1978 dall'editore Curcio nella collana "I classici della narrativa"⁵⁹ e nel 1984 da Passigli, è ripresa nel 2016 dall'editore Elliot (con uno scritto introduttivo di Daria Galateria⁶⁰), e ancora da Passigli nel 2021. Quest'ultima edizione riafferma nei peritesti un'idea ormai consolidata: «Vero e proprio "romanzo nel romanzo", *Un amore di Swann* costituisce una parte a sé stante – perfettamente autonoma – di *À la recherche du temps perdu*, quasi Proust avesse avvertito la necessità, prima di condurre più innanzi il suo colossale affresco, di analizzare il mondo affettivo di uno dei suoi principali protagonisti»⁶¹.

Si conferma dunque l'impressione che anche per molti lettori italiani l'immagine di Proust è quella di un romanziere che ha scritto soprattutto un libro d'amore, per quanto di un amore tormentato. I richiami ad altri episodi della *Recherche*, a volte, non fanno che rafforzare questa idea: è ancora la presentazione editoriale di Passigli a sottolineare che «il rapporto Swann-Odetta è emblematico della stessa concezione proustiana dell'amore, e le sue situazioni – amore

56 Senza citare le varie edizioni che propongono in un'unica iniziativa editoriale tutta la *Recherche*, si possono tuttavia qui ricordare l'edizione in sette volumi che esce, dal 1985 al 1994, sotto la cura di Giovanni Bogliolo (e premessa di Carlo Bo), per la Biblioteca Universale Rizzoli (anche questa edizione ha un unico traduttore: Maria Teresa Nessi Somaini) e quella uscita per le cure di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso presso la Newton Compton (Roma, 1990), con le traduzioni di Paolo Pinto, Maura Del Serra, Maurizio Enoch, Giovanni Marchi, Giovanna Parisse, Rita Stajano, Giuseppe Grasso. È interessante segnalare che ogni volume della BUR propone il saggio critico di uno specialista, le cui pagine permettono ulteriori approfondimenti per la lettura di tutta la *Recherche*.

57 Anche la traduzione di Natalia Ginzburg della *Strada di Swann* è stata riproposta come volume autonomo, in onore della scrittrice, e nell'esatta versione uscita nel 1946 (Torino, Einaudi, 1991).

58 Nel 2010 *Un amore di Swann* esce con nuova traduzione di Gianna Tornabuoni (Santarcangelo di Romagna, Rusconi libri, 2010).

59 M. Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giacomo Debenedetti, Roma, Curcio, 1978.

60 M. Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giacomo Debenedetti, introduzione di Daria Galateria, Roma, Elliot, 2016.

61 M. Proust, *Un amore di Swann*, a cura di Oreste Del Buono, trad. di Giacomo Debenedetti, Firenze, Passigli, 2021. L'edizione è stata allestita riproponendo l'edizione del 1984, che si apriva con una prefazione di Oreste Del Buono.

che nasce malgrado, o a causa, della differenza di classe o di cultura; gelosia; dolore – si ripresenteranno più volte nel corso della *Recherche* come ad esempio nel rapporto io narrante-Albertine, o Charlus-Morel». ⁶² Il riferimento agli altri personaggi resta sospeso, per chi non sa chi siano e dove se ne parli, ma l'idea del romanziere d'amore viene consolidata.

Non mancano per altro le riproposte di *Precauzione inutile*, la parte di *La prisonnière* con la quale in Italia si era proposta la prima traduzione in volume nel 1944. Uscita nel 1990 per Union Printing ⁶³, la traduzione viene ripresa da Passigli nel 2009 ⁶⁴ e nel 2011 allegata con il quotidiano la «Repubblica», con un'introduzione di Eugenio Scalfari ⁶⁵.

Per chiudere questa rassegna dell'opera di Proust anche in Italia 'morcelée' andrà infine ricordata l'edizione di *Gelosia*, il lungo estratto che Proust aveva pubblicato in «Les œuvres libres» nel 1921. La traduzione, uscita nel 2010 per gli Editori Riuniti con un'introduzione di Daria Galateria ⁶⁶, è riproposta, «riveduta e aggiornata», nel 2021 da Castelvechi. È quest'ultimo editore a parlare, di «perla spuntata dal mare proustiano», quasi che il testo fosse un frammento isolato, un frammento che «ordisce le scene di una soirée mondana in cui sfilano, uno dopo l'altro, i celebri personaggi della *Recherche*: dai Guermantes a Swann, dal signor di Charlus a Françoise e Albertine» ⁶⁷. E tuttavia la quarta di copertina suggerisce soprattutto la grande esperienza della gelosia come «divaricazione tra l'aspirazione al possesso e la presa effettiva che si ha dell'oggetto amato». Da nessuna parte lo scritto editoriale indica che si tratta di una parte della *Recherche* (ma sottolineando i nomi dei personaggi di tutta l'opera proustiana, presuppone che i lettori lo sappiano), mentre la premessa di Daria Galateria intreccia una lettura critica delle pagine proposte, con la descrizione delle vicende editoriali di *Gelosia*. Nonostante la precisione dei riferimenti bibliografici per le citazioni riportate, da nessuna parte si dà tuttavia conto della scelta del testo: si traduce

62 Si può qui ricordare che sono stati proposti autonomamente anche alcuni estratti di *Contre Sainte-Beuve*: M. Proust, *Ritorno a Guermantes*, a cura di Daria Galateria, traduzione di Lorenza Foschini, Pordenone, Studio Tesi, 1988 (nella collana "Biblioteca", che ospita di tutto: da pagine di saggistica, compresi gli *Elementi di psicoanalisi* di Edoardo Weiss, ai romanzi di Svevo, alle tre cantiche della *Divina Commedia*) e M. Proust, *Il raggio di sole sul balcone*, *Conversazione con la mamma*, *La razza maledetta*, *Nomi di persona*, traduzione di Lorenza Foschini, Pordenone, Studio Tesi, 1993 (nella "Piccola biblioteca universale").

63 M. Proust, *Precauzione inutile*, a cura di Daniela De Agostini, Viterbo, Union Printing, 1990.

64 M. Proust, *Precauzione inutile*, a cura di Maurizio Ferrara, Bagno a Ripoli, Passigli, 2009.

65 M. Proust, *Precauzione inutile*, introduzione di Eugenio Scalfari, introduzione e traduzione di Maurizio Ferrara, Roma, "La biblioteca di Repubblica", 2011.

66 M. Proust, *Gelosia*, introduzione di Daria Galateria, traduzione di Cristiana Fanelli, Roma, Editori Riuniti, 2010.

67 M. Proust, *Gelosia*, introduzione di Daria Galateria, traduzione di Cristiana Fanelli, Roma, Castelvechi, 2021. La citazione nella presentazione editoriale.

dalla rivista o dalle pagine – ulteriormente corrette da Proust sulla prima stampa e inviate all'editore – che poi entrano nel volume di *Sodome II*?⁶⁸

L'aspetto filologico non è per lo più contemplato nelle edizioni degli «estratti» o delle «anticipazioni» volute dallo stesso Proust, e anche questo conferma la funzione di queste edizioni: rivolgersi ai lettori con una narrazione e una presentazione che possa attirarli, mettendo a disposizione un testo di lettura.

A questo punto si può concludere che il groviglio delle tante stampe porta inevitabilmente con sé il groviglio dei suggerimenti di lettura che gli editori propongono: paradossalmente questa situazione è la prova più evidente della complessità della *Recherche*, e del fatto che, nonostante gli sforzi degli editori che la diffondono in traduzione, è impossibile ricondurla in classificazioni riconoscibili dai potenziali lettori non specialisti: occorra ridurla, per raggiungere questo obiettivo, a frammenti facilmente descrivibili.

68 Una prima verifica fondata sull'edizione critica sembra suggerire che il testo tradotto sia quello uscito in «Les œuvres libres».



MARCEL PROUST

LA PRECAUZIONE I N U T I L E

ROMANZO

Jandi, editori

Copertina dell'edizione del primo volume di Proust tradotto in italiano nel 1944.

«*Se non l'esatto equivalente, una metafora*».

La sintassi di *Le temps retrouvé* nelle traduzioni di Caproni e Raboni

Elisa Tonani

Non ci si nasconde che l'occasione di disporre di due traduzioni d'autore dell'ultimo libro – «il più difficile»¹, tanto più perché pubblicato postumo² – della *Recherche*, *Le Temps retrouvé*, ad opera di due poeti tra i maggiori del secondo Novecento, Giorgio Caproni e Giovanni Raboni, che si confrontano sullo

- 1 Così Caproni in un'intervista: «Per quanto riguarda Proust, più che scelto ebbi l'incarico da Natalia Ginzburg di tradurlo per l'edizione Einaudi e, naturalmente, come sempre accade, a me diedero il testo più difficile, come tutti sanno, *Le temps retrouvé*»; «Non era ancora uscita l'edizione della Pléiade, era tormentato, non riveduto da Proust, con errori di stampa. Feci una fatica del diavolo; però, naturalmente, imparai tante cose» (*Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004, p. 144). E ancora: «Il testo francese presentava "molti refusi, sviste, incongruenze e ripetizioni" che avevano costretto Caproni, a suo dire, "ad un minuzioso e delicato lavoro di raffronto e di ripulitura (in modo da rendere lucida e scorrevole la versione italiana, senza alterare quella originale)", facendo diventare estremamente lunga e difficoltosa la traduzione» (Francesca Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile*, in *Non dimenticarsi di Proust: Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, [pp. 203-222], p. 206).
- 2 Pubblicato postumo sulla base di un manoscritto caratterizzato da una «complessa stratificazione, e lunga sedimentazione», «che Proust rimaneggiò fino alla fine» e che lasciò, alla sua morte, «ancora da rivedere: affiorano alcuni errori e qualche ripetizione, due personaggi risuscitano, talvolta le aggiunte sono di dubbia collocazione» (*Note a Il tempo ritrovato*, a cura di Daria Galateria, in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1993, p. 926).

Anna Dolfi, University of Florence, Italy, anna.dolfi@unifi.it, 0000-0003-3535-1313

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Anna Dolfi (edited by), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, © 2022 Firenze University Press, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-643-8, DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

stesso terreno, in un corpo a corpo faticoso talvolta ma sempre stimolante con l'originale francese, indurrebbe a comparare le due traduzioni, possibilmente facendo emergere, in esse riflessi, le specificità delle poetiche e delle prassi estetiche dei rispettivi autori. Ma a questa tentazione comparativa si oppongono, da un lato, oggettive circostanze fattuali, come gli oltre quarant'anni che separano le traduzioni³, e il fatto – correlato al primo – che la versione caproniana e la raboniana si basano su due diverse edizioni francesi troppo distanti tra loro⁴; dall'altro personali vicissitudini editoriali, che nel caso di Caproni sancirono l'impossibilità di riconoscersi in un lavoro che pure gli era costato fatica, fino ad archiviare con amarezza come un «antico cruccio», una «triste storia»⁵ di cui non voler più parlare.

L'amarezza di Caproni si concentra a più riprese sullo stravolgimento – da parte della redazione Einaudi – della sintassi, come emerge da alcuni passaggi

- 3 Nel 1951 esce per Einaudi *Il tempo ritrovato* a firma di Caproni, che chiude un progetto collettivo, in cui ogni libro è affidato a un traduttore diverso, mentre nel 1993 vede le stampe l'ultimo "Meridiano" Mondadori dell'opera *Alla ricerca del tempo perduto* interamente tradotta da Raboni. Si rinvia allo *Schema delle edizioni di riferimento per le traduzioni in esame* in calce al presente contributo.
- 4 Manuele Marinoni ha già ricordato come «per il suo lavoro Raboni ebbe a disposizione il testo della Bibliothèque de la Pléiade, diretta da Tadié [...]. L'edizione correggeva, specie per i volumi postumi, quelle parti curate dal fratello di Marcel, Robert Proust, coadiuvato da Jacques Rivière, il cui risultato non prometteva effettiva fedeltà ai fittissimi e difficoltosi autografi proustiani. L'edizione Rivière-Paulhan (che succedette nella direzione del lavoro dopo la scomparsa del primo) fu invece riferimento per la traduzione einaudiana. Tale differenza di materiale su cui lavorare implica già un notevole livello di difficoltà nel confronto fra la versione di Raboni e quella dei suoi predecessori» (Manuele Marinoni, *La metafora e lo specchio. Raboni e Proust, un sodalizio ininterrotto*, in *Non dimenticarsi di Proust* cit., [pp. 223-230], p. 225).
- 5 La vicenda è ripercorsa da Francesca Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile* cit. Scrive Bartolini, avvalendosi di lettere inedite indirizzate da Caproni a Natalia Ginzburg, alla Casa Editrice Einaudi e a Oreste Macrì nel 1951, e poi a Vittorio Riera nel 1976, a distanza di 25 anni: «Il suo manoscritto, già nel 1951, era stato manipolato da anonimi "esperti redazionali" che avevano snaturato lo stile del testo di arrivo, con conseguente azzeramento o comunque ridimensionamento dell'apporto personale, creativo del traduttore al quale, trovatosi senza preavviso davanti un "Proust ibrido", irricognoscibile, "troppo diverso" dalla sua precedente versione, non era rimasta altra possibilità che l'abiura» (ivi, p. 207). Se già per la versione del 1951 Caproni aveva dunque sentita tradita la sua volontà di interprete del testo proustiano, l'ultimo atto che aveva sancito la presa di distanza da una traduzione che non riconosceva più come propria si situa intorno al 1978, quando Einaudi aveva reso nota la decisione di pubblicare nuovamente le traduzioni proustiane realizzate negli anni Cinquanta apportando però alcune modifiche, rese necessarie dall'uscita di una nuova edizione critica, quella della «Pléiade», curata da Pierre Clarac e André Ferré. Nonostante le rassicurazioni rivolte a Caproni da parte della casa editrice Einaudi, che minimizzavano l'entità dell'intervento, «tale da non richiedere nemmeno una semplice verifica» (ivi, p. 204), l'esito portò invece all'abolizione di interi periodi (ivi, p. 205) e all'aggiunta, attribuendone indebitamente la traduzione a Caproni, delle prime cinque pagine con cui si apriva *Il tempo ritrovato* nell'edizione del 1978 (ivi, pp. 205-206).

di lettere inedite risalenti al dicembre 1951, riportati da Francesca Bartolini, in cui il traduttore tradito dapprima si rivolge alla diretta interessata (responsabile editoriale dello stravolgimento), Natalia Ginzburg:

Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io m'ero ingegnato di ricalcare in italiano, a costo di qualche gallicismo, sono stati spezzati e peggio spiegati al popolo? Dov'è andato a finire il ritmo di Proust?

e poi si sfoga con l'amico Oreste Macrí:

[...] ho lavorato per quasi due anni traducendo i due volumi di *Temps retrouvé* – e tu sai in che condizioni si trova l'originale – e ora me li vedo uscire da Einaudi “pianificati” e “spiegati al popolo” proprio in quei vertiginosi periodi proustiani che era stato il mio orgoglio rendere in italiano⁶.

Sel'esperienza caproniana si chiude sotto il velo della dolorosa abiura, *malgré lui*, della propria fatica traduttoria, ben diversi sono i toni con cui Giovanni Raboni ripercorre il rapporto con Proust, quasi una fascinazione incantatoria durata tutta una vita⁷, cominciata nell'estate del 1950 quando suo padre gli regalò, per la maturità liceale, l'edizione in quindici volumi della *Recherche*; culminata con i «dodici anni» in cui ha «riscritto frase per frase, parola per parola, poco meno di 3500 pagine» della *Recherche*⁸; e proseguita in quel progetto di raccolta di saggi che Raboni personalmente non riuscì a vedere concluso a causa della morte improvvisa nel 2004, ma che raccolse in eredità la figlia Giulia, dandolo alle stampe nel 2015 con il titolo *La conversazione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, da cui ho tratto le citazioni raboniane che seguiranno.

Anche per Raboni, come si è visto per Caproni (il quale indirettamente evoca il capitolo dedicato a *Il ritmo della frase* di Spitzer, che a sua volta cita Curtius⁹), l'appropriazione del testo della *Recherche* passa attraverso il riconoscimento della centralità, e quindi l'assimilazione, della sintassi proustiana:

6 Ivi, pp. 207-208.

7 «La Recherche è infatti, per Raboni, l'opera-mondo amata lungo tutta una vita intellettuale e continuamente reinterrogata in quanto summa enciclopedica di saperi e stili, “unione e confutazione di tutti i generi”, sconfinato “catalogo del mondo visibile e invisibile”. Ma amata anche come libro “interminato e interminabile”: come immensa cosmogonia in movimento, in cui la “tensione infinita della completezza si coniuga con l'impossibilità di una versione definitiva”; in cui ogni verità si trasforma e incrina, e ogni approdo si fa provvisorio (visto che Proust “enuncia criteri estetici e li supera, costruisce mirabili metafore e ne fuoriesce, immagina l'opera più completa e la fa esplodere”))» (Pietro Benzoni, *Su Raboni traduttore di Proust*, in *Questo e altro: Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di Arnaldo Soldani, Macerata, Quodlibet, 2016, [pp. 291-319], pp. 297-298).

8 Giovanni Raboni, *La conversazione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di Giulia Raboni, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, p. 95.

9 Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, pp. 246 e sgg.

Leggere (e a maggior ragione tradurre) Proust richiede una doppia vista, da presbite e da miope insieme; una vista capace di cogliere, di mettere a fuoco nello stesso istante il dettaglio più minuto e il paesaggio più vasto e lontano, l'accartocciarsi d'una foglia e la curvatura dell'orizzonte¹⁰

ovvero – per dirla con Spitzer – «l'esame microscopico con quello macroscopico»¹¹. E, passando dal piano teorico a quello della prassi traduttoria, Raboni sintetizza così i principi regolativi ai quali il suo compito si è attenuto:

L'ipotesi dalla quale sono partito – la mia ipotesi di lavoro – è che luogo e strumento di questo paradosso ottico sia la straordinaria sintassi proustiana, di cui troppe volte, a mio avviso, si esaltano la singolarità e i pregi “musicali” dimenticandone o sottovalutandone la fondamentale funzione conoscitiva¹².

La soluzione, per il traduttore, è quella di tradurre questa straordinaria metafora del mondo che è la sintassi proustiana con una sintassi che a sua volta sia, «se non l'esatto equivalente, una metafora» della sintassi originale:

Il guaio è che non sempre – anzi, per la verità, quasi mai – complessità e concentrazione, fluidità e groviglio possono essere resi, in italiano, con gli stessi elementi e nello stesso ordine. Bisogna, allora, trovare altri elementi, un altro ordine che ne siano, se non l'esatto equivalente, una metafora. Del resto, tradurre letteratura vuol sempre dire, in fondo, trovare metafore coerenti per una partitura già scritta. Nel caso di Proust, le metafore da trovare sono, per la maggior parte, metafore sintattiche¹³.

Partendo dal dato, condiviso, che «è nella “frase lunga”, nella tipica (anche se [...] tutt'altro che esclusiva) foltezza sintattica della pagina che si rispecchia stilisticamente uno dei temi portanti e finali della *Recherche*: la simultaneità e il coinvolgimento reciproco del vicino e del lontano, del vissuto e del modello del vissuto, dell'essere e del dover essere – l'incrocio, insomma (per citare un passo famoso delle *Intermittenze del cuore*) della sopravvivenza e del nulla»¹⁴, Raboni giunge a delineare il primo compito, assoluto, del traduttore: «Restituire con la maggiore fedeltà possibile la dimensione, il funzionamento, il *pensiero* della sintassi», e pertanto dichiara di essersi imposto come «regola assolutamente non trasgredibile quella di non mettere mai un punto fermo dove Proust non l'abbia messo e, in generale, di non cedere mai alla tentazione di proiettare e svolgere sulla superficie ciò che Proust ha costruito e condensato nello spazio»¹⁵. L'affermazione è da lui ribadita più distesamente in un altro saggio su Proust:

10 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., p. 53.

11 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 246.

12 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., p. 53.

13 Ivi, p. 54.

14 Ivi, p. 92.

15 Ivi, p. 92.

Mi sono ripromesso di non spezzare una sola volta il fluire originario del periodo di Proust, di non mettere un solo punto fermo dove lui non l'ha messo, e mi sono mantenuto interamente e ostinatamente fedele – fedele per 3500 pagine – a questo proposito come a un dogma, a un articolo di fede¹⁶.

Per far ciò bisogna però mettere in conto di «commettere – dall'interno della fedeltà alla struttura – tutta una serie di piccole infedeltà programmate e sincronizzate», di giocare con una serie di «espedienti», di «sotterfugi», di «metafore grammaticali cui il traduttore deve ricorrere di continuo per salvare, insieme, l'integrità dei blocchi sintattici e la loro percorribilità, la geometria e la musica», perché «proprio attraverso la grande metafora disegnata dalla sintassi proustiana il romanzo che si sta scrivendo e il romanzo già scritto si fondono in un unico libro perennemente futuro»¹⁷. L'idea di fuga in avanti, di proiezione nel futuro del romanzo, suscitata dalla sintassi, ovvero – con parole di Spitzer – «questo sentimento di tensione, questa forza nel comprimere e nel tendere il periodo» sembrano nascere «soprattutto dall'intensità con cui Proust sa stabilire i rapporti tra le cose più diverse»¹⁸, mediante una sapiente orchestrazione sintattica, una costruzione che distingue frasi principali e frasi secondarie come affluenti che a loro volta si biforcano in altri rami, tramite parentesi o altri segni interpuntivi, e così via, in una apparente casualità caotica ordinata però da un superiore punto di vista capace di colmare di significati il disegno generale¹⁹.

L'accento sulla funzione conoscitiva della sintassi (su cui – avverte Raboni – nella vulgata critica ha fatto aggio la funzione musicale) è del resto già ben presente in Spitzer:

Questa esattezza nel disegno e nella disposizione mi sembra la conseguenza immediata della visione intellettuale che il nostro scrittore ha del mondo: non solo Proust vede le cose in maniera complessa, ma le vede nei loro intrecci, e le distingue, le divide, le compone. Qui è in gioco l'attività della ragione ordinatrice, la quale del resto ha foggato anche il suo particolare strumento sintattico, che ordina e raccoglie ogni cosa. C'è movimento, eppure visto come da un'aerea prospettiva, mentre si dispone in un ordine pieno di significato²⁰.

Nelle note che seguono, si cercherà di mostrare, accostando alcuni brani del *Temps retrouvé* con la traduzione di Raboni e poi con quella caproniana (con le dovute riserve di cui si è detto), come Raboni abbia tentato di risolvere il problema di rendere la sintassi proustiana restando il più possibile fedele al suo respiro, mediante «piccole infedeltà programmate e sincronizzate», di cui egli stesso fornisce alcuni esempi concreti: «Ribaltare una costruzione verbale dall'attivo

16 Ivi, p. 101.

17 Ivi, pp. 92-93.

18 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 248.

19 Ivi, pp. 248-249.

20 Ivi, p. 248.

al passivo»²¹, trasposizione che si rende necessaria – spiega Raboni – «per supplire a quella che nell’italiano è, rispetto al francese, una grave carenza “segnalatica”, vale a dire l’uso indifferenziato del *che* al posto della coppia *qui* e *que*»²²; e ancora: «far scivolare da un capo all’altro del segmento verbale o invertire fra di loro le particelle, le giunture, gli snodi (i *que*, i *qui*, i *dont* ecc.) che si accendono a intervalli brevissimi nelle pagine della *Recherche* come sul quadro luminoso di un’immensa torre di controllo»²³. Un altro strumento per incresparsi la superficie della sintassi proustiana a cui tanto Caproni quanto Raboni fanno ricorso sono le variazioni interpuntive (sostituzioni, aggiunte o abolizioni, cambi del tipo di segno impiegato). Avverte infatti Raboni:

[...] il “divieto” di introdurre punti fermi, là dove non esistono nell’originale, non si è esteso, nel mio programma e nella mia pratica traduttoria, a quella che vorrei definire l’interpunzione intermedia: virgole, lineette ecc. In questo mi è sembrato lecito, oltre che indispensabile, agire con una maggiore libertà e spregiudicatezza. In altre parole, una volta confermata la metafora stilistica di base (quella, appunto, del periodo ininterrotto e potenzialmente “infinito”), all’interno di essa mi sono concesso, in caso di necessità, una serie di accorgimenti, di micrometafore sostitutive, allo scopo di rendere più scorrevole e semanticamente più perspicuo il testo. E così ho introdotto, appunto, virgole, lineette, persino parentesi, in modo da consentire al lettore una percezione più immediata del complesso articolarsi del periodo, di orientarsi con minore fatica nel “traffico” delle subordinate e degli incisi²⁴.

Fin dall’incipit si possono isolare due appena percettibili divergenze fra testo proustiano e traduzione raboniana nella modalità di trattare la sintassi attraverso l’uso dell’interpunzione. Nei piccoli cambiamenti (semplici spostamenti di una virgola, aggiunte di due virgole parentetiche correlate) operati da Raboni si avverte come ad essere in gioco sia quel difficile e sempre precario equilibrio tra ragioni musicali della pausa sintattica e ragioni di ordine razionale, tra ritmo e logica di chiarificazione. Se il brano di Proust ricorre a una sola pausa interpuntiva in più rispetto alla traduzione, lo fa laddove si tratta di demarcare, di ribadire (rispetto alla congiunzione coordinante) la scansione di una sequenza per alleggerirne il peso sintattico (la virgola prima della seconda relativa, resa ridondante dalla congiunzione coordinante *et*: «où chaque salon a l’air d’un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres [...]»²⁵). Dal canto suo, Raboni, forse sentendosi maggiormente vincolato a un obiettivo di comprensibilità del testo, aggiunge coppie di virgole per incidentalizzare, per mettere tra parentesi, per rilevare una gerarchia tra piani del discorso: in particolare, nel caso in esame, aggiunge due virgole correlate in funzione parentetica per circoscrivere rispettivamente i sintagmi

21 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., p. 93.

22 Ivi, pp. 101-102.

23 Ivi, p. 93.

24 Ivi, pp. 101-102.

«sulla tappezzeria delle camere» e «se fosse stata viva». In special modo verso la conclusione del periodo, nella scelta dell'interpunzione proustiana prevalgono ragioni ritmiche e espressive (la virgola in «sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler» ha la funzione di mettere in rilievo «tout les pommiers de Normandie», di prepararne, tramite una lieve sospensione, l'arrivo); mentre Raboni fa prevalere la funzione logico-sintattica («senza niente di quelle grandi decorazioni delle camere d'oggi, dove su un fondo d'argento tutti i meli di Normandia son venuti a profilarsi in stile giapponese per allucinare le ore che trascorrete a letto»), ma senza ridurre quell'uso musicale che Proust fa della virgola a un uso parentetico con valore logico-sintattico (Raboni avrebbe cioè potuto limitarsi ad aggiungere una prima virgola dopo *dove* e a mantenere la virgola proustiana dopo *d'argento*, soluzione adottata nella traduzione caproniana). Né in Proust né in Raboni l'interpunzione è al servizio di una pronunciabilità orale: per entrambi è in gioco il tentativo, rispettivamente, di creare e di ricreare un ritmo del pensiero, una musicalità che faccia tutt'uno con la rappresentazione anche visiva: la sintassi di Proust – come non ha mancato di accennare Spitzer – sa «piegarsi ed adattarsi al contenuto da rappresentare, sino a tentare per via sintattica una forma di pittura verbale»²⁵.

Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie – isolés du moins – car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu si elle avait été vivante la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit ; toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et la forêt de Méséglise [PROUST 1989, p. 275].

Tutto il giorno, in quella casa un po' troppo campagnola che non sembrava niente di più d'un luogo di siesta fra una passeggiata e l'altra o durante un acquazzone, una di quelle case dove ogni salotto fa pensare a una pergola e dove, sulla tappezzeria delle camere, in una le rose del giardino, nell'altra gli uccelli degli alberi vi hanno raggiunti e vi fanno compagnia – uno per uno, almeno – perché erano vecchie tappezzerie dove ogni rosa era così separata dall'altra che si sarebbe potuto, se fosse stata viva, coglierla, ogni uccello metterlo in gabbia e addomesticarlo, senza niente di quelle grandi decorazioni delle camere d'oggi,

25 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 260.

dove su un fondo d'argento_tutti i meli di Normandia son venuti a profilarsi in stile giapponese per allucinare le ore che trascorrete a letto; tutto il giorno_lo passavo nella mia camera_che dava sul bel verde del parco e i lillà dell'ingresso, le foglie verdi dei grandi alberi in riva all'acqua, scintillanti di sole, e la foresta di Méséglise [RABONI 1993, p. 337]²⁶.

La traduzione di Caproni, che riporto per seconda perché basata su un'altra versione francese benché cronologicamente antecedente a quella di Raboni, tende a presentare ancora più analiticamente i vari componenti di quel ponte a lunga gittata che è la parte del periodo che va dal sintagma di apertura «L'intero giorno» fino alla ripresa dello stesso sintagma (come testimoniano la virgola ad apertura della prima relativa, i due punti ad introdurre la ripresa di «in quella dimora» mediante il sintagma «una di quelle dimore»). Inoltre, l'edizione einaudiana presenta la seconda lineetta non in chiusura di «isolati nondimeno», dove la richiederebbe una fedeltà assoluta all'originale, bensì prima della ripresa – in una cucitura dell'inizio con la fine – del sintagma «l'intero giorno»: in effetti questo spostamento razionalizza il rapporto tra «isolés du moins» e la relativa che segue, che ne è la logica spiegazione, legame che invece è per così dire occultato nella versione proustiana e in quella raboniana dalla presenza della lineetta che sancisce graficamente l'isolamento di «isolés», se mi si consente il gioco di parole.

È come se in Caproni prevalesse la funzione logico-sintattica, chiarificatrice, dell'interpunzione²⁷, mentre in Raboni si avverte meno un partito preso a favore di uno dei due poli: razionalizzare il caos o assecondare il movimento, il ritmo del pensiero.

L'intero giorno, in quella dimora di Tansonville un po' troppo campagna, aveva appena l'aria d'un luogo di siesta fra una passeggiata e l'altra o durante l'acquazzone: una di quelle dimore dove ogni salotto ha l'aria d'un chiosco tra la verzura e dove, sulla tappezzeria delle camere, le rose dal giardino in una, gli uccelli dagli alberi nell'altra_v'hanno raggiunto e vi fan compagnia – isolati nondimeno, giacché erano vecchie tappezzerie dove ogni rosa se ne stava separata quel tanto che avrebbe permesso, se fosse stata viva, di coglierla, ogni uccello di metterlo in gabbia e addomesticarlo, senza nulla delle abbondanti decorazioni delle camere d'oggi dove, su un fondo argenteo, tutti i meli della Normandia son venuti a profilarsi in stile giapponese_per allucinare le ore che si trascorrono in letto, l'intero giorno_lo trascorrevi nella mia camera che dava sulle belle verzure del parco e i lillà dell'ingresso, sulle foglie verdi

26 In questa, come nelle altre citazioni da RABONI 1993 che seguiranno, si è scelto di sottolineare quei fenomeni interpuntivi che divergono dall'originale di riferimento, PROUST 1989: la sottolineatura riguarda sia i segni mancanti sia i segni aggiunti rispetto a tale edizione sia le differenze del tipo di segno scelto pur nella stessa posizione.

27 In questo, come negli altri brani che seguiranno tolti da CAPRONI 1951, si è optato per sottolineare le divergenze rispetto all'edizione francese del 1927, su cui la traduzione si basa.

degli alti alberi in riva all'acqua, scintillanti di sole, e sul bosco di Méséglise [CAPRONI 1951, p. 5]²⁸.

Spitzer usa l'efficace metafora della «morsa» per designare un periodo chiuso, serrato, che dà una «immagine «sintattica»» della «complessità di questa visione del mondo, e rappresenta un «meccanismo del pensiero», a cui non si può sfuggire»²⁹. L'edizione Tadié della *Recherche*, seguita da Raboni, è, in questo senso, più fedele allo spirito originale secondo l'interpretazione spitzeriana, tant'è vero che, alla divisione in capitoli (corredati di titoli riassuntivi) che presenta l'edizione precedente (e dunque anche l'edizione einaudiana di Caproni), preferisce la forma (tipo)grafica serrata e a gittata unica, intercalata dalle sole spaziature interlineari per indicare le aggiunte ai quaderni manoscritti³⁰: una stampa «stretta, quasi senza divisione in capitoli, e in fittissime righe», secondo la volontà espressa dallo stesso Proust di dare un effetto di «continuité du texte», perché – ancora con parole di Spitzer – «la continuità del testo è un simbolo della continuità del mondo»³¹.

Ma – dalla macrosintassi del libro – torniamo alla microsintassi del periodo. Altri passi, tolti per così dire ad apertura di pagina con l'unico criterio di una certa lunghezza, di una campata ampia tra la maiuscola di inizio e il punto fermo di fine periodo, mostrano come, tendenzialmente, Raboni usi l'interpunzione in maniera più analitica rispetto all'originale francese, esplicitando la funzione parentetica di frasi o sintagmi che in Proust sono integrati e pronunciati come tutti d'un fiato; oppure inscrevendo delle demarcazioni, dei confini sintattici dove a Proust basta la congiunzione coordinante. Lo mostra, *in nuce*, il brano seguente: «insistait et laissa» nell'originale non sono separati dalla virgola sia per non interrompere il reticolo sonoro allitterante che unisce

28 Poiché stiamo analizzando fenomeni così minuti come lo sono quelli interpuntivi, risulta indispensabile riportare, almeno in nota, anche i brani dell'edizione francese del 1927, per avere sott'occhio le differenze che presentano rispetto agli stessi brani citati dall'edizione francese del 1989 (differenze marcate con sottolineature nel prossimo così come negli altri brani che seguiranno): «Toute la journée, dans cette demeure de Tansonville un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure et où sur la tenture des chambres, les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie – isolés du moins – car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu si elle avait été vivante, la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais, pour halluciner les heures que vous passez au lit, toute la journée je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, sur les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil et la forêt de Méséglise» [PROUST 1927 (1), p. 7].

29 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 260.

30 *Note sur le texte*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1989, p. 1180.

31 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 260.

insistait restasse laissa, sia per mantenere sintatticamente vicini i due predicati verbali dipendenti dallo stesso soggetto (*il*), che invece in Raboni sono distanziati dall'anticipazione della locuzione temporale «una volta» e della concessiva introdotta da *sebbene*.

Il insistait pour que je restasse à Tansonville et laissa échapper une fois, bien qu'il ne cherchât visiblement plus à me faire plaisir, que ma venue avait été pour sa femme une joie telle qu'elle en était restée, à ce qu'elle lui avait dit, transportée de joie tout un soir, un soir où elle se sentait si triste que je l'avais, en arrivant à l'improviste, miraculeusement sauvée du désespoir, «peut-être de pis», ajouta-t-il [PROUST 1989, p. 279].

Robert insisteva perché io rimanessi a Tansonville_L e una volta, sebbene non cercasse visibilmente più di farmi piacere, si lasciò sfuggire che la mia venuta era stata per sua moglie una gioia tale che era rimasta, a quanto gli aveva detto, ebbra di gioia per tutta una sera, una sera in cui si era sentita tanto triste che io, arrivando all'improvviso l'avevo miracolosamente salvata dalla disperazione, «forse»_L aggiunse Robert_L «da qualcosa di peggio» [RABONI 1993, p. 342].

In Caproni, oltre alla presenza di virgola davanti al connettivo *e*, spicca una virgola davanti al *che* consecutivo correlato a *tale*, secondo un uso analitico desueto, e allo stesso tempo secondo un uso che ricalca la pausa respiratoria del parlato:

Saint-Loup soleva insistere perché mi fermassi a Tansonville_L e una volta si lasciò sfuggire, sebbene apertamente evitasse ormai di dirmi cose che potessero farmi piacere, che la mia venuta era stata una gioia tale per sua moglie_L che questa, a quanto gli aveva detto, n'era rimasta trascinata per tutta la sera, una sera in cui si sentiva così triste ch'io l'avrei, arrivando all'improvviso, miracolosamente salvata dalla disperazione, «e forse = egli aveva aggiunto = da peggio» [CAPRONI 1951, p. 9]³².

Analogamente, in un brano più complesso e articolato, l'aderenza quasi completa della versione raboniana all'originale mette maggiormente in risalto i due minimi scostamenti che consistono nell'aggiunta di due virgole, rivelativi della tendenza a usare in maniera più capillare e analitica l'interpunzione da parte di Raboni:

Enfin, comme les domestiques que nous aimons le plus – et surtout s'ils ne nous rendent presque plus les services et les égards de leur emploi – restent, hélas,

32 Il brano dell'edizione francese del '27 che ha presente Caproni non differisce in nulla dall'edizione di riferimento per Raboni in ciò che concerne gli snodi sintattici e l'uso dei segni interpuntivi: « Saint-Loup insistait pour que je restasse à Tansonville et laissa échapper une fois, bien qu'il ne cherchât visiblement plus à me faire plaisir, que ma venue avait été pour sa femme une joie telle qu'elle en était restée, à ce qu'elle lui avait dit, transportée de joie tout un soir, un soir où elle se sentait si triste que je l'avais, en arrivant à l'improviste, miraculeusement sauvée du désespoir, «peut-être du pire», ajouta-t-il» [PROUST 1927 (1), p. 13].

des domestiques et marquent plus nettement les limites (que nous voudrions effacer) de leur caste au fur et à mesure qu'ils croient le plus pénétrer dans la nôtre, Françoise avait souvent à mon endroit («pour me piquer», eût dit le maître d'hôtel) de ces propos étranges qu'une personne du monde n'aurait pas: avec une joie dissimulée mais aussi profonde que si c'eût été une maladie grave, si j'avais chaud et que la sueur – je n'y prenais pas garde – perlait à mon front: «Mais vous êtes en nage», me disait-elle, étonnée comme devant un phénomène étrange, souriant un peu avec le mépris que cause quelque chose d'indécent («vous sortez mais vous avez oublié de mettre votre cravate»), prenant pourtant la voix préoccupée qui est chargée d'inquiéter quelqu'un sur son état [PROUST 1989, p. 328].

Insomma, poiché i domestici che amiamo di più – e soprattutto se non ci rendono quasi più i servizi e i riguardi della loro mansione – rimangono, ahimè, dei domestici, e sottolineano tanto più nettamente i limiti (che noi vorremmo cancellare) della loro casta quanto più credono di penetrare nella nostra, Françoise aveva spesso nei miei confronti («per pungolarmi», avrebbe detto il maggiordomo) certe strane uscite che una persona di mondo non si sarebbe mai permessa: con una gioia dissimulata, ma non meno profonda che se si fosse trattato d'una malattia grave, se avevo caldo e il sudore – non ci facevo caso – mi imperlava la fronte: «Ma siete tutto in un bagno», mi diceva, stupita come davanti a un fenomeno strano, sorridendo un po' con il disprezzo che si ha per qualcosa d'indecente («state uscendo e vi siete dimenticato di mettere la cravatta»), sempre con quel tono di voce preoccupato a cui si ricorre per mettere qualcuno in allarme sul proprio stato [RABONI 1993, p. 401].

In Caproni, oltre alla sostituzione della prima coppia di lineette con delle più discrete (meno appariscenti) virgole, la vera differenza, rispetto al *diktat* autoimposto da Raboni, è che il lungo periodo proustiano viene interrotto da un punto fermo, dopo «si sarebbe permessa», in sostituzione dei due punti proustiani, ai quali si attiene fedelmente Raboni:

Infine, siccome i domestici che maggiormente amiamo, specie se verso di noi non son quasi più tenuti ai doveri e agli obblighi del loro servizio, restano, ahimè, domestici, e fan più nettamente risaltare i limiti (che noi vorremmo cancellare) della loro casta di mano in mano ch'essi credono d'esser maggiormente penetrati nella nostra, Françoise si permetteva spesso con me (per punzecchiarmi, avrebbe detto il maggiordomo) delle così strane osservazioni, quali mai una persona di mondo si sarebbe permessa. Con un compiacimento altrettanto dissimulato ma così profondo come se si fosse trattato d'una malattia grave, se avevo caldo e il sudore – io non ci badavo – m'imperlava la fronte: – Ma voi siete in un bagno, – mi diceva, stupita come davanti a un fenomeno straordinario, e sorridendo un po' col disprezzo che di solito genera un fatto indecente: – Uscite, ma vi siete scordato di mettervi la cravatta –, e assumeva frattanto quel tono

preoccupato che par fatto apposta per allarmare uno sul proprio stato di salute [CAPRONI 1951, pp. 51-52]³³.

Il procedere per parentesi è una modalità talmente connaturata allo stile di Proust³⁴ che, talvolta, esse vengono assimilate al corpo del testo come una pelle (senza necessitare neppure di segno grafico distintivo), anziché esserne distinte a mo' di abiti come invece accade nel trattamento, più convenzionale e razionalizzante, fattone dai traduttori. Nel prossimo esempio, Raboni aggiunge tanto la doppia lineetta correlata a circoscrivere «e che non apparteneva a lui solo, ma a molti altri invertiti», quanto una coppia di virgole correlate a isolare «al primo momento», e ancora una virgola davanti a «in lui», correlata con quella che segue il sintagma, che viene pertanto trasformato in un inciso. Inoltre, Raboni immette *ex novo* una virgola – di altra specie, demarcativa – davanti al *ma* avversativo in «non apparteneva a lui solo, ma a molti altri invertiti». Con questo intensificarsi dei segni, si attenua – in Raboni così come in Caproni – il contrasto, il cambio di ritmo – presente in Proust – tra la prima parte del periodo, in cui si delinea la distanza dell'attuale signor di Charlus dall'uomo che un tempo era stato, e la seconda parte, segmentata più nervosamente, singhiozzante (al che concorre anche la posizione anticipata della proposizione introdotta da «au moins» rispetto al predicato verbale «couvrait tout», che nella traduzione di Raboni – ma solo nella sua – viene invece posposta).

M. de Charlus était arrivé aussi loin qu'il était possible de soi-même, ou plutôt il était lui-même si parfaitement masqué par ce qu'il était devenu et qui n'appartenait pas à lui seul mais à beaucoup d'autres invertis, qu'à la première minute je l'avais pris pour un autre d'entre eux, derrière ces zouaves, en plein boulevard, pour un autre d'entre eux qui n'était pas M. de Charlus, qui n'était pas un grand seigneur, qui n'était pas un homme d'imagination et d'esprit, et qui n'avait pour toute ressemblance avec le baron que cet air commun à tous, qui maintenant chez lui, au moins avant qu'on se fût appliqué à bien regarder, couvrait tout [PROUST 1989, p. 343].

33 Nemmeno l'edizione del '27 del *Temps retrouvé* giustifica i fenomeni interpuntivi rilevati nella versione caproniana del '51, ed in particolare l'interruzione tramite punto fermo della lunga gittata sintattica che caratterizza il periodo proustiano in esame: «Enfin, comme les domestiques que nous aimons le plus – et surtout s'ils ne nous rendent presque plus les services et les égards de leur emploi – restent hélas des domestiques et marquent plus nettement les limites (que nous voudrions effacer) de leur caste au fur et à mesure qu'ils croient le plus pénétrer la nôtre, Françoise avait souvent à mon endroit (pour me piquer, eût dit le maître d'hôtel) de ces propos étranges qu'une personne du monde n'aurait pas: avec une joie aussi dissimulée mais aussi profonde que si c'eût été une maladie grave, si j'avais chaud et que la sueur – je n'y prenais pas garde – perlât à mon front: «mais vous êtes en nage», me disait-elle, étonnée comme devant un phénomène étrange, souriant un peu avec le mépris que cause quelque chose d'indécent. «vous sortez, mais vous avez oublié de mettre votre cravate», prenant pourtant la voix préoccupée qui est chargée d'inquiéter quelqu'un sur son état» [PROUST 1927 (1), p. 75].

34 Si rinvia almeno a Isabelle Serça che, oltre alla tesi di dottorato, ha dedicato al tema delle parentesi in Proust la monografia *Les coutures apparentes de la "Recherche": Proust et la ponctuation*, Paris, Éditions Champion, 2010.

Il signor di Charlus era arrivato il più lontano possibile da se stesso, o meglio, era lui stesso così perfettamente mascherato da ciò che era diventato — e che non apparteneva a lui solo, ma a molti altri invertiti — da farmelo scambiare, al primo momento, per un altro di loro, dietro quegli zuavi, in pieno boulevard, per un altro di loro che non era il signor di Charlus, non era un gran signore, non era un uomo d'immaginazione e di spirito, e la cui unica somiglianza con il barone era quell'aria comune a tutti e che adesso, in lui, copriva ogni altra cosa, almeno finché non ci si metteva a guardare con più attenzione [RABONI 1993, p. 419].

Il signor di Charlus s'era spinto il più lontano possibile da se stesso, o piuttosto s'era, lui, così perfettamente mascherato sotto ciò che era divenuto e che non apparteneva a lui solo, ma a molti altri invertiti, che di primo acchito l'avevo scambiato per un altro di loro, dietro i due zuavi, in pieno boulevard, per un altro invertito che non fosse il signor di Charlus, che non fosse un gentiluomo, che non fosse una persona ricca di fantasia e di spirito, e che, per tutta rassomiglianza col barone, avesse soltanto quell'aria comune a tutti loro, e che ormai in lui, almeno prima che uno si fosse disposto a osservar meglio, copriva tutto il resto [CAPRONI 1951, p. 66]³⁵.

Si tratta, per Raboni, di salvare «la geometria e la musica»; la funzione conoscitiva e quella ritmica; l'annientamento della personalità autoriale del traduttore nell'opera tradotta³⁶, e la missione del traduttore che deve rendere comprensibile, portare alla luce la bellezza del testo originale senza far perdere al lettore il suo significato (un lettore che peraltro ha diritto di essere un destinatario universale e non un pubblico specializzato).

Sul filo di un così difficile equilibrio, sempre sul punto di sfuggire (è risaputo che una maggiore fedeltà alla lettera del testo potrebbe perfino significare una minore fedeltà allo spirito del testo), è inevitabile incorrere in contraddizioni o in fraintendimenti. È così che, nel ripercorre la vicenda della traduzione

35 Ecco il brano tolto dall'edizione francese del '27, (che come al solito presenta sottolineate le differenze interpuntive rispetto all'edizione francese dell'89) con cui poter confrontare le varianti interpuntive introdotte da Caproni: «M. de Charlus était arrivé aussi loin qu'il était possible de soi-même, ou plutôt il était lui-même si parfaitement masqué par ce qu'il était devenu et qui n'appartenait pas à lui seul, mais à beaucoup d'autres invertis qu'à la première minute je l'avais pris pour un autre d'entre eux, derrière ces zouaves, en plein boulevard, pour un autre d'entre eux qui n'était pas M. de Charlus, qui n'était pas un grand seigneur, qui n'était pas un homme d'imagination et d'esprit et qui n'avait pour toute ressemblance avec le baron que cet air commun à eux tous, et qui maintenant chez lui, au moins avant qu'on se fût appliqué à bien regarder, couvrait tout» [PROUST 1927 (1), p. 96].

36 «Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento: chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d'autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l'autore tradotto, se stesso in quanto autore dell'unica opera creativa che, in quel momento e in quell'ambito gli compete, cioè, appunto, l'opera (il testo) del proprio annientamento» (G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., p. 83).

raboniana della *Recherche*, e in particolare del *Temps retrouvé*, attraverso gli autocommenti dell'autore e le testimonianze critiche di altri studiosi a lui vicini, possono emergere delle aporie.

Raboni ha rinunciato a tradurre in italiano l'avverbio *longtemps*, che dà avvio a tutta la *Recherche*, mantenendo la parola «temps» in esso incorporata, che pure è di capitale importanza, «presente sia nel titolo dell'opera che nella sua ultima frase (“dans le Temps”) e, in generale, parola-chiave di tutta la *Recherche*»³⁷, per non sacrificare «il significato sonoro, la “durata” della parola», valore – a suo dire – ancora più importante non in assoluto ma «in quel caso, in quel momento, in quella posizione» che dà impulso all'intera *Recherche*; in quel caso specifico, egli «privilegia dunque un senso a sfavore di un altro senso: il valore musicale dell'incipit, inteso come cellula sonora da cui nasce la partitura del romanzo»³⁸. Questa scelta, «singolarmente delicata e quasi disperante»³⁹, e che in effetti «ha sollevato molte riserve e perplessità»⁴⁰, parrebbe entrare in contrasto con un giudizio che Alberto Beretta Anguissola⁴¹, forse influenzato dagli stessi autocommenti di Raboni («Mi sono imposto come regola assolutamente non trasgredibile quella di non mettere mai un punto fermo dove Proust non l'abbia messo [...]» ecc.⁴²), appone in occasione del suo intervento a proposito di *Raboni traduttore di “Du côté de chez Swann”*. A proposito del passo appena citato dello stesso Raboni, Beretta Anguissola chiosa con queste parole:

A dir la verità non è che gli altri traduttori seguano leggi diverse e siano soliti frammentare il testo di Proust. Anche Natalia ne rispetta la ricca sintassi, per esempio nell'iniziale lunga evocazione delle varie camere da letto. E, per limitarmi al primo e all'ultimo volume Einaudi, lo stesso fa Giorgio Caproni nelle ben strutturate ma un po' labirintiche architetture verbali della meditazione estetica del Tempo ritrovato.

Quindi, la differenza decisiva consisterebbe – per Beretta Anguissola – nel fatto che

in Raboni si avverte talvolta la volontà di restare fedele anche nei minimi dettagli al testo originale per esibirne davanti al lettore la complessità, senza mascherarla, senza addolcirla, senza smussarne gli angoli, come se volesse esprimere, esasperandola, la drammaticità di una sfida linguistica contro l'impossibile. Il risultato è che certe volte, per cogliere il senso dell'insieme, bisogna rileggere

37 Ivi, p. 87.

38 Ivi, p. 87.

39 Ivi, p. 87.

40 *Conversazione di Giulia Raboni con Mario Lavagetto*, in G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., [pp. 149-163], p. 151.

41 Alberto Beretta Anguissola, *Raboni traduttore di “Du côté de chez Swann”*, in «Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica», nn. 34-35, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2007, pp. 237-246.

42 Si rinvia alla nota 15 *supra*.

più volte il testo tradotto, o addirittura ricorrere a quello francese. La frase proustiana, che non sempre ma a volte è lunghissima e sinuosa, si lascia facilmente comprendere in francese grazie alla sua musica interiore che, miracolosamente, la semplifica. È la musica che veicola il senso, non le parole⁴³.

A testimonianza di questa sua posizione, Beretta Anguissola cita un brano, tratto dal *Temps retrouvé*:

In quella che Proust era solito definire “adoration perpétuelle”, ci sono 4 o 5 pagine che formano una specie di “esaltazione della croce”. È un paradossale e sublime inno non alla gioia ma al dolore e alle sofferenze amorose, condizioni indispensabili per raggiungere la verità e il piacere estetico che è appunto “celui qui accompagne la découverte d’une vérité”. Nel passaggio più “alto” c’è una lunga frase misteriosa e bellissima – la mia preferita – che comincia con “Mais puisque les forces peuvent se changer en d’autres forces” e finisce con “s’ajouter à notre œuvre”. In francese la si comprende senza nessuna difficoltà perché, come ho già detto, possiede una eccezionale limpidezza musicale, ma, traducendola alla lettera, e lasciando i gruppi di parole e le varie proposizioni nella stessa posizione reciproca, senza anticiparne o ritardarne nessuna, in italiano non si ricrea una nuova melodia e si rischia perciò di non capire più nulla. Se confronto il testo di Raboni con quello einaudiano di Caproni, mi accorgo che faccio meno fatica a capire quest’ultimo. Mi chiedo perché. Leggendo e rileggendo attentamente entrambi, alla fine ipotizzo che tutto dipenda dal fatto che Caproni, per ridare alla frase una qualche musicalità, ha anticipato di molte righe le ultime parole “aggiungersi alla nostra opera”, con un’infedeltà che potremmo definire “architettonica”, e che qui, a mio parere, è benefica⁴⁴.

Ma vediamo più in dettaglio il brano in questione nelle abituali quattro versioni (di cui una in nota).

Mais puisque les forces peuvent se changer en d’autres forces, puisque l’ardeur qui dure devient lumière et que l’électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d’elle, comme un pavillon, la permanence visible d’une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu’il nous donne pour la connaissance spirituelle qu’il nous apporte ; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s’en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d’autres plus doués n’ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s’ajouter à notre œuvre [PROUST 1989, p. 485].

Ma poiché le forze possono mutarsi in nuove forze, poiché l’ardore che dura diventa luce e l’elettricità del fulmine può fotografare, poiché il nostro sordo

43 A. Beretta Anguissola, Raboni traduttore di “Du côté de chez Swann” cit., p. 244.

44 *Ibidem*.

maldicuo_re può innalzare sopra di sé₁ come una bandiera₂, ad ogni nuovo dolore₂, la permanenza visibile di un'immagine, accettiamo il male fisico che esso ci dà per la conoscenza spirituale che ci propizia; lasciamo che il nostro corpo si disgreghi perché ogni nuova particella che se ne distacca va ₂ luminosa₂, stavolta₂, e leggibile₂, per completarla al prezzo di sofferenze di cui altri₂, più dotati₂, non hanno bisogno, per renderla più solida a mano a mano che le emozioni sbriciolano la nostra vita ₂ ad aggiungersi alla nostra opera [RABONI 1993, p. 591].

Ma poiché le forze possono trasformarsi in altre forze, poiché il calore che perdura si tramuta in luce e l'elettricità del fulmine può impressionare la lastra fotografica₂, poiché il nostro sordo dolore al cuore può innalzare sopra di sé₂ come un vessillo₂, il simbolo visibile e permanente d'un'immagine ad ogni nuova pena₂, accettiamo il male fisico che essa ci procura in nome della conoscenza spirituale che ci porta; lasciamo che il nostro corpo si disgreghi, giacché ogni particella che se ne distacca, viene, luminosa questa volta e intelligibile, per completarla a prezzo di sofferenze di cui altri meglio dotati non hanno bisogno, per consolidarla a mano a mano che le emozioni dissanguano la nostra vita ₂ ad aggiungersi alla nostra opera [CAPRONI 1951, p. 201]⁴⁵.

Come mai il brano di Caproni appena citato non presenta le peculiarità messe in luce da Beretta Anguissola? Perché il critico che ha curato il "Meridiano" di Proust tradotto da Raboni aveva sotto gli occhi non l'edizione Einaudi del 1951, l'unica approvata da Caproni pur con tutte le riserve di cui si è detto, bensì la riedizione Einaudi del 1978⁴⁶, cioè quella riedizione dalla quale Caproni dovette prendere le distanze, essendo stato di fatto escluso da una revisione editoriale, affidata a Mariolina Bongiovanni Bertini, che aveva stravolto la sua lettura del

45 Come nei casi precedenti, anche in questo l'originale francese che ha presente Caproni consente di relativizzare le differenze tra la traduzione caproniana e quella raboniana: «Mais puisque les forces peuvent se changer en d'autres forces, puisque l'ardeur qui dure devient lumière et que l'électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle comme un pavillon ₂ la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin ₂ acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte ; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache₂ vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre» [PROUST 1927 (2), pp. 63-64].

46 Ecco il brano espressamente citato da Beretta Anguissola (a cui aggiungo le sottolineature delle varianti rispetto a CAPRONI 1951): «Ma₂, poiché le forze possono trasformarsi in altre forze, poiché il calore che perdura si tramuta in luce e l'elettricità del fulmine può impressionare la lastra fotografica; poiché il nostro sordo dolore al cuore può innalzare sopra di sé₂, come un vessillo, il simbolo visibile e permanente di un'immagine ad ogni nuova pena, accettiamo il male fisico che essa ci causa in grazia della conoscenza spirituale che ci procura; lasciamo che il nostro corpo si disgreghi, giacché ogni particella che se ne distacca, viene, luminosa questa volta e intelligibile, ad aggiungersi alla nostra opera, per completarla a prezzo di sofferenze di cui altri meglio dotati non hanno bisogno, per renderla più solida man mano che le emozioni sgretolano la nostra vita» [EINAUDI 1978, pp. 238-239].

*Temps retrouvé*⁴⁷. Caproni, almeno all'altezza del suo primo cimento proustiano nel 1951, cioè, non ha avuto intenzione di anticipare il finale proustiano «s'ajouter à notre œuvre» e ha mantenuto, come farà Raboni molti anni dopo, l'ordine voluto da Proust, anzi non ha nemmeno aggiunto le lineette doppie correlate al posto delle virgole, come invece ha fatto Raboni, per isolare la parentetica («– luminosa, stavolta, e leggibile, per completarla al prezzo di sofferenze di cui altri, più dotati, non hanno bisogno, per renderla più solida a mano a mano che le emozioni sbriciolano la nostra vita –»), per separare visivamente e creare una gerarchia tra le tante subordinate incidentali che si susseguono e si intersecano, nel tentativo di portare chiarezza a vantaggio del lettore italiano. Modificare l'ordine di questa parentetica avrebbe tradito una delle tipiche modalità del «ritmo sintattico proustiano» messe in rilievo da Spitzer, il quale annovera le parentesi al primo posto tra gli «elementi ritardanti», ovvero tra «gli elementi che ritardano e rallentano quell'impulso verso la conclusione», quella «tensione del periodo» che è per Spitzer l'essenza, il cuore pulsante della sintassi proustiana: «sciogliere queste parentesi sarebbe senza dubbio, come già Curtius ha osservato, di documento»⁴⁸. Questa tensione è una forma di costruzione del tempo della *Recherche*, come ha perfettamente colto Raboni: «La verità per Proust è nella musica e dunque nel tempo, nel processo perennemente chiuso e riaperto, nella direzione»⁴⁹. Solo chi sa cogliere un disegno che sovrasta tutta l'opera, che ne è la ragion d'essere, il principio e l'ultima verità, può agire sapendo che anche il semplice spostamento di una virgola concorre alla creazione ed entra in risonanza con la musica, la «famosa “musica” della sua frase (che non è, si badi bene, facile e suadente musicalità, ma musica primaria, cioè ordine, geometria, visione del mondo)»⁵⁰.

Lo testimonia, paradigmaticamente, la lineetta che, in tutte le versioni (francesi e italiane), isola, precedendolo, il sintagma finale del *Temps retrouvé* e, dunque, dell'intera *Recherche*: sia che la si intenda correlata a una prima lineetta di apertura, e quindi investita di funzione parentetica (come nella versione caproniana e nel suo modello francese), sia quando si accampa da sola in *explicit* (come testimonia il manoscritto di Proust riprodotto in calce, nonché l'edizione Tadié e la traduzione raboniana che si basa su quest'ultima), il suo valore è quello di creare una pausa prima della detonazione finale «dans le Temps»/«nel Tempo» e, insieme, di rilanciare, di dilatare, di proiettare verso l'infinito, come una freccia temporale, quel sintagma che – pur occupando (come gli esseri umani qui tematizzati) uno spazio così piccolo – viene a distendersi «prolungato a di-

47 Come abbiamo già avuto modo di rilevare seguendo Francesca Bartolini che ha meritoriamente ripercorso, anche avvalendosi di lettere inedite, la vicenda (F. Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile* cit.).

48 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. 261.

49 G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust* cit., pp. 27-28.

50 Ivi, pp. 43-44.

smisura», amplificato come in un'eco che risuona dentro il silenzio visualizzato graficamente dalla lineetta:

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

FIN

[PROUST 1927, p. 261]

Se almeno mi si fosse lasciato abbastanza tempo per compiere la mia opera! Non avrei mancato di segnalarla col sigillo del Tempo, la cui idea oggi mi s'era imposta con tanta forza, e sotto tal sigillo avrei descritto gli uomini, anche se questo avrebbe potuto farli rassomigliare ad esseri mostruosi, esseri come occupanti nel tempo un posto ben altrimenti considerevole accanto a quello così angusto che è riserbato loro nello spazio: un posto, al contrario, prolungato a dismisura, poiché simultaneamente essi toccano, giganti immersi negli anni, epoche da loro vissute a tanta distanza l'una dall'altra – e tra le quali tanti giorni sono venuti a interporsi – nel Tempo.

[CAPRONI 1951, p. 336]⁵¹

Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisque ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

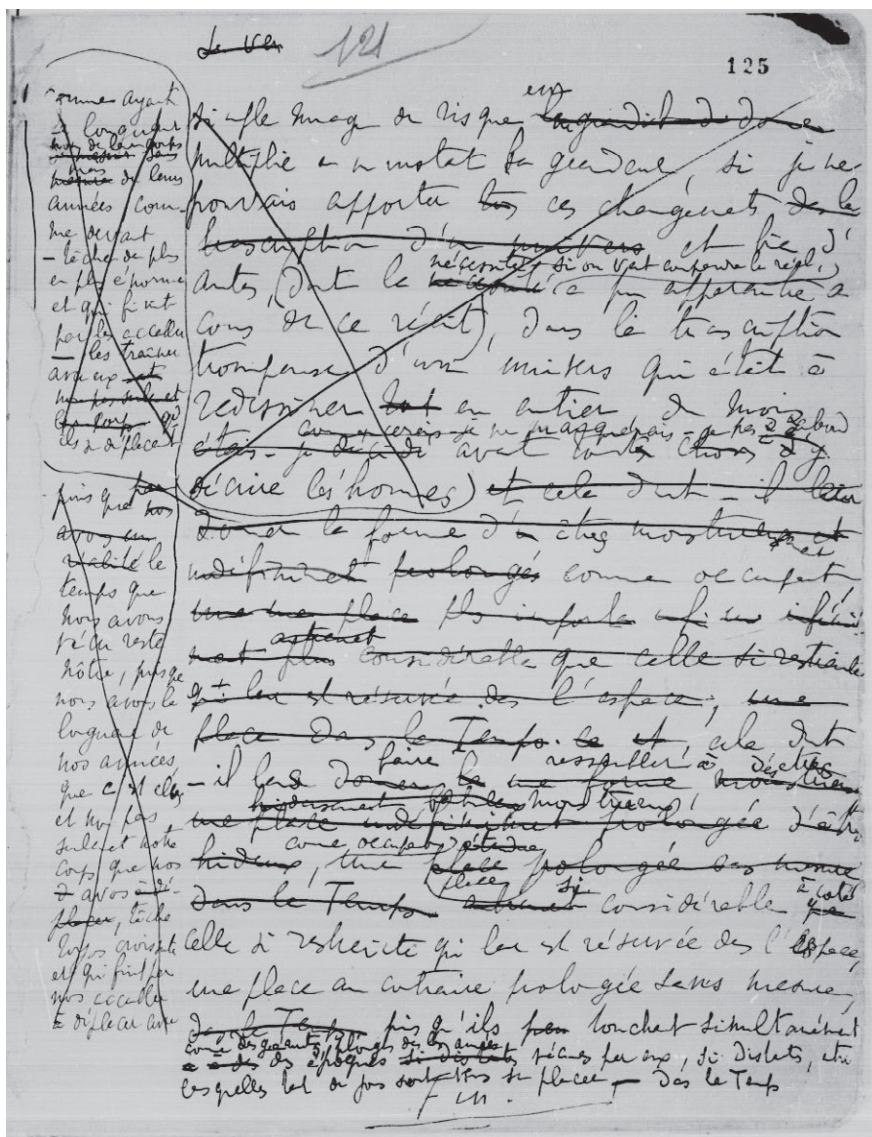
FIN

[PROUST 1989, p. 625]⁵²

Se mi fosse stata lasciata, quella forza, per il tempo sufficiente a compiere la mia opera, non avrei dunque mancato di descrivervi innanzitutto gli uomini,

51 Si ricorda che le sottolineature marcano le divergenze di CAPRONI 1951 rispetto a PROUST 1927.

52 Si ricorda che le sottolineature marcano le divergenze di PROUST 1989 rispetto a PROUST 1927.



Ultimo foglio manoscritto del *Temps retrouvé* [«Cahier XX (vingt et dernier)», Fol. 125] [gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Proust/Manuscrit.htm].

a costo di farli sembrare mostruosi, come esseri che occupano un posto così considerevole accanto a quello così angusto che è riservato loro nello spazio, un posto, al contrario, prolungato a dismisura poiché toccano simultaneamente, come giganti immersi negli anni, periodi vissuti da loro a tanta distanza e fra cui tanti giorni si sono depositati – nel Tempo.

Fine

[RABONI 1993, p. 761]⁵³

SCHEMA DELLE EDIZIONI DI RIFERIMENTO PER LE TRADUZIONI IN ESAME

PROUST 1927 (1-2) = Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans Id., *À la recherche du temps perdu*, vol. VIII (1-2), Paris, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927 [edizione di riferimento per CAPRONI 1951].

CAPRONI 1951 = Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 7, traduzione di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1951.

PROUST 1954 = Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans Id., *À la recherche du temps perdu*, vol. III, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

EINAUDI 1978 = Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, nuova edizione italiana condotta sul testo stabilito da Pierre Clarac e André Ferré, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, con un saggio di Giovanni Macchia, vol. III, traduzione di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1978.

PROUST 1989 = Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans Id., *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d'Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez et Brian Rogers, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [edizione di riferimento per RABONI 1993].

RABONI 1993 = Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1993.

53 Si ricorda che le sottolineature marcano le divergenze di RABONI 1993 rispetto a PROUST 1989.

PARTE QUINTA

Come leggerlo

Contini lettore di Proust

Giovanni Palmieri

*Pas de critique sans une critique
de la critique.*

Albert Thibaudet

Ermeneutica variantistica

In genere le cupidigie con cui i filologi guardano agli scartafacci degli scrittori non sono ben viste da questi ultimi. È come se poeti e narratori volessero nascondere o cancellare il processo che li ha condotti al risultato finale. Eppure proprio l'esito definitivo è stato raggiunto anche grazie al percorso variantistico e a quella *vis* dinamica che il testo mantiene costantemente al suo interno come fondamentale tensione coesiva.

Per il critico, pertanto, l'analisi delle varianti¹ è preziosa proprio in quanto gli consente di scorgere *au ralenti* il testo nel suo farsi, individuandone gli assestamenti e la direzione stilistica. Solo raramente le varianti sono correzioni di errori. In genere sono invece la ricerca da parte dell'autore di un ideale, di un risultato stilistico e di un'approssimazione al valore di verità del testo. «Ogni

1 Vd. Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci* (1948), in Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse. Con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 1-32; Dante Isella, *Contini e la critica delle varianti*, in Id., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 218-234; Cesare Segre, *Contini, Croce e la critica degli scartafacci*, in *Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, a cura di Angelo R. Pupino, Firenze, Sismel, Ed. del Galluzzo, 2004, pp. 297-304.

posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale – ha scritto Contini – è una posizione gnoseologica»².

Lungi dall'essere una struttura statica, il testo è il risultato di un processo dinamico attraversato da instabilità e tensioni: può accadere ad esempio che una scelta variantistica metta in crisi l'intera struttura dell'opera³ oppure si può assistere all'irruzione di elementi che non erano prevedibili dal sistema. Non è un caso che in un'ottica musicale strutturalistica il compositore Luciano Berio abbia guardato con più interesse alle *formazioni* e ai *processi* musicali che non alle *forme* o alle unità compositive da raggiungere.

Inoltre è solo nell'opposizione dialettica *identico* vs *diverso* che possiamo determinare l'identità. Un'identità che perciò trattiene sempre l'eco nostalgica delle sue "diversità" rifiutate o delle sue varianti non accolte. Ciò che si è scartato non può non essere illuminante dato che è da lì che abbiamo articolato la nostra scelta. Al dramma delle alternative rifiutate, accenna anche Borges quando scrive in *Finzioni* che «In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative, ci si decide per una e si eliminano tutte le altre»⁴.

Le varianti proustiane

Nel 1947 i tempi erano maturi perché la cosiddetta critica degli scartafacci fosse verificata da uno dei suoi più autorevoli rappresentanti, Gianfranco Contini, al di là dei confini nazionali e cioè nelle letterature straniere. Nel 1947, appunto, Contini pubblicherà la sua *Introduzione alle «paperoles»*⁵, cioè un magistrale saggio sulle varianti proustiane. Nel 1953 sempre Contini, nella medesima ottica, darà alle stampe un altro studio dedicato a Proust e intitolato «*Jean Santeuil*», ossia *l'infanzia della «Recherche»*⁶. Si tenga anche presente che, all'altezza

2 Gianfranco Contini, *Una lettera su Michelangelo* (1937), in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 243. Su Contini studioso di Proust, vd. Gualtiero De Santi, *Il Proust di Contini*, in «Microprovincia», *Omaggio a Contini*, n.s. n. 35, 1997, pp. 71-78. Vd. anche di Giorgetto Giorgi, *Attualità degli studi di Gianfranco Contini su Marcel Proust*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, Atti del Convegno di Arcavacata (14-16 aprile 2010), a cura di Nicola Merola, Pisa, ETS, 2011, pp. 29-39.

3 È ad esempio quanto accade nei manoscritti della novella di Svevo *Vino generoso*, dove l'autore oscilla tra ben cinque finali diversi prima di decidersi e scegliere una sesta e definitiva conclusione. Conclusione che risulta opposta a quella della prima redazione del testo e ne rovescia il senso. Vd. Giovanni Palmieri, *Verità del soggetto e delirio del Super Io nei finali di Vino generoso di Italo Svevo*, in Id., *Svevo, Zeno e oltre*. Saggi, Ravenna, Giorgio Pozzi ed., 2016, pp. 205-216.

4 Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Finzioni*, tr. it. di Franco Lucentini, Milano, Mondadori, 1974, p. 76.

5 Ora in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 69-110.

6 Ivi, pp. 111-137.

del 1947, Curtius nel 1925, Auerbach nel 1927, e Spitzer nel 1929, avevano già pubblicato i loro saggi su Proust⁷.

Prima di chiederci su quali varianti avesse lavorato Contini, occorre una breve sintesi della vicenda editoriale della *Recherche*. Nel 1913, com'è noto, Proust pubblicherà presso Grasset (Paris) *Du côté de chez Swann*. Altri due volumi avrebbero dovuto seguire: *Le côté de Guermantes* e *Le temps retrouvé*. La prima guerra mondiale e la chiusura dell'editore Grasset determinarono però una rivoluzione nel progetto iniziale: il numero dei volumi previsti per il romanzo aumentò infatti sensibilmente e l'editore divenne Gallimard. Nel 1919, presso queste edizioni, uscì *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; nel 1920 *Le côté de Guermantes I* e nel 1921 *Le côté de Guermantes II* e *Sodome et Gomorrhe I*. Nel 1922 fu pubblicata anche la seconda parte di *Sodome et Gomorrhe* mentre postumi, sempre presso Gallimard e a cura di Robert Proust e Jacques Rivière, vennero pubblicati *La prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925) e *Le temps retrouvé* (1927).

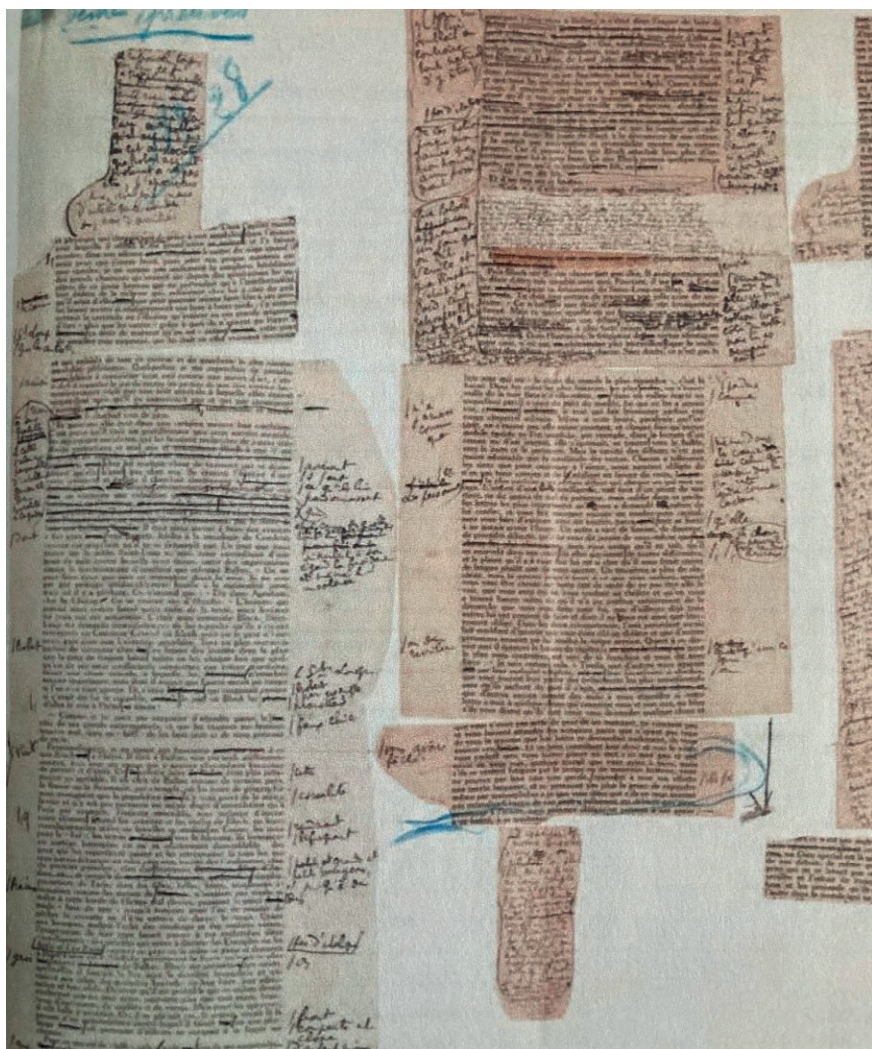
Du côté de chez Swann, nel passaggio dall'edizione Grasset a quella Gallimard (1919), rimase pressoché inalterato anche se è possibile un accertamento variantistico rispetto ad alcune primizie del testo uscite in rivista. D'accordo con Proust, Gallimard s'impadronì anche delle bozze di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e di quelle di *Le côté de Guermantes I* sulle quali Grasset stava lavorando e che Proust ripudiò sempre. Bozze che, in vista dell'edizione definitiva di Gallimard, furono ampiamente riviste dall'autore con poche soppressioni e moltissime aggiunte di nuove parti sui margini e su foglietti ritagliati e incollati alle pagine: le famose «paperoles».

Nei primi anni Trenta il filologo Albert Feuillerat, che ebbe tra le mani le bozze Grasset del 1913-1914⁸ relative ad *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e a *Le côté de Guermantes I*, ha potuto confrontare le varianti presenti tra la prima redazione delle bozze Grasset e la redazione definitiva Gallimard. Il titolo del suo studio sarà *Comment Marcel Proust a composé son roman* (New Haven, Yale University Press, 1934). L'altro studio che Contini ebbe ben presente nella sua analisi variantistica fu quello di Léon Pierre-Quint, intitolato *Comment travaillait Proust. Bibliographie. Variantes. Lettres de Proust* (Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1928). Pierre-Quint nel libro citato – come scrive Contini – si trovò «a esaminare le parti della *Recherche* pubblicate in rivista e particolarmente nella “NRF”»⁹. Un altro libro importante ai fini dell'analisi del filologo italiano fu la raccolta postuma di Proust intitolata *Chroniques* (Paris, Gallimard, 1927), che conteneva i brani della *Recherche* anticipati dal suo autore in rivista.

7 Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust* (1925), tr. it. di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1985; Erich Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese* (1927), tr. it. di Giorgio Alberti et al., Milano, Garzanti, 1973, pp. 222-230; Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* (1929), tr. it. di Maria Luisa Spaziani, Pietro Citati et al., Torino, Einaudi, 1971.

8 Non ancora pubblicate all'altezza del 1947.

9 In G. Contini, *Varianti e altra linguistica cit.*, p. 73.



À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Planche n. 19 (part.). Harry Ransom Center. The University of Texas at Austin. Prendo l'immagine dallo studio di Pyra Wise, *Le généticien en mosaïste. La reconstruction du manuscrit de À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in «Genesis» (on line), n. 36, 2013, p. 149. DOI: 10.40000/genesis. 1162. In senso ecdotico, vd. anche di Silvia Donati, *Alle origini della "Recherche" proustiana: le correzioni autografe dell'esordio di Swann*, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, vol. 107, II, 1973, pp. 491-550.

Oggetto dell'analisi continiana furono dunque sia le varianti intercorse tra le bozze Grasset e le edizioni Gallimard sia quelle intercorrenti tra gli estratti usciti

ti in rivista e i relativi passi editi in volume¹⁰. È opportuno avvisare che Contini citerà sempre la *Recherche* dalla seguente edizione anteguerra: *Œuvres complètes de Marcel Proust* (Paris, Gallimard, 1929-1935, voll. 18)¹¹.

L'analisi

Contini nel suo saggio segnala subito che Proust, come molti altri scrittori, non voleva che si studiassero le sue varianti¹². Temeva infatti da parte di studiosi e studenti errori e false ipotesi sul suo modo di lavorare. Pur mettendo in conto la possibilità di ignorare questa intimazione, il filologo italiano la giustifica considerandola come rispondente a un «desiderio di verità, conforme alla dominante [...] della ricerca»¹³ proustiana.

Ciò premesso, nell'osservazione delle varianti, Contini vede subito come elemento oggettivo «l'indubbia prevalenza generale, a una considerazione macroscopica, della variante compositiva sulla testuale»¹⁴. Pertanto il confronto variantistico dovrà vertere «più che su modificazioni testuali in senso stretto [...], su variazioni compositive, aggiunte soprattutto, spostamenti, più di rado riduzioni»¹⁵. E a questo proposito Contini scrive che «Non sarebbe da stupire se l'incisione appartenesse addirittura al piano, fosse prevista e non addiziva»¹⁶.

Tuttavia, nel confronto tra le varianti di un passo di *Germantes II* e la sua anticipazione sulla «Revue hebdomadaire» (febbraio 1921) col titolo di *Une soirée de brouillard*, Contini osserva che nel «trasferimento dalla rivista (RH) al volume non si verificano solo le accennate aggiunte (o ripristini) di carattere teorico o aneddotico [...] ma ritocchi minimi e pur passibili non di rado d'un'interpretazione generale»¹⁷.

Ciò che conclusivamente rileva Contini nel confronto testuale citato non è solo la tendenziale riduzione dell'impressionismo sintattico, ma anche la generale «regia d'una mente»¹⁸. «Come la materia del libro si allarga per incisioni –

10 Non è possibile stabilire con certezza se si tratti di semplici anticipi oppure di brani autonomi che Proust ha poi incorporato nell'opera. Contini propende per questa seconda ipotesi.

11 Queste le sigle usate da Contini: S = *Du côté de chez Swann*; JF = *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; G = *Le côté de Germantes*; SG = *Sodome et Gomorrhe*; P = *La prisonnière*; AD = *Albertine disparue*; TR = *Le temps retrouvé* (in G. Contini, *Varianti e altra linguistica cit.*, p. 69, n. 1).

12 In G. Contini, *Varianti e altra linguistica cit.*, pp. 71-72.

13 Ivi, p. 72.

14 Ivi, pp. 74-75.

15 Ivi, p. 71.

16 Ivi, p. 85.

17 Ivi, p. 78.

18 Ivi, p. 80.

prosegue il filologo – così gli incrementi del periodo si fanno parenteticamente (e ciò è stato rilevato dallo Spitzer)»¹⁹.

L'analisi continiana si confronta poi con la tesi critica avanzata da Feuillerat (nel libro prima citato) che vede in Proust l'esistenza di due fasi rigidamente distinte:

una prima fase – riassume Contini – lirica, mnemonica, istintiva, analitica ma analitico-evocativa, affidata a uno stile melodico e immaginoso – prima fase più o meno esemplificabile in Swann (benché già sopra Swann abbia alitato il demone della correzione); e una seconda fase osservativa, psicologica, analitica ma analitico-critica, ossessa da interessi sociologici [...] Che esista in Proust un doppio movimento, impressionistico e intellettualistico, era stato ovviamente rilevato dalla critica, un po' in nube fin dal Crémieux, espressamente dal Curtius, che però vedeva nei due termini una funzione della stessa energia. Contro questa coincidenza insorge il Feuillerat, che vi scorge invece autonomia e contraddizione: le due fasi sono per lui due distinti momenti, quello della prima stesura (dal 1905 [ma piuttosto 1908-9] al 1912) e quello del rifacimento (1914-22), che si tratta di ben separare filologicamente²⁰

La prima fase (lirico-intuitiva) corrisponderebbe grosso modo a *Swann*, mentre la seconda (analitico-critica) andrebbe da *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* a *Le temps retrouvé*. Contini accetta la tesi di Feuillerat solo in parte: se è vero che le parti della *Recherche* dove prevale la fase analitica si trovano nei volumi scritti durante e dopo la guerra, non è però lecito tracciare un confine netto tra le due fasi, come invece fa Feuillerat. L'altro errore del filologo francese, la cui preferenza andava esplicitamente al primo Proust (bergsoniano e simbolistico), sarebbe quello «di trasformare troppo precocemente un giudizio di fatto in giudizio di valore»²¹. In Feuillerat – sintetizza Contini – «coabitano [...] un filologo ingegnoso, provvisto d'acume combinatorio, e un critico mediocre»²².

Attraverso l'analisi delle varianti, il filologo italiano dimostra infatti come le due dimensioni in cui è articolata la *Recherche* non siano cronologicamente separabili ma, al contrario, vivano sin da subito in proporzioni diverse, in simbiotica compresenza e in sostanziale equilibrio. Un equilibrio sapientemente calibrato da Proust a seconda delle circostanze narrative. A parere di Contini, Feuillerat non avrebbe dunque individuato e compreso il disegno complessivo della *Recherche*.

Sulla scia dell'analisi continiana, Stefano Agosti ha acutamente sostenuto che è l'invenzione metaforica e non il concetto «il dispositivo adibito da Proust

19 *Ibidem*.

20 Ivi, pp. 81-82.

21 Ivi, p. 82.

22 *Ibidem*.

al campo dell'esperienza sensibile, e cioè alla "fase Swann"»²³. Ma la verità afferrata nel tempo, il passato contenuto nel presente d'una sensazione e cioè la conquista di un po' di tempo allo stato puro, deve essere provata nella dimensione analitico-sperimentale del tempo fenomenico le cui leggi sono fissate dall'intelligenza. Da qui la proustiana proliferazione degli incisi e degli inserti che corrisponde nella maggior parte dei casi alla necessità di affiancare al tessuto metaforico quello analitico²⁴.

Il doppio movimento di cui stiamo parlando agisce, però, in due direzioni: da una parte tra le varianti della fase *Swann* Proust inserisce elementi d'ordine analitico e psicologico e dall'altra, nella fase *Guermites*, vengono lasciati (o inseriti) elementi testuali appartenenti alla fase lirico-intuitiva. Di quest'ultimo caso, per contraddire *ad acta* la rigida distinzione di Feuillerat, valga qualche esempio sempre tratto dal saggio continiano.

Nelle *Jeunes filles en fleurs* un'inserzione, aggiunta da Proust sulle bozze Grasset in vista dell'edizione definitiva (Gallimard), termina con una clausola dal tono decisamente simbolistico proprio del primo Proust: «la couleur délavée, liquide, mauve et dissolue des violettes de Parme»²⁵.

A questo punto, Contini si domanda ironicamente se in questo caso il Proust B non sia «un imitatore» del Proust A²⁶.

Nel raffronto tra un passo di *Le côté de Guermites I* e un articolo pubblicato su «Le Figaro» del 20 marzo 1907 dal titolo *Journées de lecture*, si può osservare come Proust abbia lasciato nell'edizione definitiva il testo apparso in rivista quasi identico «nonostante il suo gongorismo», osserva Contini²⁷. Si tratta della parte centrale²⁸ dell'articolo focalizzata sulla divinità del telefono e sulle «demoiselles du Téléphone». Proust lo inserirà – quasi senza varianti – nel celebre episodio della telefonata alla nonna del Narratore in *Guermites I* (p. 119-120)²⁹ e Contini rileva che la circostanza «sembra non dir nulla»³⁰ a Feuillerat che evidentemente non se n'era accorto.

All'inizio del suo saggio, Contini aveva avvertito che l'analisi critica delle varianti non aveva lo scopo di frantumare il testo nel suo divenire ma, al contrario, aveva di mira l'intero testo in quanto oggetto³¹. A cagione di ciò, la sua critica delle varianti si conformava esattamente al tipo di scrittura oggetto dell'analisi.

23 Stefano Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla "Recherche"*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 16.

24 Ivi, pp. 16-18.

25 In G. Contini, *Varianti e altra linguistica* cit., p. 83. Contini cita da JF I, p. 231. Vd. qui nel corso del testo la citazione dell'edizione della *Recherche* usata da Contini e alla nota 12 le sigle dell'opera proustiana usate dal critico.

26 Ivi, p. 83.

27 Ivi, p. 92. Vd. il confronto puntuale dei due passi proustiani in G. Giorgi, *L'attualità degli studi di Gianfranco Contini su Marcel Proust* cit., p. 32.

28 Contini la cita da Marcel Proust, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1927 (post.), pp. 84-86.

29 Le pagine si riferiscono alla citata edizione della *Recherche* usata da Contini.

30 In G. Contini, *Varianti e altra linguistica* cit., p. 92.

31 Ivi, p. 73.

Gli estremi stilistici della *Recherche* – cioè il momento intuitivo-impressionista e quello analitico-ermeneutico – nonché la loro dialettica definivano di fatto la struttura unitaria dell'opera. All'interno di questi estremi, indissolubilmente e funzionalmente legati tra loro, si giocava l'edificazione stabile della «cattedrale» proustiana. Gualtiero De Santi ha scritto che i punti estremi della prospezione di Proust si rivelavano per Contini come

la soluzione noetica, l'intuizione improvvisa che lo scrittore ha della propria vocazione e del proprio mondo, e poi il recupero del reale alla luce di quel precetto che – da pura intuizione – diventa legge e struttura³².

Sulla prefissata stabilità strutturale dell'opera, conviene ora lasciare la parola direttamente a Contini:

una confessione decisiva [sul rigore della composizione proustiana] è in una lettera al Souday, della fine del 1919 (Corr. Gén. III, 72)³³: «Cet ouvrage [...] est si méticuleusement “composé” [...], que le dernier chapitre a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'“entre-deux” a été écrit ensuite, mais il y a longtemps» [...] Cura di Proust, pertanto, fu quella di determinare all'inizio i punti estremi: posta la caratteristica sentimentale di Marcel e determinata esattamente la soluzione noetica, cioè la vocazione dello scrittore, tutta la *Recherche* appare un immenso «entre-deux» sperimentale inserito nell'arco lirico così rigorosamente teso e tracciato. Affermata la sua salvezza perché non si smarrisse più, Proust doveva a quella luce recuperare tutto il reale e verificarla in un'indomita osservazione: questo perdersi nella realtà non legale, negli sparsi meccanismi, era la sola garanzia possibile di quella salute, di quella legge³⁴.

Basti questa sintesi per comprendere quanto l'analisi microscopica delle varianti sia stata devoluta da Contini a una considerazione d'insieme della *Recherche* e resa perciò funzionale a una visione macroscopica dell'opera proustiana nella sua interezza.

Il saggio sul *Jean Santeuil*

Tra il 1895 e il 1904 circa, Proust ha lavorato a un presunto romanzo che ci è noto solo attraverso una serie irrelata di abbozzi, frammenti e scene autonome che, in molti casi, trovano significative corrispondenze con passi della *Recherche*. Tali materiali sono stati montati arbitrariamente e strutturati in capitoli,

32 G. De Santi, *Il Proust di Contini* cit., p. 75.

33 Marcel Proust, *Correspondance Générale*, éd. par Robert Proust et Paul Brack, Paris, Plon, 1930, voll. I-VI.

34 In G. Contini, *Variante e altra linguistica* cit., pp. 86-87.

con tanto di titoli e sottotitoli, da Bernard de Fallois che nel 1952 ha edito il *Jean Santeuil* di Proust in tre volumi con un titolo anch'esso arbitrario³⁵.

Nel 1953, pur esprimendo riserve sull'operazione di de Fallois, Contini ha studiato questa fase antica e preziosa della *Recherche* pubblicando il suo secondo saggio proustiano intitolato programmaticamente «*Jean Santeuil*», ossia *l'infanzia della «Recherche»*³⁶.

In questo studio si osserva subito che nel *Santeuil* prevale la dimensione lirico-intuitiva anche se non sono assenti elementi analitico-critici. Tuttavia per Contini questo “romanzo” «non dà il “primo” Proust come risultato prefisso, bensì come termine d'un processo in corso; l'autore si cerca, la composizione è aperta»³⁷. Per quanto attiene alla dimensione analitico-critica, il filologo scrive che

Nel secondo volume [del *Jean Santeuil*] sono raccolte pagine su fatti pubblici, più o meno identificabili: quelle fin d'ora celebri come degne della più alta *Recherche*, sulle udienze del processo Dreyfus, e le altre sullo scandalo del ministro Marie e sul deputato socialista Clouzon (già presentato sotto ben altra luce, primo personaggio-nel-tempo, dal precedente volume). Un'altra serie di esterni è stampata nel terzo: pagine frettolose di osservazione mondana, appunti mediocri sul futuro *côté de Guermantes*. Né l'una né l'altra serie serviranno per la *Recherche*: del tutto soppressa la prima, sostituita la seconda. E la sostituzione qui non stupisce: quelle pagine erano, se non nella letterale materia, certo nell'intenzione, grezzamente autobiografiche; penoso documento di anni di autentico snobismo³⁸.

A proposito del grezzo autobiografismo presente nel *Santeuil*, occorre osservare che la voce narrativa di questo testo è in terza persona e non in prima come sarà nella *Recherche* quando Proust introdurrà quel *je* che risulterà ben più enigmatico e difficile da identificare direttamente nell'autore. Una volta installato il *je*, cioè il «soggetto dell'autobiografismo trascendentale – osserva Contini – deve cadere ogni riferimento riconoscibilmente biografico, che poi varrebbe quanto autobiografico»³⁹.

Leggendo il *Jean Santeuil* incontriamo anche una ricerca spasmodica delle *essences*, cioè delle qualità segrete e poetiche delle cose, e questo tipo di ricerca (che verrà riformulata nell'opera definitiva) potrebbe, a parere di Contini, convalidare l'erronea interpretazione edonistica ed estetizzante che vede nella *Re-*

35 Marcel Proust, *Jean Santeuil*, éd. par Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1952, 3 voll. Più attendibile l'edizione del *Santeuil* procurata da Pierre Clarac e collaboratori, edita a Parigi da Gallimard nel 1971.

36 G. Contini, *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 111-137.

37 Ivi, p. 114.

38 Ivi, p. 115.

39 Ivi, pp. 116-117.

cherche un dipanarsi impressionistico di trasformazioni poetiche legate da una sorta di religione della bellezza⁴⁰.

Sempre su questa linea, Contini ha rilevato che i miracoli della memoria involontaria, le celebri *intermittences*, che in Proust uniscono magicamente presente e passato, sono nel *Santeuil* troppo numerose rispetto alla *Recherche* e dunque tendono a perdere di valore.

È peraltro subito da avvertire che nella *Recherche* le *intermittences* saranno numerate, e di tanto più imponenti; legate a momenti precisi dell'affabulazione. Nell'accezione più stretta esse si limitano alle due chiavi che segnano l'inizio e la fine della *Recherche*, la «madeleine» e il «pavé». Oltre a queste occasioni storiche di memoria, venano la *Recherche* talune che sarà lecito chiamare sostanze di memoria, di cui la più illustre è la «petite phrase». Per questa stessa rarità le *intermittences* assumono con maggiore evidenza l'aspetto di simboli e specimini, anziché di esclusivo tessuto, del metodo proustiano. Allo stadio del *Santeuil*, i momenti delle future *intermittences* sono più abbondanti, ma perciò stesso più diffusivi, non così narrativamente perentori; sono, per ripetere quella distinzione, meno occasioni che sostanze di memoria⁴¹.

Infine tra gli accertamenti più persuasivi del saggio continiano vi è quello in cui si dimostra come il *rapprochement* (di passato e presente) s'isciva sotto la categoria più generale dell'opposizione logica identità vs diversità non soltanto nelle *intermittences* ma anche in «altri motivi proustiani»⁴². E ciò accade già nella fase antica del *Santeuil*.

Uno degli esempi che prendo da Contini riguarda le pagine finali del primo libro dove ritroviamo, mutati negli anni, i genitori di Jean. «Ecco uno dei più alti spettacoli – scrive il critico – a cui possa fare assistere il tema dell'analogia-differenza»⁴³.

Le conclusioni del saggio qui in esame sono note: con il *Jean Santeuil*, Proust ha “disegnato” un cartone preparatorio della *Recherche* ed è pervenuto all'Opera attraverso una serie di aggiustamenti e calibrature nel peso degli equilibri, delle strutture narrative e dei nessi compositivi. Tra questi ultimi vi è la dialettica, riformulata e ricalcolata, tra la dimensione lirico-intuitiva e quella analitico-critica, ma vi è anche (e non meno importante) una sapiente ricalibratura nella poetica delle *essences* e delle *intermittences*.

Lasciamo al critico l'ultima parola:

Il *Jean Santeuil*, dato che si possa considerare come un libro, è, come si è visto, un libro non composto. Vi si allinea un'avventura vitale, che in definitiva serve a distinguere dal passato morto, morto come gli amori e le altre catene di abitudini esaurite, il passato fatto eterno e immortale, rivelato da istanti di *hasard*. Così

40 Ivi, p. 117.

41 Ivi, p. 121.

42 Ivi, p. 133.

43 Ivi, p. 136.

si identificano cellule e monadi di vittorie sul tempo, tutte relative all'Io e alla sua attività lirica. Ma è chiaro che la vittoria non può essere completa (vittoria morale e vittoria artistica) se non è inserzione degli altri nel tempo, e del narratore oltre che del lirico⁴⁴.

Contini su Proust oggi

Dato che Contini ha scritto i suoi saggi proustiani nel 1947 e nel 1953 avendo a disposizione solo alcuni tra i materiali testuali di cui disponiamo oggi⁴⁵, ci si potrebbe chiedere se le conclusioni a cui è giunto siano ancora valide. È la domanda che si pone Giorgetto Giorgi nel suo studio, edito nel 2011 e intitolato *Attualità degli studi di Gianfranco Contini su Marcel Proust*⁴⁶. In base a precise verifiche testuali, che tengono conto anche dei materiali proustiani attualmente a disposizione, Giorgi ha dimostrato che le conclusioni continiane sono del tutto valide ancora oggi.

Le ragioni d'una scelta elettiva

Quali potrebbero essere le ragioni in base alle quali Contini ha scelto Proust per le sue analisi variantistiche? Prima di rispondere a questo interrogativo, occorre tornare al grande narratore francese che nel *Temps retrouvé* aveva acutamente sostenuto che

En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage d'un écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans le livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même⁴⁷.

Forse proprio da qui potremmo tentare una risposta. Contini – lo abbiamo visto – considerava il testo non un'unità compiuta di carattere statico, ma una struttura dinamica che andava analizzata nella sua genesi processuale. Valgano queste parole scritte nel 1948:

l'opera è qualcosa che non è fatto ma si fa, l'attività prevale, se così posso dire, sul suo deposito naturale; e questo non pare mai definitivo e inamovibile, mai provveduto d'immutabile necessità [...] La tesi (magari a sé inconscia) da combattere è il «fatto» fossile, naturalisticamente inteso, la lettera immutabile, il testo in sé, il sacro bene che non sfugge? e gli si opporrà, per esempio, «atto» o «attività», così: la poesia è atto (o attività) e non fatto. Quando poi verrà altri

44 *Ibidem*.

45 Il vasto insieme delle bozze disponibili, dei *cahiers* e degli *avant-textes* proustiani si trova attualmente a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France.

46 Cit. qui alla n. 1.

47 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1989, vol. IV, pp. 489-490.

a ragionare come se la poesia fosse disposizione pura, eterea, non incarnabile e così via, ci sarà sempre tempo a introdurre una nuova polarità, e per esempio a opporre «atto» ad «attività» (astratta)⁴⁸

La pratica compositiva di Proust, cioè la dominante della sua *écriture*, basata su incessanti aggiunte e revisioni volte alla ricerca di un'interminabile (ma non infinita) approssimazione alla verità, si prestava meglio d'ogni altra alla verifica continiana che il testo fosse da considerarsi una drammatica struttura dinamica.

Pur da diversa prospettiva, Roberto Antonelli ha scritto che il metodo critico del grande filologo coincideva

esattamente [con] lo stesso procedimento teorizzato da Proust nel *Jean Santeuil* e nella *Recherche* e descritto da Contini in due saggi specifici. È il mezzo, lucidamente razionale e metodico, attraverso cui il poeta ricerca l'essence, ovvero ottiene, e dimostra, il «dono» della poesia. *L'intermittence du cœur* è «contatto d'un passato e d'un presente» [...], ciò che rivela l'essence des choses: l'essence «si sottrae all'aggressione riflessiva, alla ricerca premeditata»⁴⁹.

A ciò si aggiunga che proprio lo stesso Contini, sempre in riferimento a Proust, aveva osservato nel 1940 il carattere maieutico dell'identificazione del lettore con l'eroe.

l'importanza, per dir così, didattica, mettiamo della *Prisonnière*, non sta già nell'identificazione di Marcel a noi, ma a rovescio in quella di noi a Marcel: indifferenti alle eventuali registrazioni matematiche di nostre esperienze «passate», verificheremo inventivamente la demiurgia del poeta quando imiteremo Marcel [...] Gli autori si misurano anche da una tale imitazione o plagio da parte delle biografie⁵⁰

È probabile che queste parole provengano proprio dall'interpretazione che Contini ha dato del passo prima citato in cui Proust aveva sostenuto che ogni lettore leggeva nel libro sempre se stesso. Sul processo di lettura come interazione dinamica tra testo e lettore e più in generale sulla dimensione creativa della lettura, hanno insistito molto i moderni studiosi della teoria della ricezione. Iser, ad esempio, ha scritto che

Il piacere del lettore comincia quando egli stesso diventa produttivo, cioè quando il testo gli consente di mettere in gioco le sue facoltà. Vi sono ovviamente dei

48 G. Contini, *La critica degli scartafacci* (1948) cit. qui alla n. 1, pp. 10-13.

49 Roberto Antonelli, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, dir. da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, vol. IV, t. II, p. 367. Le citazioni che Antonelli fa del citato saggio continiano sul *Santeuil* si trovano rispettivamente alle pagine 120 e 119. Cfr. anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Gianfranco Contini*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 55.

50 G. Contini, *Per Furst («Simoun»)* (1940), in Id., *Esercizi di lettura*, qui cit. alla n. 2, p. 340.

limiti alla volontà del lettore di partecipare, e questi saranno superati se il testo rende le cose troppo chiare o, all'opposto troppo oscure⁵¹

Se c'è una conclusione di carattere generale che è possibile trarre dall'analisi variantistica di Contini, questa riguarda certamente il principio dell'autonomia del testo letterario. Leggi e modalità compositive non preesistono, infatti, a quel sistema autonomo che è il testo, ma si sviluppano sia contemporaneamente al processo di scrittura, sia posteriormente negli sviluppi delle revisioni.

E a ciò Contini ha sempre fatto inesausto appello. Appello e, direi, luminosa dimostrazione.

51 Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), tr. it. di Rodolfo Granafèi, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 170.



L'Abbaye de Jumièges (foto di Anna Dolfi).

Macchia e “le malaise” di Proust*

Mariolina Bertini

Insieme a Baudelaire, a Molière, a Pirandello, Proust è tra gli scrittori ai quali Macchia ha dedicato il maggior numero di pagine. Nella sua bibliografia compaiono ben due raccolte di saggi che gli sono interamente consacrate, *L'angelo della notte* (1979) e *Proust e dintorni* (1989); nel 1997 le due raccolte sono poi confluite, con qualche aggiunta, nel volume einaudiano *Tutti gli scritti su Proust*. È soprattutto dagli anni Sessanta agli anni Novanta che Macchia si interroga sui sottili, tormentati, a volte contraddittori rapporti che intercorrono tra la vita e l'opera del creatore della *Recherche*: quei rapporti, troppo schematicamente semplificati dalla critica di ascendenza positivista e drasticamente esclusi dal campo d'indagine dello strutturalismo, sono il terreno d'elezione della critica macchiana, l'intreccio di sintomi su cui si esercita un'instancabile perspicacia decifratrice, l'universo di echi, di riflessi e di invisibili parallelismi da cui emerge una delle più inquietanti e moderne immagini del romanziere di Swann.

Proust non è tra gli scrittori familiari a Macchia sin dalla primissima giovinezza. L'adolescente precoce che negli anni Venti si comprava, in totale autonomia e quasi in segreto, Cervantes e *Manon Lescaut*, *I lavoratori del mare* e *Novantatré*, Shakespeare e *Delitto e castigo*, non poteva trovare, nel singolare negozio romano delle Sorelle Venturini, dove i libri convivevano con spartiti e pianoforti, i volumi della *Recherche*, ancora inedita in italiano e incompleta anche in francese. Tuttavia gli anni degli studi ginnasiali e liceali di Macchia, dal 1923 al 1929, sono gli

* Appare qui con qualche modifica un testo pubblicato su «Quaderni proustiani», 2004, pp. 17-23 con il titolo *Giovanni Macchia e il suo angelo*.

anni nei quali la gloria di Proust, alimentata dalle pubblicazioni postume, non cessa di crescere e di affermarsi in tutta Europa: almeno il suo nome già allora sarà giunto certamente alle orecchie del futuro studioso che sui banchi di scuola abbozzava drammi di taglio pirandelliano, per sfuggire alla noia di programmi canonici ormai pesantemente segnati dall'impronta fascista. Dell'autore della *Recherche* si discuteva, proprio in quegli anni, sulle pagine del «Baretti» e di «Solaria»; numerosi erano i giovani scrittori che, instradati dai saggi pionieristici di Giacomo Debenedetti, riconoscevano in Proust, per usare le parole del giovane Vittorini, «il loro maestro più autentico». È verosimilmente durante gli studi universitari - tra il 1930 e il 1934 - che anche Macchia viene a contatto con i testi di Proust; intento alla rivendicazione, nelle pagine della sua tesi, della «modernità» di Baudelaire, non può certo restare insensibile alla modernità di Proust che, in piena crisi del modello realista, addita una delle possibili vie al rinnovamento radicale della forma romanzo. Notiamo inoltre che, durante il soggiorno parigino del 1935-'36, Macchia frequenta il salotto di Charles Du Bos, che su Proust aveva pubblicato nel 1922 e nel 1932 pagine sensibilissime, tra le più importanti di quella stagione critica.

Per quanto tutto faccia supporre che negli anni Trenta e Quaranta Macchia si collochi nella schiera degli ammiratori italiani di Proust, insieme a Giansiro Ferrata, a Gadda, a Sergio Solmi, al giovane Bonsanti, bisogna arrivare al 1949 per trovare, sulle pagine dell'elegantissima ed effimera rivista «L'Immagine», diretta da Cesare Brandi, il suo primo contributo sull'autore della *Recherche: Proust e Vermeer*. È un saggio nel quale emergono già con chiarezza due costanti che contrassegneranno tutta la critica macchiana successiva: l'inclinazione ad avvicinare i grandi autori «di sbieco», entrando cioè nella loro opera e nella loro esistenza non dalla porta principale, ma da qualche ingresso secondario e appartato, e l'attenzione a quel «dialogo tra le arti» a cui sarà dedicata nel 1990 la raccolta adelpiana *Elogio della luce*.

Proust e Vermeer segue la presenza del pittore di Delft in tre zone diverse della *Recherche*: in *Un amour de Swann*, nella conversazione sull'arte tra il narratore e Albertine incorporata all'ultimo capitolo della *Prisonnière* e finalmente nell'episodio della morte di Bergotte. A questa presenza, tanto più efficace quanto più misteriosa, Proust si avvicina secondo Macchia gradualmente. Nelle pagine di *Un amour de Swann* il mistero di Vermeer non è veramente affrontato: il nome del pittore, il fascino della sua opera sono piuttosto utilizzati per caratterizzare la cultura di Swann, messa a fuoco con una serie di particolari eruditi e iperrealistici che paiono a Macchia singolarmente apparentati a certo citazionismo dannunziano. L'essenza dell'arte di Vermeer resta fuori dall'orizzonte di Swann: non a caso, il suo studio sul pittore resterà perennemente incompiuto, vera allegoria della sua incapacità di accedere al mondo dell'arte. Al silenzio, al mistero di Vermeer si avvicina più di Swann il narratore, quando fa notare ad Albertine che tutti i suoi quadri sono «frammenti di uno stesso mondo», riflessi di una stessa enigmatica bellezza «nuova e unica», generata da quella che nel *Temps retrouvé* verrà definita la «qualità della visione» dell'artista. Ma del mondo di Vermeer Swann e il narratore restano, in qualche modo, sulla soglia: soltanto

Bergotte vi penetra, perché davanti alla suprema compiutezza della *Veduta di Delft* riconosce i segni precursori della propria morte, e comprende non astrattamente, ma con terribile immediatezza, che ogni artista è chiamato a sacrificare all'arte la propria vita, a rifonderla senza residui nello splendore di un'opera impersonale che sfiderà il tempo.

Proust volle – commenta Macchia – far cadere il suo Bergotte dinanzi al quadro da tanto tempo amato del pittore preferito, fondendo i più esatti risultati dell'osservazione [...] con il presentimento del tutto fisico della morte; il particolare del quadro («le petit pan de mur») con un senso invincibile di attrazione verso il nulla, fino a tanto che quel particolare, frammento di una bellezza eterna, bilanciando il peso della stessa vita dello scrittore e immobilizzandola, lo assorbe nel soffio della morte.

Sottolineando l'importanza di questo episodio, e il suo carattere drammaticamente autobiografico – Proust, visitando nel 1921 un'esposizione di Vermeer, aveva avvertito le *malaise* che poi attribuirà a Bergotte morente – Macchia rispondeva, nel 1949, a quei critici e a quegli scrittori (da Borgese a Piovene allo stesso Croce) che nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta avevano denunciato l'«immoralismo» di Proust. Lungi dall'essere un decadente e un immoralista, il Proust di Macchia condivide l'alta e severa moralità di Baudelaire; quella per cui l'artista deve attraversare tutte le forme del male per accedere alla verità dell'arte, «comme un parfait chimiste et comme une âme sainte».

Passeranno più di dieci anni, dopo questo saggio importante, prima che Macchia torni ad occuparsi di Proust: l'autore della *Recherche* è assente dalla sua bibliografia degli anni Cinquanta, e anche negli anni Sessanta si affaccia in cinque articoli soltanto, uno dedicato al primo e dimenticato recensore italiano di Proust, Lucio D'Ambra, gli altri redatti quasi tutti in margine a lettere del romanziere inedite o poco note. C'è nel Macchia di questi testi una sorta di ricorrente civetteria, quasi la sottomissione a un'implicita e segreta *contrainte*: quella di mostrare al lettore di saper arrivare al cuore di un'opera letteraria partendo da un particolare biografico apparentemente trascurabile. Il punto di partenza può essere una lettera nella quale Proust parla con accoramento e indignazione dello stato di degrado in cui l'Italia lascia i suoi monumenti, oppure il suo patetico appello a un amico distratto, che va troppo raramente a trovarlo; in un caso come nell'altro, l'indagine del critico-biografo sfocia sempre sulla messa a fuoco ineccepibile di un tratto significante, di un gesto sintomatico, di una parola aureolata di importanti sottintesi. Esempolari di questa strategia critica sono i due articoli consacrati nel 1965 ai rapporti di Proust con l'oscuro commediografo René Peter, *Proust a Versailles* e *Un amico di Proust*, poi unificati nell'*Angelo della notte* con il più suggestivo titolo *La misteriosa stanza di Versailles*. Macchia parte da una lettera inedita del 1907 di Proust a Peter, lettera che ha ritrovato e che pubblica per la prima volta: un frammento tra i più tipici dell'epistolario proustiano, nel quale si intrecciano una sorta di risentita nostalgia dello scrittore per l'amico che da qualche tempo lo ignora e l'inconscio desiderio di tenerlo comunque lontano, moltiplicando le difficoltà pratiche che rendono ogni incontro estremamente problematico. Da questo frammento, e dal suo conte-

sto, Macchia ricostruisce magistralmente un episodio allora oscuro e trascurato dai biografi: il soggiorno di Proust a Versailles – dove risiedeva René Peter – tra la fine del 1906 e i primi mesi del 1907. In quel soggiorno apparentemente inspiegabile Macchia legge la «prova generale» delle condizioni di isolamento in cui Proust comincerà, due anni più tardi, a scrivere la *Recherche*: utilizzando la propria malattia per isolarsi, chiedendo insistentemente affetto agli amici, ma frapponendo di continuo a quest'affetto ostacoli invalicabili, e sfruttando per la propria opera anche gli elementi che potrebbero parere più refrattari. Un progetto di dramma a forti tinte, di gusto molto dubbio, concepito insieme a René Peter proprio in quei mesi, sarà probabilmente all'origine della scena nella quale la figlia di Vinteuil profana con l'amica il ritratto del padre: ben prima che sia scritta la celebre frase liminare di *Swann*, le ombre del romanzo a venire circolano, come spettri pirandelliani, nella vita del loro creatore.

Sempre, quando Macchia dedicherà saggi alle opere minori di Proust (*Les plaisirs et les jours*, *L'Indifférent*, gli scritti ruskiniani, l'incompiuto e giovanile romanzo epistolare) o alle sue lettere (agli amici, al suo editore, all'oscuro ammiratore italiano Alberto Lumbroso), la parabola del suo approccio resterà identica a se stessa: partire da un tratto secondario o marginale per approdare a qualche particolarità significativa del modo di essere al mondo di Proust, del suo atteggiamento verso la propria opera, della sua concezione estetica, della sua vita al servizio della scrittura.

Senza troppo moltiplicare gli esempi, vorrei soffermarmi brevemente sulle pagine che Macchia dedica a Proust nel 1978-'79 e che vanno a costituire il nucleo centrale del suo volume proustiano più celebre e più fortunato, *L'angelo della notte*. Si tratta di due grandi blocchi, il primo dedicato al posto dell'oblio e della malattia nella genesi della *Recherche*, l'altro all'io del narratore e alle sue caratteristiche più moderne e paradossali. È in queste pagine, credo, che va cercato il contributo più originale del Macchia critico di Proust, anche se sarebbe un errore trascurare gli altri suoi contributi (in particolare le pagine fondamentali su Proust e Dostoevskij e quelle su Proust e Wagner, che completano il suo sfumatissimo, tormentato ritratto del romanziere).

Per Macchia, la malattia e l'oblio svolgono nell'esperienza e nel pensiero di Proust ruoli paralleli. Sono due realtà eminentemente negative: rappresentano il versante notturno dell'esistenza, il momento della distruzione e dello sfacelo. Ma come l'oblio è il presupposto irrinunciabile delle fulgide resurrezioni della memoria involontaria, che non possono aver luogo se il vissuto non è stato preventivamente dimenticato, cancellato, immerso nelle tenebre più profonde, così la malattia si disegna tra le ansie del vivere come pausa salvifica, isola di silenzio nella quale il soggetto creatore può consumare la sua fertile separazione dalle passioni egoistiche e dai seducenti inganni della vita mondana. Nei confronti dell'oblio e della malattia, Proust adotta una sua particolarissima strategia di esorcismo e di addomesticamento, che finisce per mettere queste due forze ostili e distruttive al servizio della sua strenua opera di costruttore. In questa strategia, contrariamente alla vulgata critica che per decenni vide in Proust un irrazionalista, un mistico, un bergsonian avversario del positivismo, svolge un

ruolo di primo piano la conoscenza scientifica più lucida e razionale. Macchia ricostruisce a questo proposito alla perfezione, per la prima volta, le letture attraverso le quali Proust esplora le teorie di alcuni fra i più autorevoli medici e psicologi del suo tempo: Théodule Ribot che aveva indagato le *maladies de la volonté*; Jean Camus e Philippe Pagniez, ex interni della Salpêtrière, che preconizzavano la cura delle nevrosi attraverso l'isolamento del malato; Paul Sollier, studioso dei disturbi della memoria; Alfred Binet, esponente della psicologia sperimentale attento alla frammentazione dell'io, alle «alterazioni della personalità». Sulla via aperta da Charcot, ognuno di questi studiosi indaga qualche aspetto dell'influsso della psiche sulla realtà fisica: il riaffiorare dei ricordi dall'inconscio, gli effetti della suggestione sul corpo, i meccanismi misteriosi e intermittenti della volontà sono alcuni dei temi affrontati nelle loro opere. Di questo ricco patrimonio scientifico e teorico, Proust si impadronisce in modo del tutto inusuale per un profano; ma non allo scopo di porlo, come si potrebbe pensare, al servizio della propria salute, negli anni sempre più fragile e vacillante. Dopo un tentativo, d'altronde breve e poco convinto, di curarsi nel 1906 nella clinica del dottor Sollier, Proust sfrutterà in modo totalmente diverso le proprie non indifferenti conoscenze medico-scientifiche: ne farà uno strumento per fondare la propria opera sull'approfondimento e il consapevole sfruttamento della sua condizione di malato.

«Se la lotta con la sua malattia era pur necessario che continuasse – commenta Macchia –, essa non sarebbe stata una lotta a viso aperto, come se la malattia fosse una nemica da stremare, da annullare. Quella malattia bisognava circondarla d'astuzia, addirittura blandirla quasi fosse una donna: ed estrarre da essa tutto ciò che può dare e che la salute non ci permette di vedere, accecati come siamo dalla sua luce. Sarebbe stata una vita piena d'ombra»¹.

Attraverso la scienza dei positivisti suoi contemporanei, Proust ritrova così la lezione di uno dei grandi classici del suo amato Seicento, di Pascal che raccomandava *le bon usage des maladies*. Per Pascal, *le bon usage* era quello che portava l'uomo a distaccarsi dal mondo inautentico delle vanità terrene per disporsi ad accogliere la grazia divina; per Proust analogamente, il buon uso della malattia è quello dell'artista che si distacca dal mondo inautentico dell'io egoista per consacrarsi alla creazione. La malattia, l'oblio, la sofferenza stessa diventano in questa prospettiva i presupposti di quel *grand œuvre* alchemico da cui nasce la scrittura.

A questo punto, comprendiamo bene perché per Macchia Proust sia davvero «l'angelo della notte», espressione che riprende una frase del giovane Proust: «se il poeta percorre la notte deve farlo come l'angelo delle tenebre: portando vi la luce». È un angelo legato da straordinarie affinità tanto a Molière quanto a Baudelaire. Molière, con la sua tragica malinconia, faceva emergere i lati oscuri del *grand siècle*; Baudelaire costruiva la sua poesia sull'«alchimia del dolore»; Proust fonda, per Macchia, la trasparenza e la luminosità della sua scrittura sulla luttuosa oscurità del suo isolamento di malato, sulla disintegrazione dell'io che

1 Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997, p.101.

giorno dopo giorno cede terreno alla morte, sulla presenza alluvionale dell'oblio che tutto sommerge. Di contro a tante letture spiritualistiche, religiose, edulcorate o estetizzanti, l'interpretazione macchiana disegna così, con implacabile rigore, la misteriosa parte del male, del negativo e dell'irredimibile sofferenza alla base dell'edificio della *Recherche*; edificio cui non è estranea, certo, la preoccupazione della salvezza, ma di una salvezza dal costo altissimo e dai connotati incerti, la sola che potesse affacciarsi ai tormentati e tempestosi orizzonti del secolo ventesimo.

«L'angelo della notte - scrive Macchia - vigila con le sue grandi ali brune su tutta l'opera di Proust, immagine dell'autore che scrive [...] e insieme rappresentazione simbolica dell'essenza stessa della sua arte, immersa nel silenzio e nella solitudine [...]. Agli antipodi del sole qui è la fragile figura dello scrittore che con le imposte chiuse vive immobile come un gufo, riuscendo come il gufo a veder chiaro soltanto nel buio, costretto a lavorare in uno stato di estremo pericolo: destino simile a quello di chi racconta, in un'altra grande opera notturna: *Le Mille e una notte*. Come la dolce Shahrazàd, narratrice condannata alla morte, egli ignorava se il padrone del suo destino, assai meno indulgente del sultano Shahtiyar, una notte o l'altra avesse deciso che doveva prepararsi a morire. Ma, come Shahrazàd, ha anche la segreta speranza di essere salvato dalla bellezza di ciò che racconta. Perché la salvezza può giungere, come non ignorava il fiero sultano che alla fine risparmiò Shahrazàd, soltanto dall'Angelo buono della poesia, che attraverso la lunga notte ci conduce nel regno della luce»².

Un altro Proust, un altro Debenedetti: la radiorecita del 1952 (e la lettura di Giorgio Caproni)

Paolo Rigo

La macchina romanzesca alla base della *Recherche* per decenni fu percepita come uno straordinario fulmine a ciel sereno. Il preziosissimo frutto del lavoro di uno scrittore che, stante la caligine di una celebre leggenda, «avesse oziato fino al 1907 nei salotti parigini per poi rinchiudersi quasi da un giorno all'altro a scrivere il suo capolavoro in una stanza foderata di sughero al riparo da tutto e da tutti»¹. Ma al fulmine seguì il tuono e il tuono fu la scoperta delle carte che costituivano il *Jean Santeuil*. La storia è nota: il giovane studioso Bernard de Fallois, alla fine degli anni Quaranta *agrégé* di lettere, scopriva in un armadio custodito dalla signora Suzy Mante-Proust, nipote dello scrittore e figlia di Robert (fratello di Marcel), settanta quaderni e centinaia di fogli sparsi che costituivano il nucleo del romanzo giovanile di Proust². Passarono alcuni anni di

1 Eleonora Marangoni, *Introduzione* a Giacomo Debenedetti, *Un altro Proust*, Palermo, Sellerio, 2018, [pp. 9-37], p. 17. Da questa edizione sono riprese le citazioni della radiorecita di Debenedetti, fatta eccezione per le note di Giorgio Caproni che sono recuperate dalla prima stampa del 1952. Un ringraziamento è diretto al personale della Biblioteca Marconi dove la copia posseduta da Caproni è conservata, e in particolar modo a Giulia Zambrini per l'intelligenza e la disponibilità manifestate nei miei confronti. Ma la parte più grande della mia gratitudine non può non essere rivolta ad Attilio Mauro Caproni per la cortesia riservatami e per l'attenta lettura di questo saggio: senza di lui queste pagine non sarebbero state mai pubblicate.

2 Il ritrovamento è perfettamente narrato dall'ancora attuale lavoro di Philip Kolb, *Le premier roman de Proust*, in «Saggi e ricerche di letteratura francese», IV, 1953, pp. 215-277: in particolare si vedano le pp. 215-220. Si rimanda anche a Enrico Guaraldo, *Per una storia del "Jean Santeuil"*, in «Paragone. Letteratura», XXII, 1971, 260, pp. 89-126. In generale

lavoro e di ordinamento e nel 1952 per i tipi della Gallimard vide la luce il *Jean Santeuil*. La pubblicazione generò – come accennavo – molto clamore³. Tra le accoglienze italiane più diffidenti vi fu quella di Eugenio Montale:

«Grande romanzo inedito di Proust» è scritto sulla fascetta del libro; e ci vuol davvero una certa disinvoltura per spingersi tanto lontano: perché queste pagine non formano un romanzo, né grande né piccolo, e tutto, a cominciare dal titolo, è frutto dell'uso arbitrario e illegittimo di un materiale che andava pubblicato, se doveva essere pubblicato, nella sua integrità e nel suo disordine: illegittimo perché a nessuno deve essere consentito rimuovere le ceneri rimaste dalla combustione che ha originato un'opera di genio, per cavarne residuati secondo una presunta ricetta dell'autore scomparso⁴.

Andrà comunque detto, quasi per correttezza di cronaca, che i durissimi strali di Montale, che oggi fanno quasi sorridere considerate le traversie dei suoi scritti postumi, erano riservati alla «particolare predilezione per l'inedito o per le opere incompiute» che a quel tempo si dava alle riscoperte filologiche, e in secondo piano ad André Maurois. Quest'ultimo, definito «poligrafo versatile e biografo universale»⁵, etichetta che quasi automaticamente svislaccia la specializzazione proustiana dello studioso, era colpevole, secondo Montale, di aver confezionato un'*Introduzione* al *Jean Santeuil* volta a sottolineare soltanto la novità filologica; e che, in quanto consacrata a tale scopo, risultava, al contempo, troppo ammiccante e poco affidabile⁶.

per la ricezione di Proust in Italia alle primitive pagine di Daniela De Agostini, *Marcel Proust en Italie*, in «Bulletin d'Informations Proustiennes», IV, 1976, pp. 19-27, a quelle dei contributi raccolti in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004 (numero monografico di «Transalpina», VII) e al lavoro di Mirko Francioni, *La presenza di Proust nel Novecento italiano*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, andranno aggiunte le letture dei saggi contenuti in *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, a cura di Ilena Antici, Marco Piazza e Francesca Tomassini, Roma, Roma Tre Press, 2014, e soprattutto in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014. Si tenga, infine, presente il più recente lavoro di Eloisa Morra, *Traduzione e tradizione nella ricezione di Proust in Italia: Croce, Gobetti, Debenedetti*, in «Annali di Italianistica», XXXVIII, 2020, pp. 227-245.

3 Si possono ricordare le accoglienze "positive" di Paolo Serini, *Il Proust ritrovato* su «Il Mondo» del 23 agosto 1952 e di Giacomo Antonini, *Il capolavoro giovanile di Proust*, articolo uscito su «La fiera letteraria» del 6 luglio dello stesso anno.

4 L'intervento di Montale, *Proust (o quasi)*, uscì sul «Corriere della sera» del 2 luglio 1952, con lo stesso titolo è stato poi ripubblicato nella raccolta delle prose giornalistiche: *Il secondo mestiere. Prose*, 2 voll., a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, [pp. 1387-1393], 1392.

5 E. Montale, *Proust (o quasi)* cit., p. 1389.

6 Ivi, p. 1391: «Il bello è che tutto questo risulta così abilmente inserito nella prosa del Maurois, che occorre una seconda lettura per afferrare la portata di certe dichiarazioni; e sono certo che molti lettori, dall'occhio troppo svelto, saranno passati sopra queste mine senza accorgersi di nulla». Paradossalmente, nonostante la brutta etichetta di «cane da

Nello stesso periodo anche Gianfranco Contini, in un lungo intervento pubblicato su «Letteratura» all'indomani della tempestiva pubblicazione italiana del romanzo nel 1953, non mancò di esternare alcuni dubbi sull'operazione editoriale condotta da de Fallois; ma il giudizio dello studioso, senz'altro piuttosto sfumato se messo al confronto con quello di Montale, riconosce comunque al *Jean Santeuil* e alle parole proustiane ivi contenute il valore inestimabile di «cartoni» preparatori della *Recherche*⁷. Come stiano le cose, l'eco della scoperta e della pubblicazione dell'opera si protrasse fino a toccare il più grande studioso di Proust in Italia, Giacomo Debenedetti. Quest'ultimo, ben prima che uscisse la traduzione di Franco Fortini per Einaudi, si impegnò in un'iniziativa abbastanza innovativa: un programma radiofonico destinato a un pubblico vasto, in cui il grande esegeta provò a 'sdoganare' Proust e ad allontanarlo da quella «rispettabile impopolarità», derivata dalla complicata lettura della *Recherche*. Uno dei temi principali della radiorecita, naturalmente, era la reazione avuta dalla società intellettuale all'indomani della scoperta del *Jean Santeuil*. E in merito alla complessa questione, Debenedetti ragionava anche sul giudizio di Montale; giudizio che, *de facto*, entrò a piedi uniti nel breve testo del primo, dove la tensione generata dalla novità e dalla pubblicazione del romanzo giovanile emerge in più punti⁸.

tartufi», a uscirne, almeno in parte, salvo fu proprio de Fallois, di cui Montale apprezzò gli sforzi: «dovremo pure sempre lodare le fatiche [...], se non proprio la sua acribia di ricostruttore e rifacitore e la serietà di chi ha presentato al pubblico senza le necessarie cautele questo pseudoromanzo o protoromanzo proustiano» (ivi, pp. 1391-1392).

7 Il saggio, intitolato '*Jean Santeuil*', ossia *l'infanzia della 'Recherche'*, è stato poi raccolto in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, [pp. 111-137], p. 112 (da questa edizione viene la citazione a testo).

8 A p. 67 il rappresentante del Pubblico afferma, riferendosi al *Jean Santeuil*: «ho visto nei giornali che è un libro sospetto, da non prendersi troppo alla lettera». La recensione di Montale viene praticamente discussa alle pp. 68-74, i dubbi maggiori sono affidati al personaggio della *Donna* che apertamente afferma, scatenando il *divertissement* del Critico, che «qualcuno ha supposto che il coordinatore o ricucitore de Fallois abbia fatto anche il rammentatore: restaurando, costruendo qualche ponte: mettendo insomma qualche piccola protesi, come direbbero i dentisti» (ivi, p. 73). Il «qualcuno» è evidentemente Montale. D'altro canto, se il dubbio della *Donna* è quasi negato dal critico, Debenedetti aggiunge due note al suo scritto: nella prima spiega che «semmai si potrebbe supporre che il personaggio di Jean, protagonista di tutte le scene del libro, sia stato introdotto arbitrariamente a far da soggetto di qualche frammento che Proust aveva scritto con altra intenzione, senza riferirsi a Jean, e forse col proposito di organare diversamente la materia»; nella seconda si concentra sulle parole di Maurois – considerate dalla *Donna* «pericolose»: termine che può derivare proprio dal giudizio espresso da Montale – e si chiede «perché parlare di "prescienza" in chi ha ritrovato il *Santeuil*? Si trattava semmai di pazienza nel riconnettere i fogli strappati, di acume e buona vista nel decifrarli. Perché parlare di romanzo "ricostituito"? Si ricostituiscono le gemme artificiali». Il giudizio di Montale è accolto, dunque, in maniera ambigua da Debenedetti. Nei frammenti che costituiscono lo scritto *Intorno a Jean Santeuil*, probabilmente risalente al 1952, sempre quest'ultimo afferma che «Montale non si spinge fino a dubitare del testo di quei fogli: teme che la soperchieria sia stata fatta nel loro montaggio; che in quei fogli non ci fosse il romanzo *tout entier*, l'opera "suivie" asserita dal Maurois, la quale, del resto, continuerebbe a mancare, malgrado il montaggio. Oltre i passaggi, da lui citati, che rendono ambigua la

Prima di addentrarmi nell'analisi di certe particolarità dell'esegesi proposta nella radiorecita e, quindi, di disturbare un lettore peculiare della pubblicazione dell'opera che seguì la trasmissione radiofonica del primo ottobre 1952 trasmessa sul Terzo Programma della Radio italiana, credo sia utile fissare alcuni punti relativi al carattere e alla fenomenologia dell'operazione promossa da Debenedetti⁹. La radiorecita è un testo particolarissimo, dove, secondo quanto affermato da Raffaele Manica, è possibile scorgere «la matrice» del rapporto critico tra Debenedetti e Proust¹⁰. In estrema sintesi,

Debenedetti commentava la recentissima edizione del de Fallois, riassumeva compendiosamente il romanzo, coglieva i preannunci ivi contenuti della *Recherche*, sottolineava le analogie con essa, procedeva ad osservazioni di lettura e ad un giudizio d'insieme. Il quale giudizio si sintetizzava in queste considerazioni: *Jean Santeuil* non era certamente un capolavoro, ma conteneva pagine abbaglianti che era stato un peccato aver sacrificato nella redazione definitiva della *Recherche*, e, in ogni caso, costituiva una preziosa testimonianza dei *Lehrjahre* di Proust¹¹.

Se questo è il riassunto dell'opera, bisognerà però notare che la forma scelta amplifica alcuni portati semantici: la radiorecita pertiene, dopotutto, al mondo del teatro, del dialogo e questo aspetto diviene immediatamente chiaro attraverso il meccanismo allegorico delle *dramatis personae* che sono chiamate ad animare le pagine di Debenedetti. In apertura del dialogo, quest'ultimo, sotto le vesti del *Prologo* può spingersi a dichiarare non senza una punta di civetteria che il «critico è come una mela, sempre in pericolo di essere spaccato in due»¹². Le due parti della mela, a cui si aggiunge la voce del rappresentante del *Pubblico*, sono il *Critico* e la *Donna*. Se il carattere del primo personaggio appare facilmente riconoscibile, la fenomenologia del secondo è alquanto complessa: si tratta,

prefazione-avallo del Maurois, altri avrebbe potuto addurre: il Maurois parla, come si è visto, di «prescienza» dell'editore de Fallois, dice che costui è riuscito a «ricostruire» un romanzo. Certo, non occorre «prescienza» se l'opera c'era, sia pure monca e scritta su fogli deteriorati; né si trattava di «ricostruire» se non ci fosse stato che da decifrare e ricopiare. «Prescienza» sa anche un po' di premeditazione. E niente è contagioso quanto i sospetti» (si cita da Giacomo Debenedetti, *Proust*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto. Testi e note a cura di Vanessa Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, [pp. 271-295], pp. 274-275).

- 9 Segnalo che della radiorecita esiste una versione adattata da Tommaso Debenedetti, nipote di Giacomo, del 1997, ora disponibile in podcast sul sito di Raiplayradio.it (ultimo accesso il 3 novembre 2021).
- 10 Raffaele Manica, *Debenedetti, Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust* cit., [pp. 75-85], p. 81. Si ricordi che Debenedetti fu anche traduttore di *Un amour de Swann* per Bompiani. Su quell'impresa editoriale, cfr. Eloisa Morra, *Dalla musica alla nekuia. Appunti su Debenedetti traduttore di Proust*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 85-96.
- 11 Raffaele De Cesare, *Un inserto proustiano in una prosa politica di Giacomo Debenedetti*, in «Studi Francesi», XLX, 2005, 3, [pp. 510-516], p. 513.
- 12 G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., p. 47.

de facto, di «una specie di voce della coscienza, che non finisce mai di vuotare il sacco dei ma»¹³. Il dialogo tripartito e intervallato da momenti musicali e dalla lettura di alcuni brani sembra rimettersi alle articolazioni di matrice freudiana: ego, super ego e inconscio si dibattono in una psicomachia “domestica” senza soluzione di continuità. Dico “domestica” poiché se la didascalia volta a spiegare l’ambientazione si apre sì su un meglio non identificato – per il lettore, almeno: l’ascoltatore dovrebbe aver avuto più informazioni – momento ripreso dalla composizione di *Jardins sous la pluie* di Debussy, la «frase» è «interrotta da rumori secchi come di piatti rotti»¹⁴. L’immagine dei piatti rotti non può non immettere il lettore – e questa volta non l’ascoltatore – in un clima da lite domestica. In effetti, i contrasti tra le tre entità restano comunque in parte insoluti. Tuttavia, quel un non-so-che di irrisolto, tra battute e riprese (il *Critico* afferma che la *Recherche* è un’opera «forse, non facile a leggersi, ma facilissima a ricordarsi, anche senza averla letta»; poi ha paura di essere considerato come un «rappresentante automatico di soluzioni»; ancora il rappresentante del *Pubblico* ribadisce: «Non vorrei troppo preoccuparmi del *Jean Santeuil*. Naturalmente, sarebbe ipocrisia se sostenessi di averlo già letto. È uscito solo nello scorso maggio: tre volumi, mille pagine»)¹⁵, permette di assaporare appieno quella sorta di rappresentazione dialettica, una vera e propria maieutica, del carattere più profondo dell’ermeneutica promossa da Debenedetti stesso. In altre parole: il seme critico prende corpo attraverso le pagine della radiorecita. Un esempio molto interessante riguarda un intervento del pubblico che riporto per esteso:

Marcel Proust nasce a Parigi nel 1871, in una famiglia di borghesia molto benestante, mezzo ebraica dalla parte di madre. Viene su un ragazzo nervoso, tenero, ipersensibile. Dall’infanzia comincia a fabbricarsi una malattia di quelle che oggi si chiamano allergiche: asma, o febbre del fieno. Non una malattia immaginaria: ma una malattia, apparentemente, comoda. Gli lascia la possibilità di fare ciò che gli piace; gli procura le assenze giustificate da ciò che gli dà noia. Con un sistema di morbidi ricatti, il ragazzo si sottrae a qualsiasi impegno. Esempio che vale per tutti: il famoso bacio serale estorto alla mamma, anche quella sera che, per la presenza in villa di un ospite ragguardevole, era stato convenuto che la mamma non sarebbe salita da Marcel per il rito della buonanotte. L’esempio è già tolto dall’opera, ma sintetizza tutto un capitolo della biografia: il fallimento di ogni tentativo di disciplinare il ragazzo¹⁶.

13 *Ibidem*. La prima esternazione del *Pubblico* riguarda la lingua del *Critico*, ritenuta troppo complessa: «Parla come parliamo tutti quanti, chiama pane il pane. Sarà, anche per te, il miglior collaudo che sei nel vero». In effetti, si può notare come a volte il critico abbia uno stile più elevato rispetto alla controparte del *Pubblico* (come il «seguitava» di p. 49, per esempio).

14 Ivi, p. 47. Si noti che la stessa composizione ricompare quasi verso la chiusura della radiorecita (p. 106).

15 Ivi, p. 49, p. 102 e p. 67.

16 Ivi, pp. 50-51.

Nel brano citato si propone una spiegazione del lungo episodio del materno bacio notturno, su cui si apre la *Recherche*, secondo una focalizzazione del tutto autobiografica. Ora, seppur è vero che il padre di Marcel, Adrien, aveva promosso nel suo *Hygiène du neurasthénique*¹⁷ l'idea di un'educazione rigida e sebbene sia ugualmente immaginabile che lo stesso episodio letterario con le sue isterie possa essere riconosciuto come una sorta di personale vittoria di Marcel su quella durissima pedagogia¹⁸, è indubbio che l'interpretazione proposta dal rappresentante del *Pubblico* nella radiorecita è fondata su un metodo in pieno contrasto con l'ermeneutica propria e principale di Debenedetti; quest'ultimo, infatti, nutriva grande sfiducia nelle indagini critiche tese al riconoscimento di tessere biografiche nella letteratura di qualsivoglia autore e in specie di Proust:

A Proust è successo qualcosa di simile a ciò che egli narra di un suo personaggio, la marchesa di Villeparisis, la quale sta scrivendo un libro di memorie aristocratiche e mondane: e i ricevimenti delle cinque a casa della marchesa erano, rispetto alle memorie in cui essa li avrebbe rievocati, «un sorte de répétition, de première lecture à haute voix devant un petit cercle». Anche la vita di Proust fu assunta, da coloro che se ne valsero per introdurre alla *Recherche*, come una specie di prova generale e di prima lettura ad alta voce, davanti al circolo più ristretto degli amici e dei conoscenti: davanti alle persone, insomma, che la vita aveva posto in contatto con Marcel Proust, prima che lo scrittore del romanzo venisse a contatto col pubblico anonimo. Si voleva, insomma, che il pubblico anonimo beneficiasse della maggior comunicatività di quella metaforica «lettura ad alta voce»¹⁹.

Secondo Debenedetti tale linea interpretativa era portatrice di fraintendimenti ed errori²⁰. Dato per buono questo assunto non stupisce ritrovare anche nella radiorecita un errore biografico, o, ancor meglio, un'approssimazione²¹. Infatti, ecco che il rappresentante del *Pubblico*, continuando la sua analisi storico-bio-

17 Pubblicato presso Paris, Masson, 1897.

18 Come è stato notato da Claude Francis-Fernande Gontier, *Proust e les siens*, Paris, Plon, 1981, pp. 99-100.

19 G. Debenedetti, *Aspetti della biografia* cit., pp. 12-13.

20 «Più capziosa e più feconda d'equivoci che un completo errore», ripresa da G. Debenedetti, *Commemorazioni di Proust* (1928), in Id., *Proust* cit., [pp. 33-54], p. 33. Per un'analisi del lavoro critico di Debenedetti, cfr., almeno, Pier Vincenzo Mengaldo, *La «Teoria del romanzo» di Debenedetti*, in «Strumenti critici», XVII, 2002, 1, pp. 1-17; Walter Pedullà, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, Milano, Rizzoli, 2004, e, infine, Id., *Le alternative convergenti di Giacomo Debenedetti*, in *I Maestri e la memoria*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Novella Bellucci, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 79-100, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXII, 2013.

21 Un'altra approssimazione piuttosto grave è presente in una battuta del rappresentante del *Pubblico*, subito redarguito dal primo *Lettore*: «*Pubblico* – Oh questa! Sapevamo che la Françoise di Proust era bravissima nel cucinare il bue brasato, ma che fosse pianista! 1° *Lettore* – Quella è Françoise della *Ricerca*, cuoca e poi governante. La Françoise del Santeuil invece è un'amante di Jean. *Pubblico* – Un nome che cambia professione» (G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., p. 103).

grafica, giunge ad affermare che «il padre, un alto funzionario governativo, era uno scrittore pratico e a, quanto Proust ci fa capire, di un positivismo piuttosto ottuso. Andava parecchio impettito dei propri onori di burocrate e credeva nelle “carriere”. Col figlio era di una severità un po’ solenne, saccente»²². Se è vero che il padre di Proust fu anche uno scrittore, appunto di manuali e saggi di natura scientifica, Adrien non era un funzionario governativo; il fraintendimento è notato anche da Eleonora Marangoni, l’ultima curatrice dell’operetta. La quale in un rimando in nota ricorda come «Giacomo Debenedetti fa dire al pubblico una cosa sbagliata: Adrien Proust (1834-1903) non era un “alto funzionario governativo”, ma un medico di fama internazionale»²³. La studiosa non aggiunge altro, eppure è evidente che quella scelta di Debenedetti risponde a una doppia strategia: da una parte, vi è la necessità di distinguere i caratteri dei personaggi dialoganti; dall’altra il bisogno di confermare la propria sfiducia nelle interpretazioni dalla marca esclusivamente biografica²⁴. Entrambe le funzioni, generate attraverso l’errore, concorrono a creare un ammiccamento con il lettore-ascoltatore colto che avrà registrato il dato e si sarà, quindi, posto sulla stessa dimensione interpretativa di Debenedetti: «consentire a ridurre il libro di Proust a un’autobiografia è una pericolosa deformazione. Altrimenti avrebbero buon gioco i nemici di Proust [...] i quali lo trattano come uno schiacciante, irriducibile seccatore, che per ben tremila fittissime pagine si ostinerebbe a narrarci i casi propri».²⁵

Secondo Vanessa Pietrantonio, «in piena sintonia con i critici francesi», a distanza di anni dai primi studi, Debenedetti ebbe coscienza del «valore storico ed ermeneutico» da accordare «al racconto leggendario della vita di Proust»²⁶. Il problema relativo all’affidabilità degli studi biografici e documentari applicati alla critica letteraria potrebbe ingenerare una sorta di nodo debenedettiano per

22 Ivi, p. 54.

23 Ivi, p. 113 n. 3.

24 Il gioco allegorico si rafforza da una considerazione *à rebours*: la Donna aveva accolto l’esigenza del *Pubblico* di esprimersi con parole di scherno (p. 50: «Il rappresentante del pubblico ha una gran voglia di farla anche qui, la bella figura. Lasciamo che ci racconti la storia di Proust. Ne abbiamo bisogno anche noi, per mostrare che adesso, con l’uscita del *Jean Santeuil*, le cose sono un po’ cambiate»). Ancora, agli occhi dello stesso personaggio, evidentemente, futili appaiono le ipotetiche considerazioni relative all’assenza del fratello di Proust, Robert, nella *Recherche* (p. 69: «questo sconosciuto nell’opera del fratello, che pure, nel *Santeuil* come nella *Ricerca*, scrive anche un romanzo di famiglia. Ma ne fa sempre il romanzo del figlio unico. Cerchino gli innamorati del pettegolezzo psicanalitico che cosa significhi questa omissione del fratello minore»).

25 G. Debenedetti, *Commemorazioni di Proust* cit., pp. 168-169.

26 Le citazioni vengono da Vanessa Pietrantonio, *Debenedetti e il suo doppio. Una traversata con Marcel Proust*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 105. Un esempio positivo può essere quello di Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 338-339, dove, secondo lo studioso, il principio generante della *Recherche* è da attribuire al sonno e al suo trauma. Ma Barthes mi sembra che si sia posto su una posizione di natura più psicoanalitica che esclusivamente biografica.

il lettore contemporaneo: in effetti, una volta ricostruito l'itinerario dell'attività critica di Debenedetti, si potrebbe notare una sorta di paradossale contrasto nei confronti dell'«oggetto privilegiato», e finanche «modello interiore» ermeneutico²⁷, Marcel Proust²⁸. In specie, tale nodo è profondamente segnato da un'assenza, quella dell'altro Proust-postumo: il *Contre Sainte-Beuve*, dove Proust negava *tout court* l'affidabilità delle indagini biografiche e documentaristiche. Si tratta di uno scritto su cui Debenedetti non è mai intervenuto²⁹. In realtà, al di là delle motivazioni per cui lo studioso non ha dedicato lavori al *Contre Sainte-Beuve*, direi che il contrasto è solo apparente³⁰: l'ipotetica rivalutazione del ruolo da accordare alla biografia è, infatti, solo illusoria poiché essa è pur sempre connessa con un'analisi – se si può usare un termine che appare, anche a chi scrive, desueto – dell'anima. Come ha detto Raffaele Manica

- 27 Riprendo un giudizio di Jacqueline Risset, *Proust e Debenedetti*, lavoro che, uscito come postfazione all'edizione di *Un amore di Swann*, traduzione di Giacomo Debenedetti, Milano, Bompiani, 1991, pp. 231-242, è stato poi incluso negli atti del convegno *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Convegno di Roma, 1-3 dicembre 1988, a cura di Rosita Tordi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1991, pp. 115-121, poi in Ead., *Proust in progress. 1971-2005*, a cura di Marina Galletti e Sara Svolacchia, con uno scritto di Umberto Todini, Roma, Artemide, 2020, [pp. 210-219], p. 211 (da cui si cita).
- 28 Si rimanda alle pagine di V. Pietrantonio, *Debenedetti e il suo doppio* cit., pp. 95-119. Ammetto, però, di non vedere alcuna significativa rottura con Proust da parte di Debenedetti come, invece, nota la studiosa: «Risulta allora anche più sorprendente la rottura messa in opera da Debenedetti che – schierandosi contro Croce – finisce preterintenzionalmente per schierarsi anche contro Proust. Per lui, infatti, non si tratta di mettere sotto accusa il metodo biografico in quanto tale, ma piuttosto di dimostrare come esso si riveli necessario proprio a partire dal fatto che la *Recherche* è un romando, non un'autobiografia» (ivi, p. 107).
- 29 Ivi, pp. 111-116. Si tenga a mente questo assunto: «Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et... Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recuillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup [connu] l'auteur» (cito da Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, pp. 221-222).
- 30 Nota poi Jacqueline Risset, *Proust e Debenedetti* cit., p. 212, offrendo una spiegazione storico-materiale: «Quando Debenedetti scriveva i primi saggi su Proust, *Le Temps retrouve* non era ancora pubblicato; e quando scriveva gli ultimi, mancavano ancora le opere incompiute e preparatorie (*Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve*)». Tra l'altro, Proust nel corso della sua opera "pubblica" più volte gioca sul problema dell'identità dell'io. Basterebbe pensare alla celeberrima questione del nome "Marcel" che certo non coincide se non forzatamente con il Je o N. della *Recherche*. Si ricorderanno le belle pagine di Gianfranco Contini *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'* [1957], in Id., *Varianti e altra linguistica* cit., [pp. 335-361], p. 335, che si aprono proprio sul problema del nome del protagonista del romanzo proustiano quale termine di paragone, di «metafora», per spiegare il dualismo tra i due io della *Commedia* dantesca.

Oltre l'estetica, Debenedetti incontrava il campo della psicologia e della morale, dove raccoglieva e affinava gli strumenti a lui più propri, non in vista del ritratto dell'autore, non in vista di una traccia biografica per inseguire l'arte ma, al contrario, allo scopo di inseguire l'arte per derivarne una sorta di biografia ideale: così per Saba, Radiguet, Proust³¹.

Questo aspetto, oltre a essere centrale nello scritto postumo *Significato della biografia*³², mi sembra sia presente anche nella radiorecita, in questa, e viene affrontato in più luoghi. Riflettendo sulla «predisposizione» di Swann nel sentirsi innamorato (e geloso) di Odette, il *Critico* osserva che quel carattere, estrema manifestazione della lotta al “fallimento” del personaggio, è un perfetto paradigma simbolico per spiegare il legame tra il *Jean Santeuil* e la vita del suo scrittore: la riscoperta del romanzo e la sua negazione possono aprire una finestra sul rapporto tra Proust e la sua famiglia³³.

Critico – Comunque, Proust era tenuto a rendere conto del suo mestiere di artista. La sua opera doveva essere monumentale, di quelle che si impongono come una brillante «carriera». L'unico tentativo di impegno gli aveva lasciato tra le mani i foglietti lacerati del *Santeuil*. Fallimento, bisogno di conferme, predisposizione a sentirsi tradito: tutti i connotati che abbiamo già letti nella cartella segnaletica di Swann³⁴.

Ma quando si tratta di ragionare in merito all'identità storica di Proust, ai suoi tratti e alle traversie biografiche, ecco che prende corpo, in una sorta di scambio di battute tra il rappresentante del *Pubblico* e il *Critico*, quello che sembra essere un vero e proprio dialogo tra sordi (iniziato sulle pagine dedicate alla vecchiaia dei genitori nel *Jean Santeuil*, assenti nella *Recherche*):

Critico – C'è già l'incantesimo di tristezza del grande Proust, e su un tema che il grande Proust non ritroverà.

Pubblico – Appunto: siamo arrivati a tradimento al *Santeuil*, e ancora non abbiamo finito di dire chi era per noi, fino a nuovo ordine, il grande Proust.

31 R. Manica, *Debenedetti, Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust* cit., p. 79.

32 *Il significato della biografia*, in Id., *Proust* cit., pp. 242-257. Si prenda quanto affermato a p. 255 a proposito della biografia di Proust: «Noi qui non stiamo cercando le famose “chiavi” della *Recherche*: cioè quegli elementi e pezzi di realtà, con cui Proust ha fabbricato i personaggi e luoghi del suo romanzo. La questione delle “chiavi” per noi non sarà fondamentale; gli amici di Proust, e i critici – specialmente francesi – più immediatamente vicini alla pubblicazione dell'opera e al suo effetto di sorpresa, ne fecero argomento di pettegolezzo tra letterario e mondano».

33 Non lontano dalla posizione che qui espongo mi sembra Andrea Cortellessa nel suo saggio *La rosa che esplode* (*Debenedetti, Proust e di un principio di disponibilità*), in *I Maestri e la memoria* cit., pp. 101-121, dedicato a un'interessante operazione debenedettiana di ripresa e riscrittura.

34 G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., pp. 97-98.

Critico – Il rappresentante del pubblico dovrebbe fare più credito al pubblico. A quest'ora, tutti hanno già capito che si tratta di un giovane, poi di un uomo, che impegna una fenomenale energia a non concludere, a non entrare, con una parte definitiva, tra i personaggi dell'esistenza quotidiana. Nessuna scuola gli va: né gli studi di legge, né quelli di scienze politiche.

Pubblico – Nessuna carriera: non entrerà in diplomazia, non riesce a conservare nemmeno un impiego-ripiego di volontario alla Biblioteca Mazarina.

Critico – Si direbbe che questa assiduità e astuzia nel tenersi disponibile nasconde un'intenzione. Se dicessimo che accumulava tempo perduto, per potere poi andarlo a ricercare, la cosa sembrerebbe più umoristica che fatale. Farebbe pensare al clown, che si porta con sé il cancello, per poi aprirselo sul proprio passaggio.

Pubblico – Marcel diceva di voler fare lo scrittore [...].³⁵

Si noterà che la continuità della discussione tra le due voci è solo apparente e formale: il *Critico* non nega il dato biografico, semplicemente esso è piegato alle ragioni della poesia. Tant'è che il continuo insistere sugli episodi, sul pettegolezzo, diviene quasi motivo di scherno da parte di questo personaggio nei confronti dei due altri interlocutori («la cosa sembrerebbe più umoristica che fatale»). Il dialogo continua con questa modalità finché non interviene la *Donna* che considera gli schizzi velenosi dei giovani arrivisti della società frequentata da Proust, già presenti nel *Jean*, alla pari di un «lievito» per la scrittura³⁶. Ed ecco che la biografia vulgata dello scrittore è, quindi, riconosciuta come un intervento ideale, una «leggenda [...] a cui l'opera è affidata»³⁷. Su questo punto Debenedetti sembra insistere tanto da creare un perfetto accordo tra le voci della *Donna* e del *Critico*:

Donna – La leggenda di Proust, come ce l'ha raccontata l'ambasciatore del pubblico è tutta vera. Però ha il difetto della sua perfezione. Chiarisce troppe cose, e troppo bene. Questo potrebbe far nascere qualche diffidenza.

35 Ivi, pp. 59-60. Si noterà che l'affermazione «più umoristica che fatale» riferita all'accumulo del «tempo perduto» è parte di quella leggenda biografica che lo stesso Debenedetti aveva deriso nel saggio del 1928, *Commemorazioni di Proust* cit., p. 33: «Proust è un uomo che prima ha perduto il suo tempo, poi si è applicato a recuperare quel tempo perduto, col tesserne la rapsodia struggente [...]. È questa una mezza verità, più capziosa e più feconda d'equívoci che un completo errore».

36 G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., p. 61. Si noterà, inoltre, che l'immagine della «stanza foderata di sughero» presso cui, secondo il *Pubblico*, Proust si chiude «per tagliarsi fuori da ogni contatto col mondo» torna in una nota dello scritto *Il significato della biografia* cit., p. 248: «il simbolo era la camera in cui Proust si ritira a scrivere e che fa tappezzare di sughero».

37 G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., p. 61.

Critico – Pare tagliata su misura, per far capire un'opera che, messa in circolazione, doveva risolvere un difficilissimo problema. Era cominciata a uscire negli anni della prima guerra, finì di uscire parecchio avanti in quel dopoguerra. Ma una delle grandi fratture, prodottesi allora nel modo di vita, fu la vanità della fretta, l'ambizione di mostrarsi indaffarati. [...] Mentre, invece, la *Ricerca* di Proust era proprio l'esempio opposto, di un colloquio interminabile. [...] Ha fatto quello che gli scienziati moderni progettano per i viaggi interstellari, attraverso le distanze senz'aria. Si è fabbricata uno speciale proiettile-razzo, un missile, come lo chiamano, per chiudersi dentro, e passare. Questo missile è appunto la leggenda biografica, a cui l'opera è affidata. Il sistema è riuscito benissimo. Ma, oggi, l'apparizione del *Jean Santeuil*, con tutte le conferme che ci porta su Proust, apre quel missile, lo rende un po' meno indispensabile.³⁸

La bella metafora del missile-razzo, con la *Recherche* che assomiglia molto a una sorta di "capsula del tempo", manifesta tutti i limiti del metodo storico-biografico costruita partendo da qualsivoglia testo letterario³⁹: in il *Significato della biografia*, Debenedetti è molto chiaro su questo punto⁴⁰. È evidente che il nodo del discorso che accomuna la *Donna* e il *Critico* sia da riconoscere proprio nel *Jean Santeuil*: il romanzo postumo che nel 1952 aveva dimostrato come Proust non si fosse avvicinato improvvisamente alla letteratura, ma aveva, invece, tentato la strada della scrittura già in giovane età. La linea ermeneutica – che, come detto, è un vero e proprio cavallo di battaglia di Debenedetti – permette di offrire ai lettori un'interpretazione del *Santeuil* quale palinsesto creativo della *Recherche* in linea, quindi, con quanto avrebbe poi scritto Contini. Attraverso alcuni lacerati del romanzo giovanile – che nella dimensione allegorica della radiorecita, sono letti dai personaggi "muti" del testo: il primo e il secondo *Letto* – ecco che il *Critico* riconosce le strutture fondative della semantica memoriale della *Recherche*. L'operazione è così dettagliata che il rappresentante del *Pubblico* arriva a chiedere, non senza una punta di sarcasmo, se «c'è dell'altro» oltre «tutti quei riscontri che gli specialisti stabiliranno tra il *Santeuil* e la *Ricerca*»⁴¹. Al di

38 Ivi, pp. 65-66.

39 Non sorprende l'efficacia della metafora: Debenedetti ne ha teorizzato l'importanza (si veda quanto scrive in *Profeti. Cinque conferenze del 1924*, a cura di Giuliana Citton, saggio introduttivo di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1998, p. 110: «La metafora non traveste ma rinnova la realtà sotto luci che sono d'invenzione e di scoperta. È un tipo di affermazione profondamente impegnativo: un impegno bilaterale tra l'uomo e le sue figure interiori»). Su Debenedetti e la metafora si veda il bellissimo saggio di Andrea Cortellessa, *Il «meraviglioso metaforista»*. Debenedetti, con figure, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica* cit., pp. 335-358.

40 G. Debenedetti, *Il significato della biografia* cit., p. 243-244: «E questo non dipende dal fatto che il suo libro sia [...] un romanzo soggettivo, un romanzo raccontato in prima persona da un narratore che si rappresenta come protagonista. Non dipende dal fatto che questo libro ha molti caratteri esterni che lo possono far scambiare per un'autobiografia, sebbene autobiografia non sia [...]. Invece la biografia di Proust è necessaria, proprio perché il suo libro non è strettamente autobiografico».

41 G. Debenedetti, *Un altro Proust* cit., p. 85.

là dell'autoironia, bisognerà però notare come sulla pagina della radiorecita trova spazio proprio un insegnamento analitico di Debenedetti («Non è indispensabile tanta biografia, per spiegare Proust»: afferma una volta ancora il *Critico* nella radiorecita)⁴². Lo studioso, alcuni anni più tardi, sempre ragionando sulla *Recherche* scriverà che

Il critico deve capire, spiegare l'opera che legge, ma spiegare consiste, se i più esperti non mi contraddicono, nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità. La poesia, il romanzo che leggiamo saranno nostri, ci diranno la certezza di essere nostri, quando li avremo assimilati a qualche nostra esperienza più profonda e sedimentata, che ci garantisca ormai di non sfuggirci più. La sua fisionomia ci risulterà tanto più riconoscibile quanto meglio ci farà assaporare la sua unicità attraverso quel confronto⁴³.

Quest'ultimo riferimento aiuta a comprendere meglio l'operazione alla base della trasmissione radiofonica poi divenuta testo: essa non è solo utile alla presentazione del romanzo giovanile di Proust, ma attraverso quest'opera Debenedetti offre una lettura del suo metodo critico, delle problematiche e dei vantaggi che esso manifesta.

Un altro elemento peculiare della radiorecita è lo spazio riservato alla musica: a fronte di più di venti letture (citare ora dal *Jean Santeuil*, ora dalla *Recherche* e ancora da altri scritti)⁴⁴, compaiono sette rumori e una ventina di riprese musicali⁴⁵. I suoni e i rumori nel testo sono annunciati con didascaliche descrittive e ironiche. Dunque, per esempio ecco che a p. 63, il lettore si trova nel difficilissimo compito di immaginare «Note di organo Hammond, come un mescolarsi di paradiso e inferno, intriso di un soffiar di vapori»; oppure di pensare a una «ripresa sardonica del tema "canaglia" del *Till* di Strauss fino allo strillo di morte» (p. 81). Se la presenza della musica e dei rumori si spiega con il mezzo originale per cui era pensata la recita – dunque, la radio –, il testo delle didascalie svela, appunto, una valenza semantica lontana dal grado zero della lingua: la musica diviene vero e proprio tema dell'opera di Debenedetti, tanto da occupare anche

42 Ivi, p. 99.

43 G. Debenedetti, *A proposito di «Intermezzo»*, in «L'Approdo letterario», XIII, 1967, 39, pp. 5-18; poi in Id., *Saggi. 1922-1966*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, [pp. 50-63], p. 60. Su questa pagina molto interessante il giudizio di Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 94, che la riconosce come manifesto di una critica che «non nutra più certezze e non si alimenti di paradigmi, una conoscenza eminentemente "dialogica"».

44 Si vedano le pp. 55, 56, 57, 62, 64 (2), 69 (2), 70 (2), 71, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 96 (2), 104 (2), 106, 107 (2). Escludo dal computo le letture poste in nota.

45 I rumori si trovano a p. 47, 78 (2), 79, 88, 93 e 94; le riprese musicali sono, invece, indicate a pp. 47, 58, 63, 64, 67, 74, 77, 81, 82 (2), 87, 88, 97, 99, 103 (2), 104, 106, 109 (2).

una parte cospicua del dialogo. Il dato non dovrebbe stupire poiché il rapporto tra la musica e la produzione di Proust è cosa nota e ovvia⁴⁶.

L'argomento sembrò incuriosire anche un lettore eccezionale del breve testo di Debenedetti: Giorgio Caproni. Similmente questo secondo interesse non stupisce, considerati tanto la passione, quanto gli studi musicali del livornese⁴⁷. Ma Giorgio Caproni fu anche un fine lettore di Proust oltreché traduttore de *Le temps retrouvé* per la celebre edizione Einaudi degli anni Cinquanta⁴⁸. Il testo della radiorecita uscì, come detto, nel dicembre del 1952, dunque dirimpetto gli anni di lavoro sul romanzo del francese. Presso la Biblioteca Marconi di Roma, segnato con il numero di inventario CAP 4389, è conservato l'esemplare che lo stesso Debenedetti donò al poeta come augurio di buon anno. Infatti, la dedica autografa recita:

A Giorgio Caproni,
con gli augurii per il 53
Giacomo Debenedetti
Roma dic 52⁴⁹

Nella copia posseduta da Caproni sono presenti diversi segni di lettura: per lo più si tratta di graffe, sottolineature e trattini verticali. Si rileva che sono stati appuntati con due tempere diverse – dai colori blu e rosso – dunque è possibile che sia avvenuta una seconda lettura, ma stabilire i tempi e il probabile intervallo tra l'una e l'altra è cosa impossibile.

Il segno più lungo è dedicato al problema del rapporto tra Proust e la propria opera intesa quale manifestazione di emancipazione sociale anche a discapito della famiglia. Su questo passaggio, Caproni appone una lunghissima parentesi graffa in rosso sulla destra di pagina 55 della sua copia: la graffa coincide con il

46 Lo stesso Debenedetti dedicò un saggio al tema, intitolato *Proust e la musica* [1928], in *Rileggere Proust*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 97-115.

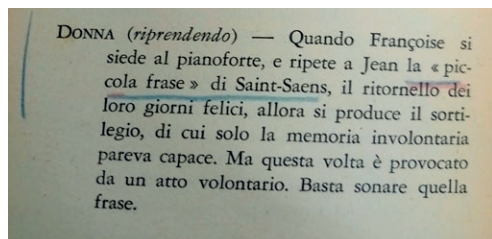
47 Cfr. i saggi contenuti nel volume *Giorgio Caproni e la musica*. Atti della V edizione del Premio Letterario Lerici Golfo dei Poeti, a cura di Maria Luisa Egue, La Spezia, Edizioni Cinque Terre, 1991, la monografia di Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997, e anche il più recente lavoro di Iris Chionne, *Le musicien en vers: La poésie de Giorgio Caproni (1912-1990)*, Paris, PU Paris-Sorbonne 2013.

48 Sulle traversie della traduzione del 1951 e, soprattutto, sulla ristampa degli anni Settanta, cfr. Francesca Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile*, in *Non dimenticarsi di Proust* cit., pp. 203-222. La scelta de *Le temps retrouvé*, come ebbe modo di ricordare lo stesso Caproni in una radiointervista con Michele Gulinucci, avvenne non per propria volontà ma dietro assegnazione di Natalia Ginzburg (*Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di Luigi Surdich, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2004, p. 104).

49 Esclusivamente per i segni di lettura di Caproni le pagine indicate sono quelle della prima edizione del testo di Debenedetti, dunque, si cita da *Radiorecita su Marcel Proust*, Roma, Macchia, 1952.

brano del secondo *Letttore* e giunge fino a fine foglio⁵⁰. I segni di lettura si intensificano nelle ultime pagine quando il tema della musica diviene protagonista. In poco spazio si susseguono:

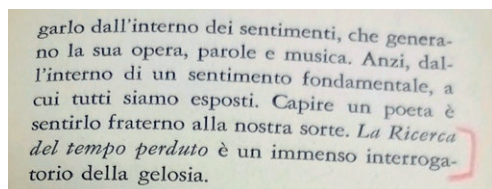
1. Un tratto verticale e una sottolineatura, quasi doppia con due colori, a p. 60. Entrambi i segni sono relativi all'intervento del personaggio della *Donna* e la suonata di Françoise nel *Jean Santeuil* (fig. 1).



2. Due tratti in blu a p. 62 coincidenti con l'esternazione del rappresentante del *Pubblico* («Dovremmo forse dedurne che l'ascoltare musica ha una vaga somiglianza col tormento della gelosia?») e con una parte di spiegazione offerta dal *Critico* («Non è più quella di Saint-Saëns. Stavolta l'ha inventata Proust, col ricordo di parecchie emozioni musicali. Non le manca che essere scritta sul pentagramma»).

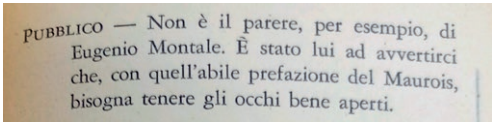
3. Due tratti in blu a p. 65, che riguardano l'«identificazione tra materia e suono, tra le parole e il cuore delle cose» e il paragone tra il «De Sanctis» che trovava in «Torquato Tasso la forma testamentaria della natura classica» e Proust, dove «potremmo trovare la forma testamentaria del lirismo romantico, questa ambizione di far tutt'uno coll'interno fluire del mondo». Entrambe sezioni testuali proprie di un intervento del personaggio del *Critico*.

Strettamente connessa con il punto 2 dell'elenco qui proposto è la parentesi quadra in rosso, apposta a pagina 57 alla fine di un'altra battuta del *Critico* ancora sulla questione della gelosia quale chiave di lettura della *Recherche* (fig. 2).

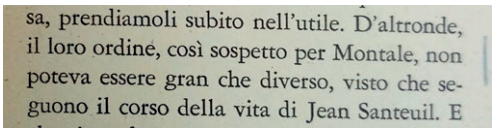


50 Si tratta del tema già affrontato sopra.

Ad attirare maggiormente l'attenzione di Caproni – oltre a un paio di segni relativamente significativi poiché troppo brevi per cui è difficile capire cosa effettivamente avesse voluto marcare⁵¹ – sono poi: 1. due battute del *Critico*, l'una a pagina 20, ed è evidenziata attraverso un trattino laterale verticale in blu («si direbbe che questa assiduità e astuzia nel tenersi disponibile nasconda un'intenzione. Se dicessimo che accumulava tempo perduto, per potere poi andarlo a ricercare, la cosa sembrerebbe più umoristica che fatale»), l'altra a pagina 56, dove si definisce Proust come «uno degli scrittori più intelligenti che si siano mai visti» (frase sottolineata in rosso); 2. alcuni passi dedicati alla leggenda biografica di Proust e, quindi, al ritrovamento delle carte del *Jean Santeuil* con la discussione sull'articolo di Montale. Questi due aspetti sono, come si è visto, strettamente collegati per Debenedetti. A pagina 30 della sua copia con tempera rossa, Caproni segna gli ultimi righi dell'intervento della *Donna* in merito alla vacuità della leggenda biografica che voleva Proust un giovane perditempo («Invece, ci capita una specie di *Ricerca del tempo perduto*, scritta quando Proust non poteva ricercarlo. E scritta dal giovane, tra i 25 e i 30 anni, quando la leggenda biografica ci faceva credere che egli stesse perdendo il suo tempo»: forse Caproni potrebbe anche essere stato attratto dall'efficacia insita nella bella formulazione della maschera di Debenedetti?). A pagina 33, in blu, invece, sono presenti due tratteggi verticali, relativi ai dubbi critici di Montale (figg. 3 e 4).



PUBBLICO — Non è il parere, per esempio, di Eugenio Montale. È stato lui ad avvertirci che, con quell'abile prefazione del Maurois, bisogna tenere gli occhi bene aperti.



sa, prendiamoli subito nell'utile. D'altronde, il loro ordiné, così sospetto per Montale, non poteva essere gran che diverso, visto che seguono il corso della vita di Jean Santeuil. E

Un'ultima annotazione, infine, riguarda un'altra battuta della maschera più irriverente di Debenedetti, quella della *Donna*. Il personaggio in questione, commentando il brano letto a pagina 41 e relativo alla fine del *Jean Santeuil*, dove il narratore, in un tipico gioco metaletterario, afferma di essersi deciso a pubblicare la copia del romanzo che il protagonista lesse a lui e a un altro amico prima che lo stesso Jean spirasse, ricorda che quel passaggio è «la storia esatta della pubblicazione del *Santeuil*, raccontata da Proust con oltre mezzo secolo di anticipo». Caproni vi pone il solito trattino in blu a lato.

51 Un trattino verticale in blu a p. 23, che potrebbe riferirsi a una battuta del *Critico* posta in nota («Sotto lo stile ancora a tenzoni, che romba di predicatore! E predica, proprio per poter razzolare male»); un trattino orizzontale in rosso è apposto in alto a sinistra sulla p. 48. Segnalo, infine, due «orecchie» alle pp. 36 e 38: gli acutissimi occhi di Attilio Mauro Caproni mi hanno confermato che sono di suo padre.

Come intendere queste testimonianze caproniane, queste orme sulla sabbia che significano lettura?⁵² Le annotazioni hanno senz'altro un doppio merito: se da un lato testimoniano il dialogo *in absentia* tra Caproni e Debenedetti, all'epoca il più grande studioso di Proust, dall'altro rendono conto di quel meccanismo magico della letteratura che Caproni stesso riconosceva come la più importante lezione di Proust, l'opportunità dello scavo interiore, anche attraverso i testi derivati, che la *Recherche* paradigmaticamente ci offre e che continua a insegnarci⁵³.

52 Mi rimetto all'arguta definizione di George Steiner, *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 7-10.

53 Così scriveva Giorgio Caproni in *Sulla poesia*: «Mi par che sia stato Proust a dirlo: quando uno legge un poeta, in fondo non fa che leggere se stesso» (ci cita da G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 38).

PARTE SESTA

Suggestioni e memoria

Laura della voce: Proust al telefono e il graphophone di Michel Leiris

Luca Stefanelli

1. Nella *Préface* al volume della “Pléiade” che raccoglie la tetralogia del grande scrittore ed etnologo francese Michel Leiris, intitolata *La Règle du jeu* (I: *Biffures*, 1948; II: *Fourbis*, 1955; III: *Fibrilles*, 1966; IV: *Frêle bruit*, 1976), Denis Hollier fa subito riferimento¹ alle *Notes sur Proust*, una serie di appunti postumi di Leiris risalenti al 1956 e pubblicati nel '97 da Jean Jamin². Benché la lettura del *Temps retrouvé* di Proust risalga al 1939, quando Leiris, di stanza a Beni-Ounif (a sud di Orano, in Algeria), pubblicava presso Gallimard il suo primo romanzo autobiografico, *L'Âge d'homme*³, questo piccolo *dossier* è «curieusement [...] le seul texte, par surcroît inédit, qu'il lui [à Proust] a consacré»⁴.

1 Paris, Gallimard, 2003, ed. diretta da D. Hollier in collaborazione con Nathalie Barberger, Jean Jamin, Catherine Maubon, Pierre Vilar, Louis Yvert, [pp. IX-XLVII], p. IX; cfr. anche, ivi, la ricca *Notice* relativa a *Biffures* di D. Hollier e C. Maubon, in particolare pp. 1295-1301 (*Roussel et Proust*). A questa edizione si farà d'ora in avanti riferimento con la sigla *RJ* per i romanzi della tetralogia, per altri scritti pubblicati nella sezione delle *Appendices*, e per il ricco apparato di commento.

2 Nel numero dedicato a Proust di «Magazine littéraire», 350, 1997, pp. 55-62.

3 Edizione di riferimento: Michel Leiris, *L'Âge d'homme – précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, “Folio”, 1993. Nella presentazione alle *Notes sur Proust* cit., p. 56, Jamin ricorda la lettera di Leiris alla moglie Louise Godon (detta “Zette”) del 19 novembre 1939, da Beni-Ounif: «J'ai lu à toute vitesse la fin du *Temps retrouvé*. De plus en plus, je trouve Proust génial. Dans peu d'ouvrages, il m'est arrivé de trouver à un tel point ce que j'ambitionnerais de faire moi-même. Il expose, dans cette fin, sa doctrine littéraire – les raisons qu'il a d'écrire – et je n'y trouve, presque, pas un mot à redire».

4 M. Leiris, *Notes sur Proust* cit., p. 58.

Dopo aver osservato come, nel romanzo di Proust, «l'expérience temporelle» sia «montrée comme étroitement liée à une expérience spatiale», secondo un'intuizione che sarà anche (e in modo più articolato) di Georges Poulet⁵, e dopo alcune osservazioni sul tema dell'omosessualità in *Sodome et Gomorrhe*, Leiris cita e commenta alcuni brani dal saggio proustiano *Contre l'obscurité*⁶: se, da un lato, le «affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité» ne fanno «une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable», dall'altro questa «musica» deve sottostare a un'istanza di chiarificazione che obbliga lo scrittore «à employer un langage logiquement articulé, discursif, et le détourne du langage proprement poétique». E proprio interessandosi «passionnément au langage en tant que tel, pour ce qu'il a d'évocat et de révélateur», Proust lo utilizza «non seulement comme un moyen d'expression mais comme un ressort et un thème de son œuvre»⁷. In poche righe Proust è divenuto Leiris: il cui metodo, analizzato tra gli altri da Philippe Lejeune⁸, contempera proprio i due momenti costituiti dal montaggio (o *collage*) analogico di parole che possiedono, nel «linguaggio privato»⁹ dell'autobiografo, una misteriosa e radicolare potenzialità armonico-evocativa; e dal tentativo di chiarificare e motivare le associazioni via via che si dispiegano e proliferano, con la conseguente tematizzazione del linguaggio e della sua promozione a motore della diegesi. La narrazione del Leiris maggiore scaturisce dalla tensione tra il «jeu» poetico delle equivalenze, proiettate sul piano della sintassi narrativa; e la «règle», intesa non tanto come principio che informa il lavoro auto-ermeneutico, quanto piuttosto come oggetto di una «elaborazione "a vista"»¹⁰: come struttura possibile, e in quanto tale divenien-

5 Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963 (trad. it. *Lo spazio di Proust*, Napoli, Guida, 1972).

6 Apparso nella «Revue blanche» del 15 luglio 1896; ora in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, a cura di Pierre Clarac e Yves Sandre, pp. 390-395.

7 M. Leiris, *Notes sur Proust* cit., pp. 58-61.

8 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 249-294 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986).

9 Secondo una formula del "secondo" Wittgenstein; cfr. ad esempio *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999).

10 Così Ivo Margoni nell'acuta e densissima prefazione alla traduzione italiana di *Fourbis* da lui curata (Carabattolo, Torino, Einaudi, 1998, [pp. VII-LXXVII], p. LV), dal titolo *Duplicità di Michel Leiris*; e si legga anche questo stralcio dalle pp. XIV-XV: «Leiris fa [...] del suo testo lo spazio in cui si manifesta e vive una totalità coscienziale e linguistica: poesia, narrazione, analisi e metadiscorso si compaginano così nella *Règle du jeu* per costituire un organismo speculare nei confronti della coscienza che scrive e si scrive [...]. Il discorso su se stesso ingloba ne *La Règle du jeu* [...] anche un'inchiesta serrata di tipo per così dire epistemologico svolta sui mezzi di cui lo scrivente dispone e si serve per cercare di cogliersi e di definirsi».

te. Molto efficace, in tal senso, la fascetta della *princeps* di *Biffures*, che definisce il romanzo un «*jeu à la recherche de sa règle*» (RJ, p. 1285).

Se tuttavia, nel passaggio citato, ci troviamo di fronte a un'assimilazione di Proust a Leiris, rimasta forse non a caso clandestina, il processo inverso si coglie a colpo d'occhio nel «periodare espanso» leirisiano, costruito «come da un Proust algido, cerebrale e privo di ben modulate e fascinoso inflessioni decadenti»¹¹. Sulla «*tournure passionnément topologique de la pensée proustienne*» (RJ, p. 872), già rilevata nelle *Notes* del '56, Leiris torna a riflettere in maniera più articolata a distanza di vent'anni in *Frêle bruit*, quarto pannello della tetralogia, dove Proust viene evocato a più riprese. Lo spunto è offerto da un sogno, nel quale una sorta di poliziotto-magazziniere dice che il suo lavoro è complicato ma interessante, come «dans Marcel Proust les "feuilles d'automne"» (RJ, p. 871). Altrove, nel romanzo, il *Temps perdu* è implicato nell'analisi del «merveilleux»¹² secondo una poetica della «porte dérobée», che lega la madeleine proustiana alla tana del Coniglio in Carroll:

Nécessité [...] d'une référence à quelque parcelle de ce fonds quasi immémorial, mais impossibilité d'accéder à cet illimité autrement que par une porte dérobée. Ad augusta per angusta (RJ, p. 1020).

In *Fibrilles, La fièvre, la fièvre..., III*, denunciando le componenti barocche del suo gusto e della sua scrittura autobiografica, Leiris aveva ricondotto a esse la sua ammirazione per la metafisica di Mallarmé, che scaturisce «d'un bibe-lot ou de quelques bouffées de tabac»; e per il fatto che Proust mostri «aussi bien que Freud quoique sous un autre angle quel monde de révélations peuvent contenir des riens» (RJ, p. 741)¹³. Nel suo caso, aggiunge Leiris in un altro passo di *Frêle bruit*, si tratta di «extases sans métaphysique», altrettanto inten-

11 Ivi, p. XXXVIII. Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* cit., pp. 281-284. E si veda a questo proposito anche il saggio di Andrea Zanzotto *Fiches Leiris* (pubblicato nel bel numero monografico del «Verri» dedicato a Leiris, 18, 1981, pp. 92-101; poi in *Scritti sulla letteratura, II, Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, [pp. 200-209], pp. 207-208), dove il traduttore italiano dell'*Âge d'homme* (*Età d'uomo - Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1966) scrive che in Leiris resta «sempre avvertibile una risonanza di nostalgie proustiane, di periodi ampi che coinvolgono tutto confortevolmente nelle loro lanose o lattee armonie, periodi che entrano nel dolcemente denso, nel prelibato, nella memoria-colata in cui emergono di continuo bollicine [...] o biscottini fatati».

12 A proposito del quale cfr. M. Leiris, *L'Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale*, RJ, pp. 1059-1084; nella bibliografia del quale, tuttavia, Proust non figura. Lo scritto, pubblicato per la prima volta nel 2000 a cura di Catherine Maubon (Bruxelles, Didier Devillez Éditeur), nacque su istigazione di Artaud, che nel corso della riunione del gruppo surrealista del 27 gennaio 1925 aveva incaricato Leiris di redigere un «Glossaire du Merveilleux» e un «Répertoire des Idées surréalistes» (cfr. la *Notice* in RJ, pp. 1630-1635).

13 Come si segnala nel commento a *Fibrilles* (RJ, p. 1545, n. 47), Leiris associa nuovamente Proust a Freud nel *Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 24. Il brano è ripreso con poche variazioni dal *Fichier* della *Règle du jeu*, sorta di schedario allestito da Leiris in funzione della tetralogia (RJ, [pp. 1155-1265], p. 1219, *fiche* 216).

se del «fameux *temps retrouvé*», e accomunate l'una all'altra dalla sensazione di aver raggiunto «quelque chose que pourrait être la *vraie vie*». Ma rispetto all'«ivresse orgueilleuse» di Raymond Roussel (suo maestro riconosciuto), e alle «résurgences soudaines» di Proust, le estasi «sans lendemain» di Leiris non si pongono sotto il segno di un'esperienza coercitiva e dunque necessaria:

[...] en vérité, quand je m'attache à rassembler tout ce que mon passé a pu contenir de proprement fulgurant, je ne ramasse rien que de disséminé, de disparate et de si peu cohérent que cela montre [...] l'absence d'un événement majeur dont serait issu ce qui, pour le reste de mon existence, aurait eu force de loi. (RJ 1029-1030).

Perché il meraviglioso si dia, precisa Leiris sempre in *Frêle bruit*, occorre che esso abbia il carattere e la «force d'événement (qui arrive)» (RJ, p. 1039). Siamo evidentemente nel campo (nel gorgo) della *Beauté* baudelairiana, strutturalmente implicata nella poetica di Leiris. Per lui come per Baudelaire, si legge in quel compendio fondamentale della poetica leirisiana che è *Miroir de la tauromachie*, la «beauté classique idéale» deve essere sottratta alla sua autosufficienza dalla «faille» o «fêlure» del caso, improvvisa e non padroneggiata¹⁴.

Eppure, nel marcare le differenze rispetto a Proust e a Roussel, Leiris squilibra il dualismo a tutto vantaggio dell'aleatorietà delle sue «fourbis» («carabattole»), che non si lasciano subordinare alla legge o alla regola di un «événement majeur». Seguendo un'intuizione di Hollier, dovremo intendere questa dichiarazione nel senso che in Leiris la chiusura del cerchio è un ritorno al punto di partenza, senza alcun acquisto o accrescimento semantico¹⁵, mentre in Proust la «circularité est un ressort qui injecte à une conclusion l'énergie d'un commencement» (RJ, p. X). Aggiungendo però che anche la «mémoire involontaire» di Proust è ovviamente e in quanto tale evento minore, accidentale, «qui arrive», come mostrano ampiamente (tra le altre) le analisi di Walter Benjamin, dove non a caso la riflessione sulla *Recherche* fa spesso da sponda a quella su Baudelaire¹⁶.

14 M. Lieris, *Miroir de la tauromachie* [1938], Montpellier, Fata Morgana, 2020, p. 31 (trad. it. *Specchio della tauromachia e altri scritti sulla corrida*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, a cura e con il bel saggio introduttivo di Catherine Maubon, *Leiris e la tauromachia: storia di un afición*, pp. IX-XXXVI, cui si rinvia): «Composition double du beau dont Baudelaire marque, ailleurs et sous une autre forme, la nécessité: présence indispensable, à côté d'un élément circonstanciel aux métamorphoses incessantes [...]. De l'une et l'autre de ces descriptions il ressort que [...] aucune beauté ne serait possible sans qu'intervienne quelque chose d'accidentel». Cfr. anche l'importante saggio di Leiris *Antilles et poésie de carrefours* [1949], in *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 67-87 (trad. it. *Antille e poesia dei crocicchi*, nell'*Occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, a cura di Catherine Maubon, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005, pp. 181-194).

15 Cfr. il passaggio di *Fibrilles* citato a questo proposito da Hollier (RJ, p. 772): «Le cercle étant symbole de perfection, je pourrais être fier d'avoir ainsi bouclé la boucle. Mais je constate avec dépit [...] qu'après beaucoup d'années passées à chercher une issue, je ne parviens qu'à déduire les conséquences, purement logiques, et presque sans portée, de ce que j'ai su dès le commencement».

16 Si vedano ad esempio *Zum Bilde Prousts* [1929], in *Gesammelte Schriften*, II/1, a cura di Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1980,

Stando a quanto emerge da questi pur sommari cenni, l'influenza del grande modello proustiano in Leiris appare tanto certa quanto di intricata decifrazione. Rinunciando a indagarla più a fondo, come sconsigliano di fare da un lato la complessità vertiginosa dell'opera proustiana e di quella leirisiana, dall'altro, soprattutto, i limiti delle mie competenze, preferisco sviluppare un confronto tra due luoghi circoscritti, ma centrali e giustamente frequentatissimi della *Recherche* e della *Règle*: ben consapevole di non poter andare, anche in questo caso, al di là di alcuni (spero) significativi cenni su cui mi riservo di tornare in altra occasione, tenterò di indagare l'episodio della telefonata alla nonna nel *Côté de Guermantes*¹⁷; e del quinto capitolo di *Biffures*, intitolato alla dea infera Perséphone. Preciso subito che il confronto non implica alcuna ipotesi di derivazione: si tratterà piuttosto di esaminare come, in questi luoghi, alle tecnologie di trasmissione/incisione/riproduzione della voce umana (il telefono in Proust, il *gramophone/graphophone* in Leiris¹⁸) si associ quello che potremmo definire un ritorno "anti-benjaminiano" d'aura strettamente connesso alla poetica dei due autori, ed evocato in entrambi dal rapporto perturbante (*Unheimlich*) che il *medium* istituisce con la dimensione dell'assenza e della morte. Considerata la fenomenologia molteplice e vastissima di questi effetti mediatici nella cultura tra XIX e XXI secolo, tenterò ora di abbozzarne preliminarmente alcune coordinate teoriche molto generali, corredate da una topica letteraria minima.

2. Dal punto di vista letterario, osserva Franc Schuerewegen, «les télécommunications se situent, semble-t-il, du côté du temps perdu»:

Rilke et Leiris évoquent rêveusement les phonographes de leur enfance. Proust se souvient mélancoliquement des débuts de la téléphonie en France. Ailleurs, là où l'objet technologique [...] apparaît bien ancré dans la réalité vivante, il ne cesse pourtant de susciter des scènes de régression, des «rêveries archaïques» (Bachelard). Et c'est le retour de l'homme des cavernes (Virginia Woolf), les

pp. 310-324; i postumi *Paralipomena zu Proust*, ivi, II/3, pp. 1048-1065 (trad. it. *Per un ritratto di Proust* e relativa appendice, *Materiali su Proust*, in *Opere complete*, III, *Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 285-315); e *Über einige Motive bei Baudelaire* [1940], ivi, I/2, pp. 607-653 (*Opere complete* cit., VII, *Scritti 1938-1940*, pp. 378-415). Il rapporto di Benjamin con Proust, che «fu inizialmente e soprattutto quello del traduttore», è ampiamente ricostruito dai curatori dell'edizione tedesca e italiana nella *Nota* al primo dei saggi citati, pp. 507-509.

17 L'edizione di riferimento della *Recherche* è quella diretta da Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987-1989, in quattro volumi, siglati d'ora in avanti RTP I-IV.

18 Osserviamo a margine, con Franc Schuerewegen (*A distance de voix. Essai sur les «machines à parler»*, Lille, Presses Universitaires, 1994, pp. 11-12), che «Le téléphone est l'ancêtre du phonographe», e che «Il existe [...] une relation de cause à conséquence entre les deux inventions. Stocker des données, les enregistrer, afin de les reproduire plus tard, c'est encore télécommuniquer».

hurlements de la bête primordiale (Marguerite Duras), le susurrement du «bruit originaire» (Rainer Maria Rilke)¹⁹.

Jeffrey Sconce, che studia le forme in cui la cultura ha via via assimilato lo sviluppo tecnologico delle telecomunicazioni, con particolare riguardo alla rideeterminazione del concetto e della percezione di "presenza" da esso prodotto²⁰, parla a questo proposito di «rhetoric of the electrical sublime»²¹, ricostruendo i rapporti tra la penetrazione dei *media* elettrici nella vita quotidiana e i fenomeni di medianismo, telepatia, telecinesi, paranormale, che trovano nella dimensione eterea dei flussi elettrici (*wired* o *wireless*) un propellente immaginativo, se non uno strumento: dalla comunicazione in codice Morse con gli spettri allo Spiritualismo (in particolare americano); dalla registrazione delle sedute spiritiche alla radio di Konstantin Raudive, adattata per captare le voci dei morti, secondo suggestioni che furono anche di Edison e di Marconi, etc. L'idea di una presenza elettronica, prodotta dalla scissione tra corpo e mente (o anima) che il *medium* autorizza a immaginare, è più una fantasia culturale che una proprietà tecnologica, osserva Sconce²²: una fantasia che ha anche consentito nella fase incipiente dello Spiritualismo di emancipare la donna, sganciandone il corpo «from the patriarchal realm of thoughts and ideas»²³; e che mantiene nel tempo una sua plurimorfa vitalità, perché «the disassociative powers of electronic telecommunications technology remain so uncanny and the abysses of the modern age remain so palpable»²⁴. A proposito di dissociazioni, Kittler osserva che

- 19 F. Schuerewegen, *A distance de voix* cit., p. 19. I riferimenti vanno a Rainer Maria Rilke, *Ur-Geräusch* [1919], in *Schriften zur Literatur und Kunst*, Stuttgart, Reclams, 2009, pp. 195-202; Marguerite Duras, *Le Navire Night* [1979], in *Le Navire Night et autres textes*, Paris, «Folio», 1986; Virginia Woolf, *Between the Acts*, Harcourt, Brace & Company, 1941. Il saggio di Rilke è commentato nel volume di Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford (California), Stanford University Press, 1999, pp. 38-51 (*Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986). A proposito di Proust, si veda anche il cenno di Francesco Orlando all'episodio della telefonata con la nonna, in *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 520-522.
- 20 Il punto di riferimento a questo proposito è il classico *The Culture of Time and Space. 1880-1918* di Stephen Kern (Cambridge, Harvard University Press, 1983; *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007).
- 21 J. Sconce, *Haunted media. Electronic presence from telegraphy to television*, Durham – London, Duke University Press, 2000, pp. 35-36. Sconce si rifà a James Carey-John J. Quirk, *The Mythos of the Electronic Revolution*, in *Communication as Culture*, a cura di J. Carey, Boston, Unwin Hyman, 1989, pp. 113-141; che parafrasavano a loro volta Leo Marx, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 1964.
- 22 J. Sconce, *Haunted media* cit., p. 27.
- 23 Ivi, p. 14. In un'ottica di genere, si veda a questo proposito anche il libro di Jill Nicole Galvan, *The Sympathetic Medium. Feminine Channeling, the Occult, and Communication Technologies (1859-1919)*, Ithaca, Cornell University Press, 2010; e John Durham, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, London, The University of Chicago Press, 2009, in particolare p. 110.
- 24 Ivi, p. 91. Si legga a questo proposito anche Roland Barthes, *Le discours amoureux. Séminaire à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes 1974-76 – suivi de Fragments d'un discours*

l'ascrizione lacaniana dello sguardo e della voce nel novero degli oggetti parziali censiti da Freud (seno, feci etc.) segna l'ingresso della psicoanalisi nell'era dei *media*²⁵: nel grido inarticolato che il bambino indirizza all'Altro, prima che l'Altro iscriva con la sua risposta questo grido nel linguaggio, facendone una domanda, si costituisce secondo Lacan l'«objet a» della voce; «suono primordiale» (per rifarci all'espressione di Rilke citata) in cui l'Altro primitivo e inaccessibile, oggetto delle fantasie regressive individuate da Schuerewegen, viene assimilato nella forma negativa del «manque-à-être»²⁶; ovvero dell'«extimité», esteriorità del Reale irriducibile al Simbolico («Chose» o «Ding»), installata paradossalmente nel nucleo più intimo della soggettività come vuoto generativo²⁷. Presenza della (nella) assenza, intimità della (nella) distanza, e viceversa: la voce in quanto oggetto pulsionale distaccato dalla totalità organica della «réalité vivante» sembra condividere con il *medium* che la (ri-)produce la duplicità costitutiva, al tempo stesso fascinosa e perturbante. Il fatto che le telecomunicazioni, come scrive Avital Ronell a proposito del telefono, destabilizzino e rendano reversibile «the identity of self and other, subject and thing»²⁸, conferma poi la

amoureux (pages inédits), Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 228: «Voix et *fading*: un instrument moderne apporte une dimension tragique à cette jonction d'essence: le téléphone, réalité technique dont on méconnaît (on en parle peu) l'énorme retentissement symbolique (psychotique ou névrotique: mille formes d'agressions, de demandes). Modifie profondément le rapport à l'autre (à quand une thèse de troisième cycle sur le téléphone?): 1) isole la voix, la prive par nature de son corps, en fait un fil ténu, 2) espace même du lointain, 3) frappe d'étrangeté, altère la reconnaissance d'identification (déjà: fonction chthonienne du masque antique). Voix aimée, fatiguée au téléphone: le *fading* dans toute son angoisse. Tout ceci vu prémonitoirement (puisque tout au début du téléphone) par Proust: *Le Côté de Guermantes*».

- 25 F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* cit., p. 57. Su un piano diverso, del resto, Kittler ha argomentato che la psicoanalisi freudiana è anch'essa legata (a suo avviso strutturalmente) allo sviluppo delle telecomunicazioni: a questo proposito si veda anche il densissimo *Aufschreibesysteme – 1800/1900*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985 (ed. di riferimento: *Discourse Networks – 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990). L'attrazione di Freud per il «sublime elettronico» è comunque indubbia, come emerge nella trentesima lezione dell'*Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie)*, dal titolo *Sogno e occultismo* (in *Opere*, XI, 1930-1938, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 145-169; *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1932], in *Gesammelte Werke*, XV, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1990), cui rinvio.
- 26 Cfr. in particolare Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X, L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 (trad. it. *Il Seminario. Libro 10. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007). Su questi aspetti della teoria lacaniana si veda Rose-Paule Vinciguerra, *L'objet voix*, in «La Cause freudienne», 71, 2009, pp. 134-140; Marie-Claude Baietto, *La voix incorporée*, in «Analyse Freudienne Presse», 17, 2010, pp. 57-68.
- 27 Questo concetto è sviluppato per la prima volta nel *Séminaire. Livre VII, L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986 (trad. it. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 1994).
- 28 *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, p. 9.

relazione non secondaria che la voce tecnologicamente mediata intrattiene con la dimensione fusionale caratteristica delle primissime fasi dello sviluppo infantile; nelle quali, come ha mostrato la scuola psicoanalitica anglosassone che fa capo a Melanie Klein, il bambino si appercepisce come altro (come oggetto) e riconosce l'altro (materno) come sé²⁹: il *medium*, da questo punto di vista, è anche un «oggetto transizionale» (se non l'oggetto transizionale per eccellenza). L'essenza immaginaria della voce e della lettura materna, che si era costituita nel corso dell'Ottocento in funzione della *Bildung* (sia burocratico-accademica e statale, sia letteraria), e che rappresenta lo spettro vocale stesso della poesia romantica, secondo l'affascinante e spericolata "narrazione" di Kittler, viene ridotta a materia fisiologica dall'avvento dei media elettrici e della scienza contemporanea. Acustica, linguistica, psicoanalisi privano il linguaggio del suo supporto fantasmatico: il grammofoono, ad esempio, «empties out words by bypassing their imaginary aspect (signifieds) for their real aspects (the physiology of the voice)»³⁰. Con l'avvento di canali di registrazione-trasmissione alternativi alla scrittura, la materia acustica cessa di essere selezionata e organizzata linguisticamente in funzione esclusiva del significato; e anche la letteratura (come pure la musica e le arti figurative) si apre all'insignificante, al caso, al non-senso, al *lapsus*, al rumore, al «bruissement de la langue»³¹. La voce dell'Altro primordiale, nella sua bruta consistenza materica, non è l'incidente, ma il presupposto negativo dell'automatismo significante: il soggetto (l'autore) ne diviene il *medium*; la registrazione, riproduzione e trasmissione tecnica, l'ectoplasma³².

Di qui, dunque, la vastissima topica culturale³³ e letteraria di oggetti-voce variamente auratici e perturbanti: rinviando, per una casistica e una trattazione

29 Cfr. ad esempio Melanie Klein, *A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States* [1935], in *Contributions to Psycho-Analysis 1921-1945*, London, The Hogarth Press, 1948, pp. 282-310 (trad. it. *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1978, pp. 297-298); e Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, London, Routledge, 1971 (*Gioco e realtà*, Roma, Armando, 2006).

30 *Discourse Network* cit., p. 246.

31 Questa l'espressione che dà il titolo a una nota raccolta di saggi di Roland Barthes (Paris, Éditions du Seuil, 1984).

32 Cfr. F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* cit., p. 216: «Accordingly, the invention of the Morse alphabet in 1837 was promptly followed by the tapping specters of spiritistic seances sending their messages from the realm of the dead. Promptly as well, photographic plates [...] furnished reproductions of ghosts or specters [...]. Finally, one of the ten applications Edison envisioned for his newly invented phonograph in the North American Review (1878) was to record "the last words of dying persons"». Scrive allo stesso proposito J. Durham, *Speaking into the air* cit., p. 121: «It is misguided to construct a history of radio in which the spiritualism is an excrescence; it was one key to the medium's very development».

33 Oltre ai testi citati, è interessante da un punto di vista puramente documentario il volume di Raymond Bayless e Douglas Scott Rogo, *Phone Calls from the Dead*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1979 (*Telefonate dall'aldilà*, Milano, SIAD, 1980), che censisce e indaga tutti i casi "paranormali" allora attestati di comunicazione telefonica con i defunti. Una curiosità, non priva di interesse: in Giappone, presso la cittadina di Otsuchi, si trova una sorta

più estesa di quanto possa essere la mia, ai volumi citati di Kittler, Schuerewegen, Durham e Galvan, menzionerò alcuni casi di particolare interesse, indugiando sul forse meno esplorato contesto italiano.

In una nota lettera del 22-23 gennaio 1913 alla fidanzata Felice Bauer, allora stenografa e dattilografa presso la casa discografica Parlograph di Carl Lindström a Berlino, Kafka auspicava una larga diffusione dei fonografi; e, dicendosi spaventato dal telefono, immaginava con un certo entusiasmo una «piccola chiacchierata» telefonica («eine kleine Unterhaltung») tra sé e la povera Felice, sostituiti rispettivamente l'uno e l'altra da un grammofono e da un fonografo («in Berlin ein Parlograph zum Telephon geht und in Prag ein Grammophon»)³⁴. Anche Milton, protagonista di *Una questione privata* (1963) di Beppe Fenoglio, frappa un grammofono tra sé e l'amata Fulvia; che legge tra l'altro *Albertine disparue* («A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore»), e che gli chiede di scriverle delle lettere con l'intenzione di conservarle in un cofanetto segreto. E Milton scrive, traduce dall'inglese per lei, trascrive le canzoni che ascoltano assieme, e che però lei balla con il bel Giorgio Clerici, mentre Milton resta in disparte a guardarli e a girare i dischi³⁵. Un altro triangolo amoroso, che riaffiora misteriosamente dal passato attraverso un annuncio sul giornale, è al centro del racconto di Antonio Tabucchi dal titolo baudelairiano *Any where out of the world*³⁶, che si apre all'insegna di un'inquietudine forse indotta dalla «musica disadorna» proveniente da un caffè: «dev'essere un vecchio grammofono», pensa il protagonista. La «strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita» che si sovraimprime al presente, spinge il narratore (significativamente una seconda persona³⁷) a chiamare un numero che sa essere morto da tempo:

di monumento detto Kaze-no-Denwa (“telefono del vento”), ossia una cabina telefonica di vetro con un quaderno e un telefono non collegato, dalla quale migliaia di giapponesi dopo lo tsunami del 2011 si mettono in contatto con i cari morti nella catastrofe.

34 *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 2015, p. 404. Il “romanticismo” della trovata kafkiana ben prefigura gli sviluppi della relazione, per i quali cfr. Elias Canetti, *Der andere Prozeß. Kafka Briefe an Felice*, München, Carl Hanser Verlag, 1969 (trad. it. *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Parma, Guanda, 1990). A proposito del tema telefonico nell'opera di Kafka, si veda J. Durham, *Speaking into the Air* cit., pp. 219-25.

35 Ed. di riferimento Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-18. Mi pare, aggiungo di passaggio, che a Milton si addica particolarmente quanto Sciascia scrive del professor Laurana in *A ciascuno il suo* [1966], in *Opere, I, Narrativa – Teatro – Poesia*, Milano, Adelphi, “La Nave Argò”, 2012, p. 586: «E qui si faceva ambigua anche la sensualità, il desiderio: la gelosia, immotivata, gratuita, carica di tutte le insoddisfazioni, timidezze e repressioni della sua vita, da una parte; un acre piacere, quasi l'appagamento del desiderio in una sorta di visuale prosenetismo, dall'altra».

36 Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* [1985], Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 71-81.

37 Cfr. F. Schuerewegen, *A distance de voix* cit, p. 51: «S'il faut dire “tu” au personnage, c'est qu'il n'y a pas d'autre possibilité, c'est que le “je” ou le “il” supposeraient une plénitude, une proximité d'avec soi-même qui serait impensable dans les circonstances données».

Componi il numero lentamente, senti squillare una volta, due volte, tre volte, poi il ricevitore fa: cec, ma nessuna voce risponde, senti solo una presenza, non è neppure un respiro, perché non respira, dall'altra parte del filo c'è una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio. E allora riattacchi, esci per strada, a tornare a casa non ci pensi neppure, sai benissimo che il telefono squillerebbe, tu lo lasceresti squillare una volta, due volte, tre volte, poi prenderesti il ricevitore e lo porteresti all'orecchio, e dall'altra parte niente, solo la densità distinguibile di una presenza che in silenzio ascolta il silenzio della tua presenza³⁸.

Doppi³⁹, numeri morti e conversazioni a un solo capo: come osserva Kittler a proposito del celebre atto unico di Jean Cocteau *La voix humaine* (1930):

The telephone conversation occupies the middle ground between the rendezvous and the love letter: it drowns out the meaning of words with a physiological presence that no longer allows "human voices" to get through⁴⁰.

Non so se sia stato già rilevato, ma il dialogo in *absentia* inscenato da Cocteau era già stato descritto mezzo secolo prima nel geniale racconto umoristico di Mark Twain, *A Telephonic Conversation* (1880); dove uno scrittore registra la telefonata di una donna presso l'ufficio centrale («I notice that one can always write best when somebody is talking through a telephone close by», annota lo "scrittore-fonografo"):

[...] that queerest of all the queer things in this world – a conversation with only one end of it [...]. You hear questions asked; you don't hear the answer. You hear invitations given; you hear no thanks in return. You have listening pauses of dead silence, followed by apparently irrelevant and unjustifiable exclamations of glad surprise or sorrow or dismay. You can't make head or tail of the talk, because you never hear anything that the person at the other end of the wire says⁴¹.

Considerazioni, queste, che varranno anche per il racconto di Calvino *Prima che tu dica «pronto»* (1975), nella raccolta eponima, Milano, Mondadori, 1993, di cui dirò più avanti.

38 A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* cit., p. 81.

39 Ci si domanda se il «*médiateur du désir*» di René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961), in casi come questi, non abbia qualcosa a che vedere anche con il *medium*.

40 F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* cit., p. 56 (citando Rüdiger Campe, *Pronto! Telefonate und Telephonstimmen*, in *Diskursanalysen 1: Medien*, a cura di Friedrich A. Kittler – Manfred Schneider – Samuel Weber, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986, [pp. 68-93], p. 74).

41 In *The \$30,000 Bequest and Other Stories*, New York, Harpers, 1917, pp. 204-208. Ambientazione analoga ha il racconto telefonico di Dino Buzzati *Ypsilanti in linea* (in *In quel preciso momento* [1950], Milano, Mondadori, 1979, p. 231), dove troviamo un altro luogo comune della modernità massmediatica: l'inquietudine correlata all'interruzione delle comunicazioni, spesso in rapporto (come in questo caso) con la catastrofe, o addirittura con l'apocalissi. Cfr. l'ampio sviluppo di questo tema in J. Durham, *Speaking into the Air* cit.

Nella *Controra* ovvero *La mattinata delle Marie*, Alberto Arbasino costruisce la sua parodia del romanzo epistolare proprio su una *Ringkomposition* di conversazioni telefoniche “one-end”, nella penultima delle quali, tra l’altro, la Maria Gaia ha appena finito di «rileggere Proust a letto... la sua Pléiade»⁴². E nella *Perfezione della neve* di Zanzotto, un componimento che dovrebbe sancire l’iniziazione del poeta, la poesia si rivela una telefonata rimasta (o sempre stata?) senza interlocutore (vv. 30-32: «Evoè lungo i ghiacci e le colture dei colori / e i assicurati lavori degli ori. / Pronto. A chi parlo? Riallacciare»)⁴³. Il cicaleccio dei *media* ha ridotto il senso del mondo al brusio stentoreo della *Fontana malata* di Palazzeschi: siamo dei «cloffete clocchete ch ch» esclusi dall’autentico e dal sacro, tutti forse irrimediabilmente «incomunicanti» e «scomunicati»⁴⁴. Le condizioni appaiono semmai peggiorate molti anni dopo, in *Sovrimpressioni* (2001), quando Zanzotto si immagina *Con Proust al telefono*; evocando però, in luogo dei «misteriosi prototelefon» proustiani, lo scenario persecutorio della «Rete» (cfr. vv. 9-13: «rete di ali di pipistrelli / rete in cui qual mosca / caduto mi sento / tremando per il ragno / imminente, e la sua bava losca»)⁴⁵. Chiari echi dei luoghi “telefonici” proustiani, come ha mostrato Elisabetta Abignente⁴⁶, risuonano poi nello splendido racconto di Italo Calvino *Prima che tu dica «pronto»* (1975), assieme all’«Ur-Geräusch» rililiano (in questo caso «il grido di quando la prima grande crepa della deriva dei continenti s’è aperta sotto i piedi di una coppia d’esseri umani e gli abissi dell’oceano si sono spalancati a separarli»)⁴⁷. Un rovesciamento del *topos* dell’attesa al telefono (probabilmente non concepito come tale) si ha invece nel geniale Raffaello Baldini: in *Pronto! Pronto!*⁴⁸, dedicato all’amica studiosa Clelia Martignoni, il consueto “strambo” è ossessionato perché non ha fatto a tempo a rispondere a una chiamata, e tele-

42 Alberto Arbasino, *La narcisata – La controra – due storie romane*, Milano, Feltrinelli, 1964, [pp. 97-143], p. 141.

43 Andrea Zanzotto, *La Beltà* [1969], in *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1999, pp. 271-272.

44 *Si, ancora la neve*, vv. 68-69, ivi, p. 275.

45 A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. 927. Annoto peraltro che Zanzotto, in *Fiches Leiris* cit., p. 208, riprende un’idea di Jeffrey Mehlman (*A structural study of autobiography. Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Ithaca, Cornell University Press, 1974), ma attribuendola a Denis Hollier, che in effetti aveva dedicato agli studi di Mehlman una lunga e densa recensione complessiva in «Modern Language Notes», 5, 1978, pp. 990-1006: «Secondo una bella intuizione di Denis Hollier, per Proust è la voce della madre quella che presiede all’armonia della scrittura, mentre per Leiris conta lo stridore di sottilissime infernalità meccaniche emesse dalle antidiluviane strutture del graphophone (graffiofono?)».

46 Elisabetta Abignente, *L’amore appeso a un filo. Il topos dell’attesa al telefono*, in «Strumenti critici», 2, 2013, pp. 233-253; saggio cui devo tra l’altro varie preziose indicazioni bibliografiche, e che indaga il tema anche in *Malina* (1971) di Ingeborg Bachmann; in *El amor en los tiempos del cólera* (1985) di Gabriel García Márquez; nella *Voix humaine* cit. di Cocteau; e nella *pièce* di Annibale Ruccello *Le cinque rose di Jennifer* (1980).

47 Italo Calvino, *Prima che tu dica «pronto»*, Torino, Einaudi, 1993, [pp. 227-237], p. 232.

48 Raffaello Baldini, *Intercity*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 7-19.

fona ad amici, conoscenti, familiari, compaesani per sapere chi fosse; tentando in realtà di colmare, in questo modo, il vuoto improvvisamente presentificato dalla telefonata persa. Ed è sempre Baldini, nel lungo testo esplicitario di *Ciacri, Chi parla?*,⁴⁹ a interpretare con sapienza difficilmente eguagliabile il tema delle telefonate con i defunti. *Last not least*: chiudo la breve carrellata in tema, e a mo' di *ouverture* per Proust e Leiris, con i pensieri di Leopold Bloom nel sesto Episodio di *Ulysses* (*Hades*):

Besides, how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. Have a gramophone in every grave or keep it in the house. After dinner on Sunday. Put on poor old greatgrandfather Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kophthst. Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face⁵⁰.

3. Seguendo Paul Martin⁵¹, tentiamo innanzitutto di ricostruire sinteticamente il fitto e intricato palinsesto della telefonata con la nonna nella prima parte del *Côté de Guermantes*. Nell'episodio, dislocato durante la visita di Marcel all'amico Saint-Loup, di stanza a Doncières, Proust riversa una materia autobiografica riferibile al soggiorno a Fontainebleu in compagnia di Léon Daudet, nell'ottobre del 1896⁵². All'indomani della partenza (20 ottobre), dopo aver sentito la madre al telefono, Proust abbozza un racconto che le acclude alla lettera del giorno successivo, pregandola di conservarlo perché l'avrebbe inserito nel suo «roman»⁵³. All'origine, dunque, non è la nonna, ma la mamma. Il futuro «roman» è *Jean Santeuil* (1895-1901), dove la telefonata del protagonista alla madre avviene in coincidenza con l'arrivo nella località marina di Beg-Meil: sentendo incombere nel suo letto d'albergo «l'irrévocable de l'absence», Jean viene colto da una crisi d'angoscia analoga a quella provata da Marcel all'arrivo a Balbec nelle *Jeunes filles II*, e si precipita a ristabilire la «communication immédiate avec sa mère». Ma i Santeuil (come i Proust allora) non hanno ancora installato il telefono in casa. Di qui il trambusto, abilmente sfruttato a fini drammatici, della chiamata al tappeziere nello stesso caseggiato (nell'episodio di Fontainebleu il panettiere

49 R. Baldini, *La naïva – Furistír – Ciacri*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 341-355.

50 James Joyce, *Ulysses* [1922], Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 109. E non si dimentichi il grammofono che suona a più riprese anche nell'Episode 15 (*Circe*).

51 Nel noto saggio in tre puntate *Le Téléphone (Étude littéraire d'un texte de M. Proust)*, in «L'information littéraire», 1, 1969, pp. 233-241; 1 e 2, 1970, rispettivamente pp. 46-52 e 87-98. Cfr. anche Jesse Dylan McCarthy, *Proust au téléphone. Placer la Recherche sur écoute*, nel numero monografico *Lignes d'écoute, écoute en ligne* di «Transposition» 6, 2016, en ligne: <http://journals.openedition.org/transposition/1491>.

52 Cfr. a questo proposito la biografia di George Painter, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 208-210 (*Marcel Proust. A Biography*, London, Chatto & Windo, 1959).

53 M. Proust, *Correspondance*, II, 1896-1901, a cura di Philip Kolb, Paris, Plon, 1976, n. 74, [pp. 137-138], p. 137: «Je ne peux pas te dire l'heure épouvantable que j'ai passée hier de 4 heures à 6 heures (moment que j'ai rétroplacé avant le téléphone dans le petit récit que je t'ai envoyé et que je te prie de garder et en sachant où tu le gardes car il sera dans mon roman). Jamais je crois aucune de mes angoisses d'aucun genre n'a atteint à ce degré».

dirimpetto); e della *suspense* generata da una temporanea, casuale interruzione della linea: ed ecco che però, improvvisamente, «vient là tout contre lui, si douce, si fragile, si délicate, si claire, si fondue – un petit morceau de glace brisée – la voix de sa mère». Staccata dalla sua «totalité vivante», la scheggia pulsionale e dolorante dell'Altro materno rovescia l'«irrévocable de l'absence» in un'assenza vocale, inaudita («comme si elle [lui] parlait pour la première fois»); e come revocata, sì, ma in una dimensione paradisiaca che implica in quanto tale la morte degli interlocutori (o perlomeno dell'interlocutrice: «comme s'il la retrouvait après la mort dans le paradis»)⁵⁴.

Il brano, molto inferiore al corrispondente nella *Recherche*, ne introduce però alcuni elementi centrali: l'angoscia, l'incidente in linea, la novità dell'oggetto-voce e il dolore che esso esprime; il tema della perdita e della sua irrevocabilità. Proust tornerà sul luogo del *Santeuil* alcuni anni più tardi, in un brillante articolo apparso sul «Figaro» del 20 marzo 1907, intitolato *Journées de lecture*⁵⁵: la madre, Jeanne Weil, era morta nel settembre del 1905; e il primo febbraio 1907, sempre sul «Figaro», era apparso il celebre *Sentiments filiaux d'un parricide*⁵⁶, dove Proust aveva letto nella chiave delle grandi tragedie greche il matricidio compiuto da Henri van Blarenberghe pochi giorni prima (24 gennaio), riconoscendo in quel gesto istanze e colpe comuni (in particolare sue, ovviamente), sebbene spostate a livello simbolico.

Nell'articolo del 20 marzo Proust inizia col porre in concorrenza telefono e lettura, rappresentando con *humour* quest'ultima come attività di solo ripiego («comme on ne peut pas téléphoner toujours, on lit. On ne lit qu'à la dernière extrémité»); e, dopo aver evocato la disinvoltura infantile del cittadino di fronte alle «forces sacrées» della telefonia e al loro «mystère», sviluppa la fantasia mitologico-barocca che verrà trapiantata con alcune modifiche nel brano della *Recherche*, e che verte sul tema della «présence réelle» della «voix si proche»

54 M. Proust, *Jean Santeuil précédé de Le plaisirs et les jours*, a cura di Pierre Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 356-361.

55 Il saggio confluisce poi in *Chroniques* cit.; ora si legge in *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 241-248. Nel frattempo, come ha segnalato Martin, Proust rievoca l'episodio di Fontainebleau nella lettera ad Antoine Bibesco del 4 dicembre 1902, sulla quale torneremo più avanti (*Correspondance* cit., III, 1902-1903, n. 99, [pp. 182-185], p. 182): «Je me rappelle que quand maman a perdu ses parents, [ce] qui a été pour elle une douleur après laquelle je me demande encore comment elle a pu vivre, [...] une fois que j'étais allé à Fontainebleau je lui ai téléphoné. Et dans le téléphone tout d'un coup m'est arrivée sa pauvre voix brisée, meurtrie, à jamais une autre que celle que j'avais toujours connue, pleine de fêlures et de fissures; et c'est en recueillant dans le récepteur les morceaux saignants et brisés que j'ai eu pour la première fois la sensation atroce de ce qui s'était à jamais brisé en elle». La voce della madre è ciò che Proust ricorda in particolare anche nel primo anniversario della sua morte, come racconta nella lettera del febbraio 1906 a Madame De Noailles (ivi, VI, 1906, n. 9, [pp. 32-33], p. 32): «Moi qui ne croyais pas aux anniversaires, le jour de l'an a eu sur moi une puissance d'évocation terrible. Il m'a tout d'un coup rendu les mémoires de Maman que j'avais perdues, la mémoire de sa voix».

56 In *Contre Sainte-Beuve* cit., pp. 150-159.

nella «séparation effective»⁵⁷. L'eccesso di patetismo del Santeuil cede felicemente qui al tono spiritoso cui è improntato l'articolo nel suo complesso, e che contribuirà non poco al fascino dell'episodio nei *Guermantes*; ma la differenza principale è che, in *Journées*, la voce non appartiene né alla nonna né alla mamma, bensì all'«amie à qui nous avons le désir de parler»,

et qui, tout en restant à sa table, dans la ville lointaine qu'elle habite, sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas celui qu'il fait ici, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et qu'elle va nous dire, se trouve tout à coup transportée à cent lieues (elle, et tout l'ambiance où elle reste plongée), contre notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné [...]»⁵⁸.

La morte della madre ha anche trasformato l'immagine del ricongiungimento in paradiso nell'«anticipation» *ex-post* della «séparation éternelle» dall'essere amato; la cui de-realizzazione telematica, si noti, è tanto più efficace e prossima alla creazione letteraria, in quanto la voce porta con sé tutti quei «détails de vérité [...] inutiles en eux mêmes», ma che conferiscono (avrebbe detto Barthes) un «effet de réel» al «miracle» tecnologico⁵⁹: «comme une motte de terre avec laquelle on a emporté toutes les graminées qui l'entourent», sintetizzerà efficacemente Proust nel brano della telefonata attesa da Albertine in *Sodome I*, dove questa parte dell'articolo troverà ulteriore sviluppo.

Nella *Recherche*, il nucleo narrativo anticipato nel romanzo e nell'articolo del 1907 subisce una sorta di diffrazione. La crisi di angoscia legata al distacco dalla madre e dalle consuetudini domestiche, già trasferita da Fontainebleau-Doncières a Beg-Meil, è collocata nel primo soggiorno a Balbec, dove viene placata dallo stratagemma dei colpi che Marcel batte sul tramezzo per chiamare la nonna, e a cui la nonna risponde manifestando la sua presenza: una sorta di telegrafo. Che in questo botta e risposta, cui segue immediatamente l'arrivo della nonna al capezzale di Marcel, si realizzi un'esperienza di regressione e di *transfert* simile ma contrapposta a quella telefonica, è attestato dalla «tranquille avidité d'un enfant qui tête» con cui il protagonista si abbandona all'affetto della nonna⁶⁰: il trauma

57 *Écrits sur l'art* cit., pp. 241-243.

58 Ivi, p. 242.

59 Ivi, p. 243.

60 *RTP II*, pp. 26-31. Nell'episodio del ritorno a Balbec dopo la morte della nonna in *Sodome I* (*Les intermittences du cœur*, *RTP III*, p. 153), su cui mi soffermerò più avanti, Proust rievoca questa «terapia transferale» in termini che anticipano il concetto bioniano di «Contentainer-Contained» (secondo cui la madre non si limita a nutrire e a soddisfare il bambino, ma funge anche da recettore-contenitore della sua angoscia, elaborandola e restituendogliela in una forma gestibile: cfr. ad es. Wilfred R. Bion, *Learning from experience*, London, Heinemann, 1962 (*Apprendere dall'esperienza*, Roma, Armando, 2009); Duncan Cartwright, *Containing states of mind. Exploring Bion's container model in psychoanalytic psychotherapy*, London-New York, Routledge, 2010); il corsivo è mio: «L'être qui venait à mon secours [...], c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait)».

infantile del distacco notturno dalla madre, narrato al principio della *Recherche*, viene qui ripetuto e neutralizzato, come pure avviene in *Jean Santeuil* grazie al prodigio telefonico; ma attraverso una correlazione immediata e totale tra segno e presenza, che le peripezie della chiamata telefonica in parte differiscono, in parte surrogano attraverso la parzialità dell'oggetto-voce.

Il nucleo narrativo maggiore, che sviluppa abilmente il brano del *Santeuil* nelle forme mature di *Journées de lecture*, "torna" viceversa a Doncières (Fontainebleu); ma alla madre del romanzo e dell'episodio autobiografico, e alla generica «amie» dell'articolo subentra ora la nonna. L'ambiguità fra le figure femminili originarie, che ritroveremo più esplicitamente nel brano di *Sodome*, si riscontra nelle due *nekyiai* evocate: come ha osservato Martin, è la madre Anticlea che Ulisse incontra nell'Ade («je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit»), mentre Orfeo discende negli inferi per riportare in vita l'amata Euridice («je continuais à répéter en vain: "Grand'mère, grand'mère", comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte»). Dal punto di vista della "sovrimpression" edipica, l'*anticlimax* umoristica (il "*bathos*") che conduce dalle «Vierges Vigilantes» alle «Demoiselles du téléphone» attraverso le «Danaïdes de l'invisible», le «ironiques Furies servantes toujours irritées du Mystère», etc., sembra avere la funzione di esorcizzare l'ansia di castrazione, evocata in particolare dal mito delle danaidi (che uccisero e decapitarono i mariti durante la prima notte di nozze, obbedendo alla promessa fatta al padre Danao)⁶¹. L'oggetto parziale d'altronde, il «tronçon sonore» (come Proust definisce qui il ricevitore), è il prodotto di una *coupure*; di un'elisione che, a differenza di quanto avviene nel "telegrafo" di Balbec, non implica ma cancella (lacanianamente: barra) la presenza, e al contempo ne presentifica la traccia: lo spettro vocale in cui l'Altro primitivo è già definitivamente separato, irrevocabile, e che fa segno dunque alla morte (*RTP II*, pp. 431-435: «cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation [...] d'un autre isolement»; «fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte»). L'analogia che lega questa esperienza di «déplacement» e «désancrement» a quella inaugurale della Madeleine, implicante tra l'altro un riferimento alle credenze celtiche sulla rievocazione dei defunti, è nota e significativa:

je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. (*RTP I*, p. 45 [corsivo mio]).

61 Secondo Jill Galvan, *The Sympathetic Medium* cit., la ragione del reclutamento massivamente ed esclusivamente femminile nei servizi telematici (telegrafia, telefonia etc.) è dovuto al fatto che le donne «were exemplary go-betweens because they potentially combined the right kind of presence with the right kind of absence» (p. 12); «If media potentially annoyed by their in-betweenness, [...] the feminization of mediation is, precisely, a response to that annoyance: it attempts to maximize the connecting powers of the apparatus while, conversely, minimizing its existence as a hindrance» (p. 24).

Delle stesse *Petites Madeleines*, come ha osservato Schuerewegen⁶², Proust sottolinea tra l'altro la forma "cocleare" («semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques»), che evoca nella sua «grasse sensualité» la "ricettività" del sesso femminile.

Dell'episodio di *Sodome* mi limiterò a rilevare come la sovrapposizione edipica madre-amica, implicita nel brano dei *Guermites*, venga non solo dichiarata, ma anche legata al «terrible besoin d'un être» che Marcel aveva imparato a conoscere «à Combray [...] au sujet de sa mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle lui faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter». Il fantasma materno si è dapprima incarnato e placato nel corpo della nonna; quindi si è confuso con una generica amica, per proiettarsi infine (e sebbene solo per «quelques instants») sulla «rose carnation d'une fleur de plume» (*RTP III*, pp. 128-132).

A chiudere il cerchio della triade femminile, che potrebbe evocare quella eleusina di Demetra-Persefone-Kore, cara alla mitografia romantica⁶³, è l'episodio del ritorno a Balbec dopo la morte della nonna, sempre in *Sodome I*: altro luogo capitale della *Recherche*, dove Proust articola l'idea delle «intermittences du cœur»⁶⁴; e dove si assiste a un vero e proprio caso di "possessione" che rovescia la proiezione del fantasma materno. Nello scollamento tra la "pellicola" del tempo cronologico, oggetto della memoria volontaria, e quella del tempo interiorizzato, fonte della memoria involontaria, si determina la sovrapposizione anacronistica tra il Marcel attuale, chino a slacciarsi le scarpe, e la nonna del primo soggiorno a Balbec, intenta a sollevare il nipote malato da quella stessa faticosa incombenza:

comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles – sans solution de continuité, tout de suite après le premier soir d'autrefois, que j'adhérerai à la minute où ma grand'mère s'était penchée vers moi. (*RTP III*, p. 154)

62 F. Schuerewegen, *A distance de voix* cit., p. 45 (e cfr. anche pp. 33-34 a proposito del "désancrage"), sulla scorta di Ph. Lejeune, *Écriture et sexualité*, in «Europe», marzo-aprile 1971, pp. 113-143; di Serge Doubrovsky, *La Place de la Madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974; e di Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, pp. 218 e sgg., che rilevano tra l'altro come questo passaggio non figuri «dans la version primitive du fragment, celle du *Contre Sainte-Beuve*, où la future madeleine n'est encore qu'une simple "tranche de pain grillé"». Per quanto riguarda l'accostamento simbolico orecchio-vagina e le sue implicazioni, rinvio al bel saggio di Denise Ardesi, *«Conceptio per aurem», tra cristianesimo e cabala*, negli Atti del XX Congresso ADI *La letteratura italiana e le arti*, Roma, Adì editore, 2018.

63 In particolare in Schelling (*Philosophie der Mythologie* [1842], in *Werke*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1943, vol. II, 5, trad. it. *Filosofia della mitologia*, Milano, Guerini e Associati 1998; *Philosophie der Offenbarung* [1858], ivi, 1954, vol. II, 6, trad. it. *Filosofia della rivelazione*, Milano, Bompiani, 2002), ma non solo: cfr. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982 (*Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Torino, Einaudi, 1994).

64 Purtroppo non c'è modo di analizzare qui il tema "fotografico", che pure lega il viaggio a Doncières con i due viaggi a Balbec, e che si interseca in maniera significativa al tema "telefonico", qui e altrove nella *Recherche*.

Il narratore sostiene di aver scoperto in questo frangente la «contradiction si étrange de la survivance et du néant entre-croisés en soi»; «double et mystérieux sillon» impresso in lui «selon un graphique surnaturel, inhumain» dalla « Brusque révélation de la mort », da cui solo avrebbe potuto trarre un giorno un po' di verità (RTP III, p. 156): verità letteraria, s'intende, giacché « nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée » (RTP III, p. 167). L'aura, come Proust non perde occasione di rimarcare, promana dal potere irrealizzante del desiderio e dalla *coupure* pulsionale; « tout ce qui est réalisé », al contrario, è perciò stesso « stérilisant » (RTP III, p. 53), come nel caso della Berma (RTP I, pp. 432-440); o in quello della « Vierge du Porche » a Balbec, « enchaînée à la Place » e « soumise à la tyrannie du Particulier » (RTP II, p. 20). Sappiamo però che il « doppio e misterioso sigillo » si sovraimprime alla traccia lasciata dalla scheggia vocale giunta per telefono a Doncières; quando presenza e assenza si erano già saldate inestricabilmente, e le « gramigne » strappate con la « zolla » non erano « vere », ma funzionali alla verosimiglianza del « miracle ». Ora il dolore della mamma di Marcel per la perdita di sua madre – analogo a quello percepito per la prima volta nel « petit morceau de glace brisée » di Fontainebleau⁶⁵ – prefigura il dolore di Marcel per la futura morte della mamma; e ricalca, come in una sorta di chiasmo, l'« anticipation » di Doncières, che riguardava sì la separazione dalla nonna, ma che trasfigurava proprio il distacco simbolico e reale dalla mamma. Possiamo allora leggere l'agnizione che procede da questa serie di raddoppiamenti (o doppiaggi), per cui Marcel si accorge improvvisamente che « ce n'était plus sa mère qu'il avait sous les yeux, mais sa grand'mère », come un ritorno del testo su sé stesso: il personaggio della nonna, che si era sostituito alla *mère-amie* Jeanne Weil mediandone la carica fantasmatica, finisce per assurgere anche nel romanzo all'autenticità dell'irreale, « possedendo » a sua volta la madre-figlia e promuovendola così a realtà letteraria (RTP III, p. 167: « le mort saisit le vif qui devient son successeur ressemblant, le continueur de sa vie interrompue »). Lo spettro vocale delle letture materne trapassa (è proprio il caso di dirlo) nella scrittura attraversando gli inferi della linea telefonica, il cui primato sul canale gutengerghiano viene sancito in *Journées de lecture*: lì Orfeo, sotto la minaccia delle Danaidi, ha appreso *contre Sainte-Beuve* che l'unica realtà autentica, quella del simbolico, si fonda sull'irrealizzazione e sulla ricreazione-mediazione della datità autobiografica positiva, di per sé sterilizzante. A farsi racconto non è la « réalité vivante » di Euridice, ma lo spettro acustico del suo corpo lasciato all'oblio e alle fluttuazioni del caso.

4. Scrittura (*gramma*) e voce (*phoné*): la parola “gramophone” (e viceversa “phonographe”) compone l'alternativa o biforcazione in cui, come vediamo bene a

65 Cfr. la lettera ad Antoine Bibesco citata.

partire per un verso da Derrida⁶⁶, per l'altro da McLuhan⁶⁷, divergono due dimensioni alternative della comunicazione. In sintesi: la dimensione della parola scritta, traccia significativa e disseminata di un'assenza; e la dimensione (idealmente) immediata e reciproca della parola detta da un soggetto che si immagina presente all'altro e a sé stesso, secondo l'archetipo dei dialoghi platonici. Come si è accennato tuttavia, e come chiari per primo Benjamin nel celebre saggio sulla «riproducibilità tecnica»⁶⁸, l'oggetto *gramophone* (e ogni *medium* in quanto tale) risolve questa alternativa riducendo la voce a scrittura, incisione, cancellazione della presenza viva. La *bifurcation* diviene *biffure*, come nel tragitto che porta dal primo titolo del romanzo di Leiris, *Bifurs* – implicante sia la metafora dello “scambio ferroviario” (abbreviato nei segnali: “BIFUR”), sia un richiamo all'omonima rivista d'avanguardia fondata nel '29 da Pierre Lévy e Georges Ribemont-Dessaignes – al secondo e definitivo titolo: *Biffures*. Passaggio conseguente alla crisi della primavera 1942, che corrisponde «dans le livre [...] à la fin du quatrième chapitre, *Alphabet*, et, hors du livre, au démenagement quai des Grands-Augustins»⁶⁹, sulla Rive gauche, narrato al principio del capitolo successivo, *Perséphone*. È a questo punto che si determina la transizione dalle modalità dell'enunciato a quelle dell'enunciazione⁷⁰; e il soggetto, rimasto sin qui «sans état civil», acquista consistenza spaziale (fornendo il suo nuovo indirizzo) e temporale (fissando l'*origo* della narrazione all'«avril 1942»: *RJ*, p. 69): il «véritable roman d'éducation» non può collocarsi a livello dell'*histoire*, bensì a livello «de son énonciation, de la performance autocritique à quoi l'auteur voudrait que son autobiographie aboutisse». La conversione al *discours* implica una cesura rispetto all'eden «pré-adamique et pré-alphabétique» dei capitoli precedenti: una *biffure*, appunto; il taglio edipico nella *bifurcation* del possibile, per cui

66 Penso in particolare a *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971); ma ricordo anche che in *Tympan*, saggio incipitario di *Marges – de la philosophie* (Paris, Éditions du Seuil, 1972; trad. it. *Margini – della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997), un brano di *Perséphone* è significativamente riprodotto nel margine del testo derridiano. Sulle teorie opposte della comunicazione come “dialogo” e come “disseminazione” è incentrato il bel libro di John Durham *Speaking in the air* cit.

67 Cfr. ad esempio il classico *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (trad. it. *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1962).

68 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften* cit., I, 2, pp. 431-508; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete* cit., vol. VII, *Scritti 1938-1940*, pp. 300-31. Noto di passaggio che la prima stesura del saggio (1935) venne pubblicata sulla «Zeitschrift für Sozialforschung», I, 1936, nella traduzione francese che Benjamin preparò insieme a Pierre Klossowski (cfr. ivi la *Nota* al testo, p. 544), futuro membro del Collège de Sociologie con Leiris (si veda più avanti la n. 73).

69 Cfr. la *Notice* relativa a *Biffures* cui si farà riferimento nel prosieguo: *RJ* [pp. 1291-1309], p. 1304.

70 Il riferimento va alle note categorie introdotte da Émile Benveniste in *Problèmes de linguistique générale* [1966], Paris, Gallimard, 2006, in particolare vol. I, V, *L'homme dans la langue*, pp. 225-288 (*Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 2010).

le disgiunzioni inclusive che strutturavano il tempo immobile della rammemorazione in ... *Reusement!*, primo capitolo del romanzo⁷¹, si chiudono delineando l'esclusività della sfera soggettiva matura. Paradosso e dramma dell'autobiografia, che implica l'assunzione dell'io proprio per alienarlo nella scrittura di sé. E tuttavia l'ambiguità del virtuale riemerge tra le righe nello spettro omo-fonico, che la scrittura non riesce a biffare: come testimonia peraltro il tormentato palinsesto del manoscritto in pulito e del dattiloscritto del romanzo, dove le molteplici *biffures* attestano una persistente indecisione tra «bifurs» e «biffures». Una vera e propria “grammo-fonia” dunque, coincidente con la crisi indotta dal *gauchissement*: trasloco sulla Rive gauche⁷²; ed emersione, da esso indotta, di quel «sacré gauche» che Leiris e con lui il Collège de Sociologie avevano opposto al «sacré droit»⁷³, e che si colloca nella dimensione del perturbante freudiano⁷⁴. Come per il protagonista del *Santeuil* e della *Recherche*, al livello dell'io narrato la «fin du monde au petit pied qu'est un déménagement» determina un «bouleversement complet» della dimensione abituale, e con esso una regressione alla dimensione solipsistica infantile: «le tu est tué; [...] le nous a fondu comme neige»; e di fronte «au il ou ils des objets» divenuti minacciosi, «il ne reste que le je, enrhumé dans son alvéole» come un bambino privo dei limiti «qui lui confèrent une existence en tant que corps séparé» (*RJ*, pp. 71-72). Questa dimensione “transizionale” tra «le dehors» (l'oggetto, altro o Altro) e «le dedans» (il soggetto) rappresenta per Leiris il «carverneux», il «Pays profond de l'ouïe» in cui il «nom tout à la fois floral e souterrain de Perséphone» scatena il suo demone analogico (*RJ*, pp. 77-79): a partire dalle omologie che presiedono alla stupenda enumerazione incentrata sulla forma cocleare-elicoideale-tortile (di un barocco-liberty deliziosamente

71 Uno stralcio esemplificativo (*RJ*, p. 3): «sur le sol irrécusable [...] de la pièce (velouté ou ligneux, endimanché ou dépouillé, propice aux courses de l'imagination ou à des jeux plus mécaniques), dans le salon ou la salle à manger, dans la pénombre ou la lumière [...], dans cet enclos privilégié guère accessible qu'aux adultes [...] ou dans ce local plus commun qui renfermait la grosse table à rallonges autour de laquelle toute ou partie de la famille s'assemblait pour le rite des repas quotidiens, le soldat était tombé».

72 Nel primo capitolo di *Fourbis, Mors*, pure incentrato su un oggetto sonoro perturbante, Leiris ricorda invece che all'origine di *Perséphone* c'è «un portrait de la cantatrice Lucy Arbelle dans le rôle de Perséphone, d'une Ariane composée sur un livret de Catulle Mendès» (*RJ*, pp. 300-301): l'immagine, riprodotta sulla copertina di un numero della rivista «Musica» risalente al 1906, e trovata per caso da Leiris in casa della sorella il 19 aprile 1948, rappresenta Arbelle con un fascio di fiori in mano e degli orecchini di foggia spiraliforme.

73 Rinvio a questo proposito al volume antologico *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Paris, Gallimard, 1979, con l'introduzione di Denis Hollier *A l'en-tête d'Acéphale*; e in particolare allo scritto di Leiris *Le sacré dans la vie quotidienne* [1938], pp. 60-74.

74 C. Maubon, *Specchio della tauromachia* cit., p. 27, traduce questo termine (non propriamente traducibile) con “incrinatura”. La polarità, debitrice di Baudelaire, ricalca in certa misura quella nietzschiana di apollineo/dionisiaco; cfr. *Miroir de la tauromachie* cit., p. 33: «Tout se passera, toujours, entre ces deux pôles agissants comme des forces vivantes: d'une part, l'élément droit de beauté immortelle, souveraine, plastique; d'autre part, l'élément gauche, sinistre, situé du côté du malheur, de l'accident, du péché».

minimale⁷⁵: «l'hélicoïde inscrite sur la coquille d'un escargot, / les méandres de l'intestin grêle [...] / le serpent in sableux qu'excrète un ver de terre» etc.); ma motivata, innanzitutto, dalla radicale omologia significativa che lega "Perséphone" a "oreille" via «l'insecte dit "perce-oreille"», e anche per la consonanza del suffisso "-phone" con "téléphone" e "gramophone". Strumento, quest'ultimo, «auquel s'approprie plus justement encore qu'au précédant cette termination si euphonique qui le définit à merveille en tant que mécanique musicale» (RJ, pp. 77-78). In termini davvero proustiani, Leiris scrive che

Le mystère [...] peut être représenté comme une marge, une frange qui cerne l'objet, l'isolant en même temps qu'elle souligne sa présence [...], l'insèrent dans un arlequin de faits sans lien ni cause repérables en même temps que la couleur particulière dont elle le teint l'extrait du fond marécageux où s'entremêle le commun des faits. (RJ, p. 81)

Nel caso dell'oggetto parziale-voce, un «énigme de second degré» si ha quando dal linguaggio parlato (di per sé misterioso) ci si avvicina alle «structures corporelles» del canto. E quando un «engin mécanique» come il grammofono aggiunge a ciò che vi è di strano nel parlare musicale la «surprise de sa reproduction», ci troviamo di fronte a un «mystère à l'état presque pur» (RJ, p. 81): la riproduzione tecnica è il «sacré» stesso, la quintessenza dell'aura.

«Pivot» dei suoi interessi infantili, ricorda Leiris, era il grammofono a cilindri cerati di cui suo padre, appassionato di opera e di canto, si serviva spesso «pour se donner des concerts ou opérer des enregistrements», e con il quale il bambino intratteneva «relations empreintes de cérémonie». Non un *phonographe*, come il modesto «appareil junior» che il piccolo Michel possedeva e si divertiva a «manier», né un *gramophone*, entrambi strumenti a dischi; bensì un *Graphophone*, «appellation authentique» della marca di fabbrica, la Edison: «instrument quasi miraculeux» e indescrivibile, la cui principale caratteristica consisteva nel presentarsi «sous deux formes distinctes», a seconda che lo si usasse «pour enfouir les sons dans la profondeur de la cire ou pour les faire resurgir – céréales mûres ou cadavres ressuscités – de la longue fosse ainsi creusée». Il confronto tra l'«appareil» del bambino, da una parte, oggetto di una descrizione talmente minuziosa da risultare incomprensibile e allucinata, e il quasi ineffabile, miracoloso «engin» paterno dall'altra, suggerirebbe un banale schema edipico⁷⁶, suffragato dal Freud dell'*Introduzione alla psicoanalisi*⁷⁷, secondo cui «l'imponente meccanismo dell'apparato genitale maschile fa

75 E assai vicino, osservo di passaggio, all'enumerazione gaddiana di oggetti barocchi nel dialogo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, originariamente premesso alla *Cognizione del dolore*, ora riprodotto nell'*Appendice* all'edizione critica commentata del romanzo a cura di Emilio Manzotti, pp. 480-481.

76 Cfr. ad esempio J. Mehlman, *A structural study of autobiography* cit., pp. 115 e sgg.

77 Sigmund Freud, *Opere*, vol. 8, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, p. 328; *Allgemeine Neurosenlehre* [1917], a partire dal 1924 con il titolo *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1986).

sì che ne diventino simboli tutte le specie di macchine complicate e difficili da descrivere». Prendiamo pure per buona l'imponenza dell'apparato maschile; ma il *Graphophone* è uno strumento di precisione, caratterizzato da una sorta di «ermafroditismo» strutturale che consente la magica reversibilità delle funzioni (lettura/scrittura): da una parte il «pavillon reproducteur», un «orifice évasé», non pudicamente nascosto ma «triomphalement ouvert»; dall'altra il piccolo e riposto «diaphragme», cuore o cervello del grammofono, dotato di uno «stylet» dall'apparenza al contempo «délicat et méchant». La delicatezza di questo strumento, il cui ruolo era quello di incidere (o «graffire») la cera dei rulli, è motivata a livello del significante dalla sillaba «fragm», che lega «diaphragme» a «fragment» e ad «anfractuosité»; e che evoca i leggeri «craquements» della puntina sulle «menues éraillures» della cera: come il trasloco, gli scricchiolii rappresentano una rottura della continuità, una «fin du monde de poche»⁷⁸, connessa alla «brèche auriculaire par où je croirais», scrive Leiris, «que s'immiscait en moi le mond minéral, c'est-à-dire *ce qui m'est le plus irréductible et le plus étranger*» (corsivo mio: quale migliore definizione dell'*extimité* lacaniana?). Il nume tutelare del *Graphophone* non è una divinità paterna, ma una dea dotata di «stiletto» *perce-oreille*: analogamente, nell'«équivalent latin de Perséphone, “Proserpine”», risuona «le terme employé trivialement pour le sexe de l'homme», sebbene Leiris rifiuti curiosamente (sintomaticamente) di riconoscere a questa associazione fonica lo stesso valore di altre. Del resto l'autore non realizza nemmeno un'altra e più ovvia virtualità omofonica di “Perséphone”, associata al “varco” (“percée”): Persée, decollatore della Medusa, la testa anguicrinata che è immagine condensata del sesso femminile “castrato” e al contempo fallico-castrante⁷⁹. Entriamo così, come attraverso uno specchio, nel campo di Judith, vero e proprio asse simbolico dell'*Âge d'homme*: «Judith la manieuse d'épée», complementare all'altra «femme sanglante» del dittico di Cranach distrutto a Dresda dai bombardamenti alleati, la fredda Lucrece. La coppia della decollatrice e della fedele moglie romana, che si pugnala per sottrarsi al disonore dello stupro, è prefigurata da quella «espèce de trinité» in cui il piccolo Michel associava «la Sainte Vierge, Jeanne d'Arc et Vercingétorix», e nella quale la «vierge guerrière» rappresenta il «produit hermaphrodite» partecipe «des

78 Cfr. RJ, p. 91: «Ce bruit [...] interrompait le cours tranquille du temps [...]. Trop faible pour engendrer un tressaillement, il était perceptible néanmoins avec assez d'intensité pour que l'écoulement des choses en parût suspendu, comme l'était celui de la mélodie. Authentique explosion (bien que de modèle réduit), puisque ce hiatus arrachait au guide-âne qu'était le ruban uniforme de la durée celui dont l'ouïe était ainsi frappée et faisait – le laps d'un éclair – voler en éclats le cadre temporel qui l'enserrait ordinairement, tandis que la conscience du chant qu'on suivait en soi se volatilisait, fondue dans ce bruit intempestif ou effraction de la continuité». Sul tema dello «hiatus», in rapporto peraltro con l'«éclair», cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* cit., pp. 294-307.

79 Cfr. S. Freud, *Das Medusenhaupt* [1922], trad. it. *La testa di Medusa*, in *Opere cit.*, vol. 9, pp. 415-416; Sándor Ferenczi, *Zur Symbolik des Medusenhauptes* [1923], trad. it. *Sul simbolismo della testa di Medusa*, in *Opere*, Milano, Cortina, 1982, III, 1919-1926, p. 181.

deux»⁸⁰. Dalla «trinità» al dittico, e dal dittico alla figura-“*carrefour*” di Cleopâtre, «personnage féminin en lequel peuvent se fondre symboliquement [...] Lucrèce et [...] Judith»:

Examinant les conditions dans lesquelles Cléopâtre, reine d'Égypte, a mis fin à ses jours, je suis frappé par le contact de ces deux éléments: d'une part le serpent meurtrier, symbole mâle par excellence – d'autre part les figues sous lesquelles il est dissimulé, image courante de l'organe féminin. Sans chercher à y voir autre chose qu'une coïncidence, je ne puis m'empêcher de noter avec quelle exactitude cette rencontre de symboles répond à ce qui est pour moi le sens profond du suicide: devenir à la fois soi et l'autre, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue – seule possibilité de communion avec soi-même⁸¹.

Quello che sopravvive nel fantasma omofonico delle «bifurs» è un desiderio di regressione all'onnipotenza onanistico-narcisistica⁸², all'ermafroditismo “originario” che precede il taglio edipico. Tra i simboli totalizzanti leirisiani, di cui si sono forniti alcuni tra i moltissimi esempi possibili, c'è anche un oggetto sonoro immaginario, cui è intitolato l'ultimo capitolo di *Biffures*: il/la «tambour-trompette», giocattolo che il piccolo Michel aveva concepito dopo aver udito per strada una «mixture musicale à base de soufflé et de battement»; e per cui aveva sviluppato un desiderio «proche d'une hantise», sia per la sua natura ir-reale-irrealizzabile, sia «à cause de certain penchant à réduire plusieurs choses en une de manière à se dire que l'on tient dans sa main toutes sortes de possibilités vers l'une ou l'autre desquelles on a loisir de bifurquer» (*RJ*, pp. 239-240). Soffiare e battere: rumori che gli adulti producono quando fanno “la bête à deux dos”, ricomponendo così l'unità “originaria”. In un'analisi finissima cui mi limito ad alludere, Lejeune ha mostrato l'incidenza della scena primaria e delle sue “sonorità” dall'*Âge d'homme* al «frêle bruit» dell'eponimo quarto pannello della *Règle du jeu*. Se il «faux croup» (laringo-tracheite) di cui si racconta nell'*Âge* non è un *croup* d'origine psicosomatica, come vorrebbe Lejeune, fuorviato forse dall'asma di Proust, bensì un *croup* d'origine virale e non batterica, certo i suoi sintomi nel piccolo Michel si prestano a mimare «une scène sexuelle, veçue de manière féminine»; e credo che rappresentino, piuttosto che una «conduite de séduction» nei confronti della madre, un gesto diretto a placare la minacciosa

80 *L'Âge d'homme* cit., p. 60.

81 Ivi, p. 141.

82 Cfr. questo passaggio esemplare, ivi, p. 57: «Vers l'âge de onze ou douze ans [...] je me livrais dans mon lit au plaisir solitaire, j'accomplissais un lent cérémonial qui consistait à faire glisser ma chemise de nuit le long de mes épaules afin de me dégager le buste et de ne plus avoir d'étoffe que ceignant mes reins comme un pagne. Je m'imaginais alors – comme si j'étais parvenu à m'identifier à l'objet inventé et désiré – être une “courtisane”». L'arte “tauromachica” dell'autobiografia, del resto, non implica forse un essere al contempo io e altro (*sé*), torero e toro? E nei disegni di André Masson che illustrano *Miroir de la tauromachie* cit., la spada non apre una vagina-conchiglia sanguinante nel corpo del toro (antico simbolo fallico-virile connesso alla divinità paterna)? Il torero non è figura dongiovanne-sca, nel suo rituale di corteggiamento della *bête*?

coppia genitoriale, suscitandone l'affetto compassionevole nel cuore della notte⁸³. Ma la «Vierge» e «Vercingétorix» si renderanno responsabili di un tradimento destinato a segnare indelebilmente la vita di Leiris: proprio nel «caverneux» materno-transizionale della «gorge», «athanor alchimique» dove «prennent naissance les mouvements aériens dont est faite la chair de voyelles et consonnes» (RJ, p. 43), al piccolo Michel sarà praticata senza preavviso un'incisione chirurgica per asportare «des végétations». Leiris titola *Gorge coupée* questa “fiche” dell'Âge, nel capitolo V, *La tête d'Holoferne*: ma nel racconto dell'intervento la decollazione-castrazione simbolica sembra confondersi con una deflorazione. E infatti nel paragrafo successivo, intitolato *Sexe enflammé*, Leiris racconta di aver immaginato a lungo la propria perdita della verginità «ainsi qu'il en est pour la femme»⁸⁴; immagine ben compatibile con quella di un'oreille il cui *diaphragme* timpanico sia stato *percé*. Un'altra *bifur*, dove le *biffures* rappresentate dalla «Gorge coupée» e dall'«oreille percée» regrediscono circolarmente a una matrice analogica comune: *medium* e spazio transizionale, dove la divinità “anfibia” Perséphone continua a fare la spola fra le tracce infere della *graphé* e i fantasmi aerei della *phoné*.

83 Ph. Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975.

84 *L'Âge d'homme* cit., pp. 104-106.



Cattedrale di Saint-Étienne a Bourges (foto di Anna Dolfi).

In margine a Proust: le postille di Bassani alla *Recherche* tra memoria e stile

Angela Siciliano

1 - «I padri bisogna digerirli»: come nasce lo scrittore Bassani

«I padri bisogna digerirli» con l'«eterna, atroce operazione di ripudio, di rigetto, che sta da sempre alla base della Vita, fisica o spirituale che essa sia»: con queste parole, nel 1970, Giorgio Bassani descrive le origini della pittura di Francesco Tabusso, formatosi alla «bottega» di Casorati, del cui «rigore intellettuale» e della cui «metafisica figurativa» è però «rimasto ben poco, anzi niente»¹ nel discepolo. La formula ricorda quella con cui nel 1942, firmandosi Giacomo Marchi a causa delle leggi razziali², il giovane Bassani commenta in *Situazione di Vittorini* lo stile dello scrittore siciliano, e in particolare le sue traduzioni di D. H. Lawrence: «Ogni opera di poesia si nutre di molta letteratura, si sa, che dura ai margini, molto spesso, come residuo»³. A distanza di trent'anni, le due frasi si rispecchiano per lessico e significato. I termini «digerirli» e «residuo» appartengono infatti alla stessa sfera semantica, presentando l'arte, figurativa e letteraria, come un processo metabolico di scomposizione, assimilazione e riutilizzo del modello.

1 Giorgio Bassani, *Francesco Tabusso* [*Di là dal cuore*], in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Roberto Cotroneo, Notizie sui testi e bibliografia a cura di Paola Italia, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2001² [d'ora in poi O], p. 1272.

2 Cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)* [*Di là dal cuore*], O, p. 1341.

3 Giacomo Marchi, *Situazione di Vittorini*, in «Emporium», maggio 1942, 5, p. 211, n. 1.

Per Bassani, che fa spesso della critica il luogo dell'autocoscienza, parlare di Tabusso e Vittorini significa parlare anche di sé. Il confronto dialettico con i «padri», assorbiti e rigettati, è significativamente radice e fibra della sua scrittura, nonché programma di poetica a partire dagli anni '50-'60:

[...] i miei libri sono sempre, in fondo, anche dei saggi critici indiretti [...]. Se non fosse nata l'école du regard, non avrei scritto *L'airone*; se non avessi molto amato Mann [in particolare *Morte a Venezia*] non avrei potuto scrivere *Gli occhiali d'oro*; se non avessi letto [...], in età assolutamente formativa, la *Recherche*, non avrei potuto scrivere i *Finzi-Contini* [...]⁴.

Attraverso i romanzi Bassani prende le distanze da autori e opere per lui decisivi, rovesciandone i presupposti teorici e rivendicando la sua originalità. Acuta è dunque l'insofferenza per le facili etichette della «critica corrente»⁵, che banalizzano – o fraintendono totalmente – il senso della sua operazione letteraria: tra queste il «proustismo»⁶ del *Giardino dei Finzi-Contini*, vero nervo scoperto per lo scrittore che, pur riconoscendo l'importanza di Proust nella sua formazione, respinge decisamente la qualifica di epigono:

assomiglio a Proust perché è stato uno dei miei maestri, ma sono anche diverso: Proust si immerge nel passato, abbandonandosi completamente alla rêverie; io, invece, parto da una volontà razionalista che considera il passato come processo storico, e questa valutazione non racchiude una pratica irrazionale [...]; la mia, fin dal principio, è un'operazione mentale ragionata. [...] E poi, a volte Proust è poco chiaro, quasi ambiguo perfino in pagine di grande bellezza. Mi piace sottolinearlo: io muovo da Proust, ma vengo dopo di lui, e sono diverso [...]⁷.

La funzione narrativa del passato (con il rifiuto della memoria involontaria di Proust, a cui da crociano oppone la «volontà di capire [...] e di storicizzare»⁸) e lo stile: è su questi temi, centrali nel *Giardino* e in tutta la sua opera, che Bassani si confronta con il maestro e se ne distacca.

Ma è sempre stato così? O c'è stato un tempo in cui ha ceduto al «flusso della memoria»⁹, al richiamo dolce della *madeleine*, all'incanto della sinuosa sintassi proustiana? Insomma: la sua diversità è tale «fin dal principio» o è una posizione progressivamente conquistata? E in questa seconda eventualità, come e quando si è verificata la rottura? La vicenda è illuminata dallo studio della biblioteca personale di Bassani, che conserva i tomi della *Recherche* da lui postillati tra il

4 Claudio Toscani, *Incontro con Giorgio Bassani* [1973], in G. Bassani, *Interviste (1955-1993)*, a cura di Domenico Scarpa e Beatrice Pecchiari, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 264-265.

5 Ivi, p. 265.

6 *Ibidem*.

7 María Esther Vázquez, *Giorgio Bassani: l'Argentina intravista* [1983], in G. Bassani, *Interviste (1955-1993)* cit., p. 329.

8 G. Bassani, «Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma» [1972], in Id., *Interviste (1955-1993)*, p. 226.

9 *Ibidem*.

1938 e il 1939. Seguendo il filo delle annotazioni proveremo quindi a ricostruire una pagina pressoché inedita della sua storia: il rapporto con Proust tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40, un tema poco esplorato dalla critica, che si è occupata principalmente della ricezione della *Recherche* nelle opere della maturità (*Cinque storie ferraresi*, *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *L'odore del fieno*)¹⁰. Una pagina che racconta di una passione forte, consapevole, contrastata, e del tentativo di smarcarsene; una pagina che mostra come per superare Proust, e diventare uno scrittore, Bassani abbia dovuto attraversarlo, introiettarlo, «digerirlo».

2 - La poetica delle 'intermittences du cœur' nel giovane Bassani

Io ho letto Proust [...] dal '36 al '38, anzi i miei primi racconti sono proustiani se vuole. Ho letto la *Recherche* quando in Italia la conoscevano pochissime persone. Mi ricordo che nel '35 io avevo già la *Recherche*, l'avevo comperata. E non leggevo altro, in pratica¹¹.

Così Bassani ricorda il primo, precoce incontro con Proust e l'impatto «fortissimo»¹² di quella lettura intensiva e totalizzante («non mi staccavo mai da quelle pagine, giorno e notte dentro Proust»¹³) a cui è iniziato da Claudio Varese e Giuseppe Dessì, conosciuti a Ferrara proprio nel 1936¹⁴. La ricostruzione dello scrittore è parzialmente confermata dalle ricerche condotte nella sua biblioteca, oggi conservata a Ferrara presso Casa Ariosto, sede della Fondazione Giorgio Bassani¹⁵. Gli scaffali accolgono l'intero ciclo della *Recherche*, sedici tomi stampati da Gallimard tra il 1935 e il 1938, dodici dei quali con postille o segni di lettura di Bassani. Nonostante l'accordo cronologico, non è certo che questi esemplari siano quelli effettivamente posseduti e letti dall'autore tra il 1935 e il 1938. Innanzitutto, dei cinque volumi stampati nel 1935 uno, il secondo tomo della *Prisonnière*, è stato sicuramente acquisito nel novembre del 1938,

10 Cfr. Bernard Urbani, *Traces proustiennes chez Giorgio Bassani*, in «Transalpina», 2004, 7, pp. 115-132; Ida Campeggiani, *Proust nell'opera di Bassani*, in «Chroniques italiennes web» 23, 2012, 2, pp. 1-29; Enzo Neppi, «Trattando l'ombre come cosa calda». *Schemi narrativi e schegge dantesche nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, in *Lectura Dantis lupiensis*, vol. 7, 2022, i.c.s.

11 G. Bassani, «Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma» cit., p. 235.

12 *Ibidem*.

13 G. Bassani, *Giorgio Bassani* [1978], in Id., *Interviste (1955-1993)* cit., p. 316.

14 *Ibidem*.

15 La biblioteca di Bassani, un corpus di 3359 esemplari, è oggetto della mia tesi di dottorato, che affianca al catalogo dei volumi l'edizione delle postille dello scrittore ferrarese. Ringrazio gli eredi di Giorgio Bassani, Paola ed Enrico, per avermi concesso la possibilità di studiare e pubblicare i materiali. Un primo e parziale inventario della raccolta è fornito in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004.

come rivela la firma di possesso¹⁶. Ipotizzando che anche il primo¹⁷ sia entrato nella biblioteca di Bassani nello stesso periodo, dei libri «comperati» nel 1935 resterebbero il primo, il secondo e il terzo tomo di *Sodome et Gomorrhe II*¹⁸. È improbabile, in realtà, che nel 1935 lo scrittore possedesse la collezione integrale, costituitasi verosimilmente nel tempo e con ritmo irregolare. La frase «avevo già la *Recherche*» (e non «tutta la *Recherche*») non esclude, suggerisce anzi nella sua vaghezza, la possibilità che nel 1935, incuriosito dal fenomeno Proust, abbia acquistato parte dei volumi e non necessariamente secondo l'ordine della *Recherche*: i tre tomi di *Sodome et Gomorrhe II*, quarta stazione e centro della *Recherche*, e forse il romanzo d'apertura, *Du côté de chez Swann*, che comincia a leggere nel 1936 in un'edizione probabilmente perduta, perché i due tomi dell'opera presenti nella sua biblioteca sono acquisti dell'ottobre del 1938, come dichiara la nota di possesso del secondo¹⁹. Coerentemente con la sequenza della lettura e della *Recherche*, nel 1937 Bassani si procura quindi *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* in un'edizione fresca di stampa, in tre tomi²⁰. Per *Le côté de Guermantes*, *La prisonnière*, *Albertine disparue* e *Le temps retrouvé*, rispettivamente terza, quinta, sesta e settima parte della *Recherche*, la cronologia dell'acquisizione è invece più sfumata e problematica. Nel 1938 Bassani deve essere entrato in possesso dei due tomi di *Le côté de Guermantes* (il secondo comprende anche *Sodome et Gomorrhe I*), che recano i finiti di stampa del 15 mai 1938 e del 20 décembre 1937²¹. L'ingresso dei due volumi della *Prisonnière* nella sua biblioteca avviene poi, come si è visto, nel novembre dello stesso anno. Il primo tomo dell'*Albertine disparue* (e presumibilmente anche il secondo²²) è un dono di Antonio Rinaldi, come risulta dalla dedica: «A Giacomo Marchi | La corona dei giorni | splendidi è infranta | pur se lucerna incanta | il sentiero ai ritorni | Nino R.»; un dono ricevuto tra la fine del 1938 e l'inizio del 1939, epoca a cui risale la più antica

16 Marcel Proust, *La prisonnière*, t. II, Paris, Gallimard, 1935 (P II).

17 M. Proust, *La prisonnière*, t. I, Paris, Gallimard, 1935 (P I). Per ragioni di chiarezza, nel corpo del saggio i volumi della *Recherche* sono richiamati in forma estesa (titolo, numero del tomo e della pagina) quando si cita un passaggio annotato da Bassani; per gli estratti non postillati la fonte è segnalata sinteticamente dalla sigla (qui e nei successivi riferimenti indicata tra parentesi, ma solo per i testi citati), seguita dal numero di pagina.

18 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, t. I, Paris, Gallimard, 1935; Id., *Sodome et Gomorrhe II*, t. II, Paris, Gallimard, 1935; Id., *Sodome et Gomorrhe II*, t. III, Paris, Gallimard, 1935.

19 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, t. I, Paris, Gallimard, 1938 (DCS I); Id., *Du côté de chez Swann*, t. II, Paris, Gallimard, 1938 (DCS II).

20 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, Paris, Gallimard, 1937; Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, Paris, Gallimard, 1937; Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. III, Paris, Gallimard, 1937.

21 M. Proust, *Le côté de Guermantes*, t. I, Paris, Gallimard, 1938; Id., *Le côté de Guermantes. Sodome et Gomorrhe I*, Paris, Gallimard, 1937.

22 M. Proust, *Albertine disparue*, t. I, Paris, Gallimard, 1936 (AD I); Id., *Albertine disparue*, t. II, Paris, Gallimard, 1936 (AD II).

traccia dello pseudonimo bassaniano²³. I due tomi di *Le temps retrouvé*²⁴, infine, presentano il finito di stampa del 10 février 1938, che non consente di situarli con esattezza nel tempo e rispetto agli altri esemplari.

La cronologia di questi volumi, sbilanciata verso il tardo 1938 e i primi mesi del 1939, sembra smentire Bassani, che data al 1938 la conclusione della giovanile e fondamentale lettura di Proust. Certo, è possibile che sullo scorcio del 1938 abbia divorato in poche settimane *La prisonnière*, *Albertine disparue* e *Le temps retrouvé*; meno probabile che le copie originali di questi romanzi, lette e smarrite, siano state sostituite – per di più nell'immediato – con nuove edizioni. Una terza ipotesi, la più verosimile, è dettata dalla prossimità delle firme di possesso del secondo tomo di *Du côté de chez Swann* (ottobre 1938) e del secondo della *Prisonnière* (novembre 1938): nell'autunno del 1938 Bassani comincia una seconda lettura della *Recherche* ripartendo da *Du côté de chez Swann*, di cui si procura due nuovi esemplari in sostituzione di quelli perduti o, perché no, delle copie prestategli; una lettura integrale a differenza della prima, arrestatasi a *Sodome et Gomorrhe*. Si spiegherebbe così l'acquisto nel novembre dell'opera immediatamente successiva, *La prisonnière*, nonché l'ingresso sugli scaffali, tra la fine del 1938 e l'inizio del 1939, dell'*Albertine disparue* e, quasi certamente a questo punto, di *Le temps retrouvés*.

In parallelo a questa seconda campagna di lettura, più matura e consapevole, procede la postillatura, che interessa anche i volumi già noti a Bassani (come *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Sodome et Gomorrhe*) ed è databile a larghe maglie tra l'ottobre del 1938 e il tardo 1939 in base alla grafia, agli strumenti scrittori (matita blu, matita rossa, lapis, penna nera) e a precisi riferimenti interni. Inoltre, è proprio tra le postille che si nasconde un indizio utile a circoscrivere nel tempo la prima lettura della *Recherche*.

Rileggendo il primo tomo di *Sodome et Gomorrhe II*, a p. 177, Bassani si sofferma sul celebre passaggio delle *intermittences du cœur*:

Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand'mère non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante.

23 Cfr. Paola Bassani, *Dall'archivio di mio padre*, in *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2017, p. 598.

24 M. Proust, *Le temps retrouvé*, t. I, Paris, Gallimard, 1938; Id., *Le temps retrouvé*, t. II, Paris, Gallimard, 1938.

Sottolinea quindi «*préoccupé et déçu*» e appunta sul margine «Concerto», rinviando al racconto *Un concerto*, che aveva pubblicato pochi mesi prima su «Letteratura» (aprile 1938):

Da un fondo d'anni vedevo riemergere il volto di mia madre, e avrei voluto non trovarvi, anche ora, quella eterna espressione di rammarico e di pena che sempre in ogni momento decisivo per me, appariva tra i suoi due occhi distanti, melanconici²⁵.

La postilla confessa il prestito del binomio aggettivale, abilmente dissimulato sul piano morfologico (gli aggettivi diventano sostantivi: «rammarico» e «pena») e sintattico-semantic (con chiasmo: «rammarico» corrisponde a «*déçu*» e «pena» a «*préoccupé*»), e rivela nel frammento di *Un concerto* una bassaniana *intermittence du cœur*.

Il racconto era già in bozze nell'autunno del 1937, in vista della pubblicazione sul numero di ottobre²⁶, poi rinviata: a quell'altezza, perciò, Bassani aveva letto e assimilato almeno il primo tomo di *Sodome e Gomorrhe II*²⁷. Di conseguenza, la prima e parziale lettura della *Recherche* si collocherebbe orientativamente tra il 1936 e l'ottobre del 1937. In più, confrontando il dato con i finiti di stampa dei due tomi di *Le côté de Guermantes*, 15 mai 1938 e 20 décembre 1937, si ricava che anch'essi sono acquisizioni tarde, forse dell'ottobre-novembre del 1938, chiamate a colmare un vuoto sugli scaffali (in luogo di testi perduti o presi in prestito).

Dallo studio della biblioteca di Bassani emerge pertanto un'immagine più ricca e articolata del suo incontro con Proust, scandito in due fasi (1936-ottobre 1937; ottobre 1938-fine 1939): un'immagine più mossa e problematica perché il secondo tempo della partita, ricostruibile attraverso le postille, è caratterizzato da un atteggiamento doppiamente «critico». Da un lato, l'autore individua le peculiarità dello stile, della lingua, dell'arte di Proust; dall'altro, discute e contesta motivi a cui aveva in precedenza aderito.

È così per la poetica delle *intermittences du cœur*, verso cui manifesta uno spiccato interesse: non solo in *Sodome et Gomorrhe II*, come si è detto, ma anche nel primo tomo di *Du côté de chez Swann*, dove alle pp. 69 e 73 sottolinea fittamente l'episodio della *madeleine*.

Com'è noto, la *madeleine* innesca il recupero memoriale del passato, improvviso ed epifanico:

C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [notre passée], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et

25 G. Bassani, *Un concerto*, «Letteratura», aprile 1938, 6, p. 91 (corsivo mio).

26 Bassani lo rivela a Guglielmo Petroni in una lettera dell'ottobre del 1937 (*Lettere a Guglielmo Petroni* (1932-1978), in *La narrativa di Guglielmo Petroni. Atti della giornata di studio della Fondazione Camillo Caetani* (Roma, 27 ottobre 2006), a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Fondazione Camillo Caetani, 2017, p. 149).

27 Cfr. G. Bassani, *Giorgio Bassani cit.*, p. 316: «*Un concerto*, non l'avrei potuto scrivere senza avere in qualche modo già letto Proust, non tutto ma in buona parte» (corsivo mio).

de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (DCS I, p. 69).

Sul processo qui descritto, e in particolare sul ruolo dell'«hasard», Bassani avanza esplicite riserve a p. 113 del primo tomo della *Prisonnière*: «ma esiste dunque questa possibilità della memoria di essere capace di ricostruire impassibilmente, come uno specchio, le successioni esatte del tempo? O non ha in sé già la memoria tutto il senso dei tempi, non c'è consapevolezza fin dappprincipio, e l'atto non è che una scelta? Non è facile, non è letteratura, non è psicologia extra, la mine invisible et dangereuse?»²⁸. La postilla è riferita a questo passo:

A ce moment, abordant le récit d'Aimé par une autre face que celle où il me l'avait fait, ma pensée, qui jusqu'ici avait navigué en souriant sur ces eaux bienheureuses, éclatait soudain, comme si elle eût heurté une mine invisible et dangereuse, insidieusement posée à ce point de ma mémoire. Il m'avait dit qu'il l'avait rencontrée [Albertine], qu'il lui avait trouvé mauvais genre. Qu'avait-il voulu dire par mauvais genre? J'avais compris genre vulgaire, parce que, pour le contredire d'avance, j'avais déclaré qu'elle avait de la distinction. Mais non, peut-être avait-il voulu dire genre Gomorrhéen. Elle était avec une amie, peut-être qu'elles se tenaient par la taille [...].

A p. 112 il protagonista, Marcel, si abbandona nel caldo torpore della sua stanza al flusso della memoria, come a un corso d'acqua su cui risale «pareasseusement de jour en jour comme sur une barque, et voyant apparaître devant moi toujours de nouveaux souvenirs enchantés, que je ne choisisais pas, qui l'instant d'avant m'étaient invisibles et que ma mémoire me présentait l'un après de l'autre sans que je pusse les choisir». Il ricordo non si destina dunque per un atto volontario, ma quando il pensiero urta casualmente una «mine invisible et dangereuse» sepolta nella memoria: un «objet matériel» (*la madeleine*), un profumo (quello dei biancospini), una sensazione visiva o uditiva (la luce che filtra dalle persiane o il suono delle campane, che evocano le giornate trascorse a Balbec), un'espressione («mauvais genre», che genera dubbi sui costumi di Albertine). La detonazione fa sì che il passato si dispieghi come un nastro, una lastra cristallina, uno «specchio» che riflette «impassibilmente» – con fredda e impersonale precisione – «le successioni esatte del tempo», perché nessun dettaglio è omesso o deformato, come accade nell'azione della memoria volontaria, confusa e parziale («les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui» [DCS I, p. 68])²⁹. Bassani sembra però di tutt'altro avviso, sebbene lo esprima in forma dubitativa: la memoria ha «in sé già [...] tutto il senso»

28 Spesso le postille di Bassani si articolano su più righe, come la presente. Per rendere più fluida la lettura si è scelto perciò di non segnalare l'a capo, che nella prassi editoriale è solitamente marcato da una barra verticale. La sottolineatura riproduce quella d'autore.

29 Ivi, p. 68.

del tempo come un possesso consapevole, un serbatoio da cui attingere con un «atto» di «scelta», e non come un tesoro latente che riaffiora per un intervento esterno e accidentale.

È qui *in nuce*, tra il 1938 e il 1939, il rifiuto della memoria involontaria di Proust. A complemento delle dichiarazioni citate in apertura, si legga un estratto dall'intervista «Meritare» il tempo (1981), che ha nella postilla alla *Prisonnière* il suo diretto antecedente:

[...] la ricerca del tempo perduto è inevitabile per ogni artista, che non può che riandare indietro, alle proprie origini. La confessione, l'arte, nascono sempre da un viaggio nel tempo [...]. Quindi niente «ricerca del tempo perduto»: il tempo non è perduto, è il mio tempo; la ricerca è solo un tentativo di andare indietro nel tempo per spiegare il me stesso di adesso, ma senza dimenticarlo³⁰.

Se la memoria ha «in sé già [...] tutto il sensò» del tempo, questo non è «perduto» ma posseduto («è il mio») e la scrittura non è passivo recupero del passato, abbandono alla *rêverie*, ma un'operazione ragionata, che seleziona e cromaticamente storicizza. Per Bassani non occorre recuperare il passato perché esso è in noi, lucido e vitale; occorre invece interrogarlo per ricercare le radici dell'io «di adesso», come lo storico indaga il passato per spiegare il presente. La letteratura si fa perciò storiografia e lo scrittore diventa «storico di se stesso»³¹, «esorcizzando i suoi fantasmi, ripudiando gli incanti della memoria irrazionale»³².

A quegli «incanti» Bassani reagisce quindi presto, a circa un anno dalla stesura di *Un concerto*, che ne reca la più chiara impronta. Alla rievocazione del volto materno, ispirata a *Sodome et Gomorrhe*, il racconto affianca infatti una seconda *intermittence du cœur*: il ricordo di Dora, amata e poi perduta, è suscitato nel narratore da una «mine invisible et dangereuse», il Capriccio di Bach eseguito da Elena. Il modello è certamente la «petite phrase» della sonata di Vinteuil, che fa da sfondo sonoro all'amore di Swann per Odette e di Marcel per Albertine: come in Proust, anche in Bassani la musica è vettore di fascinazione e di memoria, che accompagna e commemora la nascita, il divenire, lo sfogliarsi di una passione.

La postilla alla *Prisonnière* è forse, allora, un monito rivolto a se stesso per allontanare le tentazioni della «mine invisible et dangereuse», che non è altro che «facile» artificio, «letteratura», «psicologia extra»? Potrebbe confermarlo il modo in cui è formulata, ambiguo e significante. Se la forma interrogativa esclude una netta presa di posizione sull'argomento, scegliendo un ritmo ternario, estenuato e martellante (tre domande, di cui la seconda e la terza costruite su *tricola* simmetrici: «O non ha in sé già la memoria tutto il sensò dei tempi, non c'è consapevolezza fin dappprincipio, e l'atto | non è che una | scelta?»; «Non è

30 «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 171.

31 G. Bassani, «Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma» cit., p. 226.

32 C. Toscani, *Incontro con Giorgio Bassani* cit., p. 265.

| facile, non è letteratura, non è psicologia extra?»)», Bassani sembra fare il verso allo stile di Proust, che procede per «triadi»³³ (aggettivali, nominali, sintattiche), e in fondo a se stesso, che ne è stato fortemente attratto e influenzato. In questa mimesi si celerebbe dunque un primo, precoce segnale del distacco dalla memoria proustiana: un'implicita risposta alla tripla interrogazione (retorica?).

3 - Bassani a bottega da Proust: un tirocinio di stile

Tipica di Proust è soprattutto la sequenza di tre aggettivi (*la règle des trois adjectifs*), oggetto di numerose e virtuosistiche variazioni³⁴. Nelle postille di Bassani alla *Recherche* se ne riscontra una sola occorrenza, a p. 100 del primo tomo di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: «Il tema del mare si presenta con parole chiare, nude, sonore. La figurazione del mare è ricca, sontuosamente stilizzata»³⁵, che commenta la splendida descrizione del paesaggio di Balbec, marino e tempestoso, offertosi per la prima volta allo sguardo di Marcel. «cirque éblouissant et sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude ça et là polie et translucide», «froncement léonin», «ici ces collines», «sablonneuse» (p. 101), «valonnements», «souriant ces cimes bleues», «surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches», «sur le lit défait et égrenant ses richesses sur le lavabo mouillé» (p. 102), «la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or» (p. 103): queste le «parole chiare, nude, sonore» sottolineate da Bassani, che traducono nel significante, oltre che nel significato, la mineralizzazione del mare di Balbec. Per lui Proust usa i suoni come il pittore i colori, dipinge con le parole, modella nella pagina una «figurazione [...] stilizzata» (entrambe le voci appartengono al lessico artistico). Conoscendo la sua tendenza a filtrare le scene e i personaggi attraverso riferimenti pittorici,³⁶ a p. 103 Bassani si spinge sino ad accostare il mare che brucia «comme une topaze», fermentando «blonde et laiteuse comme de la bière écumante comme du lait», a una della marine realizzate nel 1888 da Van Gogh sulla costa di Saintes-Maries-de-la-Mer³⁷. Si

33 Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 259.

34 Cfr. Jean Mouton, *L'énumération*, in Id., *Le style de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1968, pp. 145-172; Stéphane Chaudier, *À la recherche d'une figure: la série adjectivale proustienne*, in «Bulletin Proust Proust», 50, 2000, p. 59-80.

35 Corsivo mio.

36 A p. 101 Bassani commenta «j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations [des collines], dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans» con un'interessante postilla: «È questo il senso. P.[roust] sente il mare figurativamente, attraverso i primitivi toscani, come Swann ama Odette att.[raverso] Botticelli. È il mare del viaggio di S.[an] Brandano del Riminese del 300 che c'è agli Uffizi» (tra parentesi si sciolgono le abbreviazioni).

37 Bassani riferisce al testo francese la generica postilla «Van Gogh». Le caratteristiche cromatiche del mare descritto da Proust consentono tuttavia l'identificazione dei possibili riferimenti figurativi: *Il mare a Saintes-Maries-de-la-Mer o Barche da pesca in mare*.

direbbe quasi un esercizio di critica delle fonti figurative per il ventenne appassionato d'arte e allievo di Roberto Longhi.

Se nelle postille alla *Recherche* non figurano altre tracce dei *trois adjectifs*, lo stilema emerge nei racconti composti da Bassani tra il 1936 e il 1939, pubblicati sul «Corriere Padano»³⁸ o inclusi nel 1940 nella raccolta *Una città di pianura* (*Omaggio, Un concerto, Rondò, Una città di pianura*)³⁹:

«case [...] basse, decenti, borghesi», «scetticismo demolitore, grigio, esasperante», «lingua [...] fredda, acuta, mordace», «colori stanchi, malati, pallidi come le labbra di un morente», «mi sentivo forte, giovine, ardito» (*La fuga al mare*, pp. 47, 48, 49, 52)

«danza grottesca, lunga, monotona», «echi vicini, lontani, infiniti» (I mendicanti, p. 57)

«persone sottili e curve e brune», «fronte corrugata, ostile e pronta» (Frammenti di una vita, pp. 92, 94)

«epoche lontane, dolci, perdute» (Caduta dell'amicizia, p. 103)

«[capelli] folti, biondi ed ondulati», «quieta, adulta, virile vigoria», «sicuro e tranquillo e sempre in ogni modo fiducioso», «[giovani] intransigenti, pedanti, eccessivi», «cronaca invadente, piatta, schiacciante» (*Omaggio*, pp. 67, 68, 70)

«il ragionevole, il freddo, il pratico Claudio», «donna povera, poco intelligente e sensuale» (*Un concerto*, p. 76)

«capelli stirati, radi, tutti grigi», «uomo buono, generoso, innamorato» (*Storia di Debora*, pp. 101, 106)

«anima povera, consolata, battuta» (*Una città di pianura*, p. 131).

Non è possibile affermare con certezza che si tratti di una ripresa (volontaria) da Proust. Un'approfondita analisi dei testi giovanili di Bassani rafforza tuttavia l'ipotesi. Dal 1936, anno in cui inizia a leggere la *Recherche*, l'autore cambia nettamente passo stilistico: alla prosa rondista dei racconti del 1935 (*III classe, Primavera*⁴⁰), caratterizzata da periodi brevi e cesellati, sintassi nominale e lessico scelto, sostituisce – con qualche ricaduta (*Estate e Palombari*) – una scrittura ariosa, ricca e ipotattica (a «larghe strofe», come dichiara a p. 100 del primo tomo dell'*Albertine disparue*). Nel volgere di pochi mesi si assiste a una vera riforma stilistica, tesa verso una sempre maggiore complicazione e una misura chiaramente proustiana: i periodi si allungano, incorporano incisi di misura

38 Per questi testi si cita da G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, indicando titolo e numero di pagina.

39 Si cita dalla più recente edizione dell'opera: G. Bassani, *Una città di pianura e altri racconti giovanili*, a cura di Angela Siciliano, Roma, Officina Libraria, 2021. Di *Un concerto*, uscito su «Letteratura» nel 1938, Bassani inserisce in *Una città di pianura* una versione con numerose varianti, in cui i tratti stilistici proustiani sono più marcati: si è scelto perciò, e per omogeneità, di citare dalla seconda e definitiva stesura.

40 A questi si aggiunge *Nuvole e mare*, che appare sul «Corriere Padano» il 21 gennaio 1936 ma potrebbe essere stato composto nel 1935, di cui rispecchia la maniera stilistica.

crescente (tra parentesi o trattini lunghi), si strutturano su un ritmo ternario e fortemente iterativo.

Oltre a quelle aggettivali compaiono «triadi» nominali e sintattiche, che si infittiscono progressivamente. Alcuni esempi del primo tipo:

- «tappezzato di muschio, di umidità, di tranquillità» (La fuga al mare, p. 47)
- «Ricordo ancora i grandi occhi neri di costei [...] la sua voce tremolante e le sue labbra sinuose» (I mendicanti, p. 55)
- «E il silenzio, quella domanda sorda contro il muro colmo, un improvviso stringimento di cuore» (Il corvo, p. 76)
- «i meschini, i piccoli, gli umili, divennero i signori, i grandi, i sereni» (Frammenti di una vita, pp. 94-95)
- «per questo amaro dono, per questa povera ansia, per questo sterile resto di speranza» (Un concerto, p. 85)
- «poteva scorgere il collo alto e sottile, il profilo scontento e come assonnato, i capelli ondulati» (Storia di Debora, p. 110).

Altri del secondo:

- «Un sentimento che deride il Tempo, annulla la distanza, soffoca Iddio stesso» (La fuga al mare, p. 48)
- «montavano sul muro di cinta del manicomio, con le loro grida spaventavano i pazzi, tiravano sassi e ciuffi d'erba amara» (I pazzi, p. 69)
- «vide [...] lei abbandonarsi su quella bocca e premerla, gli occhi di Paolo aprirsi stupire incupirsi, e lui afferrarla e abbracciarla e vincerla» (Il corvo, p. 78, con due tricola di grado inferiore inclusi nella terna madre, per di più variati: il primo è in asindeto, il secondo in polisindeto)
- «preferivo invece divagare, sciogliere l'inquietudine in un arabesco, sospendermi come un acrobata che precipita a un'estrema pausa» (Caduta dell'amicizia, p. 99)
- «la scuote duramente, e l'afferra per le braccia, e la interroga» (Un concerto, p. 84)
- «stava tutto il tempo sdraiato sul letto, sudava, leggeva romanzi francesi» (Storia di Debora, p. 100).

Per i *tricola* nominali e verbali si potrebbe supporre l'influsso congiunto di Flaubert, che ne fa largo uso⁴¹ ed è avidamente letto da Bassani in quegli anni. Diverso è il discorso per le iterazioni, di cui il giovane autore pratica molteplici forme: almeno una di esse ha origini chiaramente proustiane, come rivela la postillatura di un brano del secondo tomo della *Prisonnière*, a p. 257:

Oui, ce qu'elle [Albertine] voyait devant ses yeux à ce moment-là, [...] c'était cet appartement inhabité que j'avais vu une fois, appartenant à la grand'mère d'Andrée, laissé à la garde d'un vieux valet de chambre, appartement luxueux,

41 Cfr. Albert Thibaudet-M. Proust, *Lo stile di Flaubert*, in A. Thibaudet-M. Proust, *Sullo stile*, introduzione di Daria Galateria, Roma, Elliot, 2014, pp. 32-33.

en plein midi, mais si vide, si silencieux que le soleil avait l'air de mettre des housses sur le canapé [...].

Bassani sottolinea entrambe le occorrenze di «appartement» e appunta sul margine «ripresa Proustiana». Non è infatti una semplice e neutra ripetizione, ma un tratto frequente in Proust: la «ripresa» variata di un termine o di un sintagma, non per poliptoto/figura etimologica ma per il cambio delle specificazioni (qui ««appartement» + aggettivo + relativa > «appartement» + aggettivo + consecutiva), all'interno di una frase o di un periodo sintattico a più membri⁴². È l'«anafora» che Leo Spitzer ha definito un'«autocorrezione sintattica centralizzata», che «prepara un binario linguistico, entro il quale può disporsi a più riprese un pensiero non compiuto», un'«immagine» o un'«impressione» di cui traduce il «progressivo chiarirsi»⁴³.

Il tratto è assimilato da Bassani:

«sono altre [le mie mani], quelle che da sempre ho cercato, quelle che ho lasciato quassù» (Tugnin dalla Ca' di Dio, p. 80)

«di un momento cattivo, del momento che mi riempiva di quella vaga gelosia» (Caduta dell'amicizia, p. 100)

«una vecchia farfalla con le ali stanche per aver troppo volato, con le ali impregnate dell'odore di un qualche ridicolo fiore» (Morte del giardiniere, p. 108)

«dirgli che bisognava essere pazienti [...]; che bisognava aspettare che tutto andasse per il meglio», «una corrente così lunga di anni era passata, una corrente che l'aveva trasportata via», «entrava l'allegria del piccolo uomo [...], la dolce allegria militare del legatore Oreste Benetti», «un tempo antecedente a quello, sia pure primo, del loro amore: un tempo primissimo, lontano nella memoria», «deluso di non sentir più la mano ruvida dalle dita screpolate cercare di nuovo la sua: deluso di non poterla più scacciar via», «un leggerissimo venti nato dai canali [...]; un vento quasi tiepido che le sfiorava delicatamente la guancia», «la neve lenta scendeva dietro i lucidi e caldi vetri della febbre, scendeva con uguale ritmo ossessivo», «taceva ascoltando, taceva consapevole di un patto che le proibiva di parlare» (Storia di Debora, pp. 93, 108, 109, 111, 114, 116, 124).

La «ripresa» può essere inoltre variata dall'aggiunta di una determinazione, dopo la virgola – come in «dans la ronde, dans la ronde divine», che Bassani

42 Cfr. «De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois [...], de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens» (DCS II, p. 64); «la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange», «c'était un naturel plus profond, un naturel au deuxième degré que m'offrait son sommeil» (P I, pp. 44, 45).

43 L. Spitzer, *Sullo stile di Proust* cit., p. 274.

sottolinea a p. 78 del primo tomo della *Prisonnière*⁴⁴ – o dopo il trattino lungo⁴⁵. Spigolando le prose giovanili del ferrarese ritroviamo:

«stanchi, stanchi per la lunga navigazione» (La fuga al mare, p. 46)
 «la profondità dell'abisso – abisso che ora [...] m'appariva incolmabile» (Un concerto, p. 77)
 «oh come cambiata, cambiata in straordinario modo», «sentiva la nebbia sulle labbra, [...] la dolce nebbia tiepida», «un bambino, in fondo, un bambino cresciuto e invecchiato con qualche perversità», «di neve, di neve che ugualmente cade» (Storia di Debora, pp. 108, 112, 115, 116)
 «a un patto, a un patto stretto tra loro» (Una città di pianura, p. 128).

L'autore conosce infine un terzo tipo di «ripresa | Proustiana», che può considerarsi una variante della seconda. Proust interrompe talvolta la frase con incisi tra trattini lunghi o parentesi e poi la riprende, con un punto di sutura sintattica, ripetendone la parola o il sintagma conclusivi:

«voir Venise – Venise dont ce temps printanier me donnait aussi la nostalgie [...] – voir Venise dans un panorama que Ski eût peut-être déclaré plus joli de tons que la ville réelle» (P I, p. 157)
 «disons (pour anticiper de quelques semaines sur le récit que nous reprendrons [...]), disons que [...] le baron fut plongé dans la douleur» (P II, p. 65)
 «Ma mère [...] la plaignait de son infortune – suite des fredaines de son père ruiné par la duchesse de X... – infortune qui la forçait à vivre presque toute l'année à Combray» (AD II, p. 123).

Similmente Bassani:

«non pensò che sarebbe stato sconveniente – avrebbe adoperato proprio questa parola David [...] – sconveniente lasciarsi andare lì sulla strada al pianto dolce e quieto», «Si accedeva alla camera – sebbene fosse situata al pianterreno [...] –: vi si accedeva, a tale camera, per una doppia scala», «avrebbe voluto – in quelle fredde notti di novembre – avrebbe voluto mescolarsi alla folla» (Storia di Debora, pp. 92, 96, 111)
 «E affettano – perché veramente si tratta di affettazione [...] – affettano con discorsi e dimostrazioni» (Una città di pianura, p. 128).

È significativo che le «ripresе Proustiane» si addensino in *Storia di Debora* (conclusa nel settembre del 1938)⁴⁶, il racconto stilisticamente più vicino allo scrittore francese, come suggeriscono altri elementi:

44 Un'altra occorrenza è sottolineata a p. 238: «son ombre, l'ombre pure et simplifiée de sa jambe, de son buste».

45 Cfr. «des paroles – des paroles prononcées loin d'elle» (DCS II, p. 143); «de jeunes – de jeune filles moins oublieuses de lui qu'il n'était d'elles» (P II, p. 55); «des jaloux – des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme» (AD I, p. 76).

46 Cfr. *Nota al testo* in G. Bassani, *Una città di pianura e altri racconti giovanili* cit., pp. 50-51.

Le sembrava anche che la figlia, avanzando negli anni, smagrita nel viso, le venisse un poco assomigliando (sempre essa aveva dovuto riconoscere con dispetto nella fisionomia di Debora – le volte che rideva scoprendo tra le grosse e lunghe labbra forti denti bianchissimi – la quieta e subdola dolcezza di quello che era stato il suo uomo; sì, assomigliava a lui solo, il corpo di lei dai movimenti pigri e tardi, un corpo dalle anche larghe e dal seno stretto, le era parso sempre adatto per indossare una tuta azzurra di lento meccanico: nei capelli arruffati della figlia e nelle sue mani ruvide anche l'estate essa la vedeva ben simile alla gente che, quando il suo stato d'incinta era divenuto palese, circa venticinque anni avanti, non aveva avuto pietà di lei, l'aveva forzata a fuggire dal paese verso la città, era della stessa razza cocciuta e maligna a cui apparteneva anche il suo uomo, il meccanico di campagna dai capelli untati e arruffati e dalla tuta azzurra che l'aveva resa madre [...]) (Storia di Debora, pp. 97-98).

È difficile non pensare a Proust di fronte a una parentesi di tale respiro, in cui il punto e virgola e i due punti legano in un unico periodo sintattico («sempre [...] madre»), con effetto di coordinazione, tre enunciati che oscillano tra piani temporali diversi⁴⁷: senza l'argine di una pausa forte e scandita dagli asindeti, la scrittura procede rapida, si riavvolge anaforicamente su se stessa per riprendere slancio, riparte travolgendo e trascinando via in un flusso indistinto nessi, tempi, immagini. È a simili passaggi che Bassani si riferisce nella lettera del 14 agosto 1940 a Francesco Arcangeli, in cui giudica «insufficiente» lo stile di *Storia di Debora* e confessa il desiderio futuro di «costruire con freddezza, armoniosamente», di «serrare dentro una forma infinitamente più precisa e semplice due o tre personaggi che non sanno ancora, forse, che parlare a rotta di collo rompendo dighe e ripari»⁴⁸.

A «parlare a rotta di collo rompendo dighe e ripari» è anche il protagonista di *Ottavio e Olimpia*, testo autobiografico e incompiuto a cui Bassani lavora tra

47 Lunghe parentesi e una sintassi scandita da punti e virgola e due punti con valore coordinante sono tratti frequenti in Proust, talvolta in combinazione. Cfr. «(Cela me rappelle qu'il m'avait pourtant vu bien souvent à la campagne; souvenir que j'avais gardé mais dans l'ombre, parce que depuis que j'avais revu Gilberte, pour moi Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray; comme les idées sur lesquelles j'embranchais maintenant son nom étaient différentes des idées dans le réseau desquelles il était autrefois compris et que je n'utilisais plus jamais quand j'avais à penser à lui, il était devenu un personnage nouveau; je le rattachai pourtant par une ligne artificielle, secondaire et transversale à notre invité d'autrefois; et comme rien n'avait plus pour moi de prix que dans la mesure où mon amour pouvait en profiter, ce fut avec un mouvement de honte et le regret de ne pouvoir les effacer que je retrouvai les années où, aux yeux de ce même Swann qui était en ce moment devant moi aux Champs-Élysées et à qui heureusement Gilberte n'avait peut-être pas dit mon nom, je m'étais si souvent le soir rendu ridicule en envoyant demander à maman de monter dans ma chambre me dire bonsoir, pendant qu'elle prenait le café avec lui, mon père et mes grands-parents à la table du jardin)» (DCS II, p. 295).

48 La lettera è riportata in Annarita Zazzaroni, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, p. 179.

il 1939 e il 1941⁴⁹. Strutture ternarie, asindeti, iterazioni proustiane, parentesi e incisi tra trattini lunghi, punti e virgola e due punti coordinanti, «larghe strofe» ritmano il racconto della passione di Ottavio per l'amante:

L'amore, per lui, [...] non si riduceva che alla convinzione di averlo provato in un periodo dolce e misterioso dell'adolescenza. E l'assurdità e la cattiv<eria> di tale convinzione non potevano saltargli agli occhi; perché [...] questa memoria s'era deformata anch'essa con tutto il resto, occhi, capelli, mani, di lei [...]: giustificandosi al trentenne, sazio provinciale deluso, in una vaga e nebulosa paura di soffrire, di dover morire per amore. Si vantava, in segreto, d'essere stato quasi come un novello Romeo; giovane, audace e innamorato come lui «your name is my enemy»; ma aveva terrore del giovane «contrabbandiere» che era stato a quel tempo, paura di sentir palpitare il proprio cuore. [...] Giustificava poi la sua paura dicendosi ormai troppo vecchio per quelle pazzie; ed anche con questo – come s'è detto – trovava modo di soddisfazione; la sua psicologia aveva infiniti modi di compenso e di equilibrio, di tutto si serviva senza scrupolo o dubbio: della menzogna come della verità⁵⁰.

Giunto a questo punto nel manoscritto, intorno alla fine del 1939, Bassani si ferma bruscamente e ammonisce se stesso in una preziosa postilla, vicina nel tempo e nel lessico alla lettera ad Arcangeli: «bada che sei sull'orlo di letterat.[ura] Proustiana. | Sii preciso nella lingua e semp.[lice]». Strappa quindi la pagina e nel prosieguo della stesura cambia recisamente passo.

Si coglie qui, nella nota e nel gesto deciso, il principio del distacco stilistico da Proust: con uno scatto di autoconsapevolezza Bassani reagisce al fascino di quella scrittura modellizzante, «a volte [...] poco chiara, quasi ambigua perfino in pagine di grande bellezza»⁵¹, contrapponendovi la ricerca di una «forma infinitamente più precisa e semplice». Non è un caso che in seguito abbia scelto di non ripubblicare i suoi primi racconti, quasi a voler «seppellire il sé stesso giovanile»⁵² e le prove di un lungo tirocinio stilistico. Fa eccezione *Storia di Debora*, che nel 1948 appare su «Botteghe Oscure» in una nuova versione: *Storia d'amore*⁵³, frutto di una radicale revisione che consente di misurare la distanza da Proust e dal sé di un tempo. Bassani interviene infatti sugli elementi che rendevano il dettato «poco chiaro, quasi ambiguo» (ripetizioni, parentesi, incisi, asindeti, punteggiatura), non eliminandoli ma disciplinandone l'uso, in

49 Il testo, inedito e allo stato di abbozzo, è stato recentemente pubblicato in G. Bassani, *Una città di pianura e altri racconti giovanili* cit., pp. 169-212.

50 Ivi, p. 180.

51 M. E. Vázquez, *Giorgio Bassani: l'Argentina intravista* cit., p. 329.

52 G. Bassani, «Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma» cit., pp. 231-232.

53 Negli anni successivi Bassani ritorna sul racconto, ripubblicandolo con varianti e con il titolo *Lida Mantovani* nelle *Cinque storie ferraresi* (1956), e poi riscrivendolo a più riprese sino alla stesura definitiva accolta nel *Romanzo di Ferrara* (1980). Cfr. G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio [L'odore del fieno]*, O, pp. 935-936.

una forma più sistematica e ordinata. Si veda, ad esempio, la riscrittura dell'ampia parentetica:

era proprio in quel viso così affilato che ella si ritrovava, finalmente si riconosceva. Débora non assomigliava più a lui, soltanto a lui. Non c'era più nulla, in Débora, della subdola dolcezza di suo padre, il meccanico di paese (il paese dove lei era nata) dal quale l'aveva avuta vent'anni prima. [...] David, quel figlio di signori, anzi di «signoroni», era come lui. Con la fantasia, ella lo rivestiva della tuta azzurra del suo uomo; gli prestava i suoi capelli unti e arruffati, le sue labbra grosse, i suoi gesti pieni di pigrizia. Gli uomini erano tutti uguali, tutti così. Anche la società paesana che tanti anni prima, quand'era rimasta incinta, l'aveva rifiutata, scacciata, costretta ad emigrare in città, dava a poco a poco il suo volto crudele a quell'altra società cittadina, borghese, che, servitasi di sua figlia, l'aveva poi respinta «come una scarpa vecchia»⁵⁴.

A un decennio circa dal primo fatale incontro, il modello proustiano è finalmente «digerito»⁵⁵ e non ne resta che un'eco, un «residuo» ai «margini» della pagina⁵⁶: nasce così lo scrittore Giorgio Bassani.

54 G. Bassani, *Storia d'amore*, in «Botteghe Oscure», quaderno I, luglio 1948, p. 6 (corsivi d'autore).

55 G. Bassani, *Francesco Tabusso* cit., p. 1272.

56 G. Marchi, *Situazione di Vittorini* cit., p. 211.

«La zavorra della memoria». Sul proustismo *sui generis* di Francesco Biamonti

Bruno Mellarini

1 - Premessa

Non vi è dubbio che il ligure Francesco Biamonti (1928-2001) sia uno scrittore post-proustiano: se ciò è vero per ovvie ragioni cronologiche, lo è anche, e in modo ancor più decisivo, per ragioni di ordine artistico e culturale. L'opera di Biamonti s'inscrive infatti, come è stato osservato¹, entro un orizzonte culturale d'area francese e, in particolare, di ascendenza esistenzialista. Per quanto sia un'osservazione persino banale, è bene ricordare come la formazione dello scrittore sia debitrice, al di là della frequentazione di autori come Pavese, Sbarbaro e Montale, proprio delle pagine di Sartre, di Valéry e di Camus, con particolare riferimento, su indicazione dello stesso Biamonti, alla «*métaphysique ensoleillée*»² degli ultimi due, la quale rappresenta, per usare un'espressione compendiosa ma in questo caso del tutto pertinente, una delle forme attraverso cui si è manifestato il cosiddetto *pensiero meridiano*³.

* L'autore ringrazia Gian Luca Picconi per la consulenza bibliografica e per avergli messo a disposizione il Catalogo della Biblioteca Biamonti.

1 Si veda in proposito Paolo Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole. La lingua di Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, San Biagio della Cima, Bordighera, 16-18 ottobre 2003, a cura di Andrea Aveto e Federica Merlanti, Genova, il melangolo, 2005, [pp. 131-160], p. 132.

2 Francesco Biamonti, *Breve nota autobiografica*, in Id., *Scritti e parlati*, a cura di Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti, prefazione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 2008, [pp. 16-17], p. 17.

3 Cfr. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

È lo stesso Biamonti, d'altronde, a dichiarare i propri referenti culturali e, con essi, la propria attitudine a considerare l'uomo non in astratto ma, per l'appunto, 'in situazione', cogliendolo anzitutto in rapporto all'ambiente circostante, nella relazione con gli altri e con la natura, con lo spazio e con l'onnipresente paesaggio, che, felicemente tradotto in formula critica da un lettore congeniale come Calvino, si rivelerà ben presto come «romanzo-paesaggio»⁴, a evidenziare la centralità di una scelta che assume la realtà esterna, l'evidenza di un mondo antropologicamente determinato e geograficamente riconoscibile, quale spinta originaria, matrice primaria e insostituibile della propria esistenzialità e, quindi, dello scrivere, della trasposizione della propria esperienza nelle forme pertinenti all'invenzione letteraria.

Così nelle parole di Biamonti (si cita dall'intervista che lo scrittore rilasciò a Giovanni Turra il 20 dicembre 1997, in seguito raccolta nel volume *Scritti e parlati*):

Una delle cose che ho imparato da ragazzo è «l'uomo in situazione» dell'esistenzialismo: non esiste una condizione umana eterna, fissa; esiste una situazione umana. E l'uomo in situazione può mutare punto di vista. L'importante è che si renda sempre conto dei limiti esistenziali del suo pensare. Il pensiero è anche in funzione dell'esistenzialità immediata. Non c'è un pensiero superiore all'esistenza. Un uomo pensa in base alle esigenze che ha, nel momento esistenziale in cui si trova. Altrimenti non riesci a fare i personaggi. Un personaggio dev'essere sempre in situazione, [...]»⁵.

Di qui la *situazione* tipica dei personaggi biamontiani, il loro essere sempre in movimento (se non, addirittura, alla deriva) tra «fasce» e crinali, sentieri e costoni, occupando una posizione che, lungi dall'esibire una pretesa di controllo o di dominio da parte del soggetto, risulta sempre collocata *dentro* il paesaggio, nella perfetta aderenza a un punto di vista *interno*⁶, in quanto l'uomo – come ci ricorda Biamonti lettore di Merleau-Ponty – non è altro che «un fenomeno tra i fenomeni»⁷, immerso com'è «in una specie di fluvialità dell'esistenza»⁸ che s'identifica con la sua condizione più propria e autentica: un soggetto che appare irrimediabilmente disorientato e sperduto, impegnato in una *quête* che diventa interrogazione protratta, fino ad assumere le cadenze di una vera e propria ricerca esistenziale.

4 Italo Calvino, quarta di copertina per F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi, 1983.

5 Giovanni Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti*, in F. Biamonti, *Scritti e parlati* cit., [pp. 225-240], p. 237.

6 A questo proposito sia consentito il rimando a Bruno Mellarini, *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*, Venezia-Mestre, Amos, 2021, [pp. 143-195], pp. 185-186.

7 G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti* cit., p. 228.

8 *Ibidem*.

Se è questa la condizione di fondo, tanto letteraria quanto esistenziale, l'unico dialogo possibile è quello che si instaura, in un modo che si potrebbe definire prioritario, con le dimensioni dello spazio e del paesaggio, ovvero, ancora una volta sulle orme di Calvino, con le rocce e con il mare, con l'«opera del cielo e del vento»⁹ che si aggiunge a quella dell'uomo, mentre è il paesaggio stesso, sempre colto per singoli frammenti e continuate, impercettibili diffrazioni – al punto da escludere qualsiasi lettura che rimandi al modello tradizionale delle *correspondances* –, che si declina nei termini di quella esistenzialità di cui si è detto, offrendosi al lettore quasi «solo per la vertigine che crea, quasi fosse la trascrizione visiva della situazione esistenziale dei personaggi, della loro “conversazione sospesa sull'abisso”»¹⁰.

Del tutto conseguenti appariranno a questo punto le scelte di poetica operate dallo scrittore, su cui la critica si è già debitamente soffermata: da una parte, il rifiuto della psicologia, o, per meglio dire, la subordinazione della psicologia al principio-guida della *visibilità*, secondo cui le cose è preferibile mostrarle anziché spiegarle¹¹; dall'altra, il prevalere della componente filosofico-esistenziale, anche nei termini di una caratterizzazione 'affettiva' dei personaggi, sulle esigenze della trama e dell'intrigo, che finiscono quindi per passare in secondo piano.

A questo proposito, una parziale eccezione è riconoscibile nel romanzo pubblicato nel 1994, *Attesa sul mare*, nel quale è il genere stesso – il cosiddetto «racconto marinaresco»¹² – che viene a imporre un maggiore dinamismo narrativo, peraltro fortemente relativizzato già a partire dal titolo, in virtù del quale la componente avventurosa associata al “mare” appare in qualche misura ridimensionata dal rimando all'“attesa”, secondo un cortocircuito che è paradigmatico del modo con cui Biamonti risolveva i problemi del romanzo inteso anzitutto come “architettura” e costruzione narrativa, ammettendo cioè cambi di passo e variazioni assai limitate, che di fatto finivano per confermare la fedeltà a un modo di *essere* – e, soprattutto, di *scrivere* – che non verrà mai meno: un modo di scrivere che, come vedremo, privilegia i momenti epifanici e di illuminazione rispetto alla ‘durata’ narrativa, la concentrazione sulla «esistenzialità breve»¹³ dei suoi personaggi rispetto alle esigenze tradizionali del *plot* e della costruzione romanzesca.

9 F. Biamonti, *Calvino, scrivere dal fondo dell'opaco*, in Id., *Scritti e parlati cit.*, [pp. 64-67], p. 65.

10 Franco Croce, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in *Francesco Biamonti: le parole il silenzio cit.*, [pp. 23-34], p. 25.

11 «La visibilità: credo che gli occhi siano più fertili della psicologia, dare a vedere è meglio che spiegare. Tra una soluzione visiva e una psicologica scelgo quella visiva, perché è più poliedrica di senso e lascia libertà al lettore»: G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti cit.*, p. 230. Cfr. inoltre Giorgio Ficara, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 151-152.

12 Cfr. in proposito Monica Farnetti, *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze, Le Lettere, 1996.

13 G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti cit.*, p. 229.

2 - Proust e Biamonti

Dato il quadro di riferimento che abbiamo ricostruito per sommi capi, ma non senza prestare la dovuta attenzione all'*'humus* culturale nel quale è avvenuta la formazione intellettuale dello scrittore, si può osservare, preliminarmente, come il binomio Biamonti-Proust rischi di apparire tutto sommato secondario se non, addirittura, di scarsa rilevanza. Gli stessi *Scritti e parlati*, che abbiamo già avuto modo di citare, non sembrano offrire molti appigli in questa direzione: il nome di Proust, com'è ovvio, compare più volte e in saggi diversi, ma quasi sempre in un modo che potrebbe sembrare tangenziale se non, addirittura, casuale, al di fuori, cioè, di una trattazione distesa e organicamente costruita. L'impressione, insomma, è che il discorso sul proustismo sia più accennato che non debitamente affrontato, più alluso che non approfondito come meriterebbe, forse per una sorta di timore reverenziale verso una figura quasi mitica, la cui assoluta centralità per tutta la cultura del Novecento è fuori discussione.

Sarà poi da considerare il fatto, a tutti evidente ma non per questo meno importante, che Proust innalza la "cattedrale" della *Recherche* valorizzando il concetto di Tempo, laddove Biamonti privilegia, con personale e originale adesione agli orientamenti di un novecentesco *Spatial turn*, l'ancoraggio allo Spazio¹⁴, l'esperienza del paesaggio vissuta come prioritaria e, come si è visto, fondativa dello stesso atto della scrittura (secondo una prospettiva che, con ogni evidenza, vale anche per Calvino, il quale si rapporta al suo paesaggio d'infanzia come a una sorta di *matrice* originaria, parimenti decisiva rispetto al definirsi delle forme e delle modalità che hanno concorso a determinare il suo 'essere nel mondo', nei termini, dunque, di un'esperienza che è, insieme, di ordine esistenziale e di ordine conoscitivo).

Importa ricordare, altresì, come l'elezione biamontiana dello Spazio risponda, prioritariamente, all'esigenza di costruirsi una sorta di riparo nei confronti del Tempo, il cui trascorrere è vissuto dal soggetto con l'angoscia di chi si raffronta con l'esperienza della perdita e della precarietà, a partire dalla scoperta, mediata com'è noto dai saggi benjaminiani di *Angelus novus*¹⁵, che la Storia può essere esperita soltanto nella sua negatività, prendendo atto della sua costitutiva e inarginabile distruttività. Lo Spazio sarà allora percepito come il rifugio per eccellenza, una «tablette consolatoria»¹⁶ e una difesa che dovrebbero permet-

14 Si veda al riguardo Vittorio Coletti, *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio. Francesco Biamonti fra i grandi sperimentatori della prosa novecentesca*, in «L'Indice dei libri del mese», XV, marzo 1998, 3, p. 6: «Si direbbe che la narrativa moderna abbia scavalcato il recinto del racconto tradizionale nel momento in cui ha inteso dare risalto a quello che è di solito elemento ausiliare, sfondo: lo spazio, il paesaggio; col correlato stilistico inevitabile di promuovere la descrizione, per lo più ancella della narrazione, a un ruolo di primo piano».

15 Si tratta di un'opera presente nella biblioteca di Casa Biamonti, catalogata col numero 263 (edizione Einaudi del 1976).

16 Paola Mallone, *Intervista*, in Ead., *"Il paesaggio è una compensazione". Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari, 2001, [pp. 47-59], pp. 50-51.

tere al soggetto individuale di disinnescare il potere distruttivo connesso allo scorrere del tempo: è un punto importante, questo, in cui Biamonti sembra prendere le distanze non tanto da Proust quanto da Tolstoj, il creatore di un'epopea che nasceva, a ben vedere, da un atto di fiducia pronunciato nei confronti del tempo, dall'accettazione della Storia come possibilità positiva. Così Biamonti, nella presentazione al romanzo *Le parole la notte* (1998):

Io ho cercato di esplorare lo spazio e di aggrapparmi a questo tempo legato allo spazio, perché il tempo puro di per sé è così minaccioso che fa distogliere gli occhi. Oggi non è possibile scrivere un libro come Guerra e pace, perché non è possibile vedere il destino umano in modo positivo, in un modo che non sia immediatamente aggredito da tutti i pericoli; non possiamo avere una concezione serena e idilliaca della storia. Siamo in un tempo di grande cataclisma, in cui sentiamo che tutto ciò che abbiamo amato è minacciato¹⁷.

È un tempo – continua ancora Biamonti – in cui «ciò che ci siamo lasciati alle spalle non ci rassicura per niente: un secolo carico di stermini, di delitti, di guerre, di inutili massacri»¹⁸. Di qui l'invito a concentrarsi sul presente lasciando perdere un passato considerato come perduto e, soprattutto, irredimibile: «[...] per navigare occorre alleggerire la zavorra della memoria, e per vivere in questi nostri giorni, bisogna spasimare sul presente e non rammemorare quasi niente del nostro passato. Bisogna portare nel cuore questa volontà di poesia, il fremito lirico, l'arido lirismo che le cose producono in chi le guarda. Bisogna imparare a vedere con giustezza ciò che si vede, circoscrivere la propria emozione»¹⁹.

È evidente, peraltro, come Biamonti, che non è né un filosofo né un pensatore sistematico, non tema certo di ripetersi o di contraddirsi proponendo soluzioni all'apparenza antitetiche e inconciliabili: «Ma io non sono un filosofo, non ho il rigore del pensiero [...]. Io mi abbandono alla narrazione, muto parere, non ho il dovere delle coerenza»²⁰. Solo per fare un esempio, nell'*Angelo di Avrigue* il discorso *about time* sembra quasi sdoppiato tra affermazione e negazione, tra occultamento e riproposizione continua e ossessiva: a ben vedere, nel romanzo d'esordio il tempo è sì la dimensione che può essere annullata in virtù di uno sguardo che restituisca Avrigue nella sua immemore cristallizzazione, quasi si trattasse di un fermo immagine consegnato all'eternità²¹, in cui non vi è dolore o ferita che non siano immediatamente superabili, ma è anche la dimensione che appare inscritta, istante per istante, nella fisica e materica conformazione del paesaggio, il quale è costantemente attraversato da una corrente di temporalità che la voce narrante non può fare a meno di registrare, lasciando emergere

17 F. Biamonti, *Una luce per "Le parole la notte"*, in Id., *Scritti e parlari* cit., [pp. 92-98], p. 95.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, pp. 95-96.

20 G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti* cit., p. 237.

21 «L'immobilità delle cose garantisce dal trascorrere del tempo e dai mutamenti», si legge nel primo capitolo del romanzo: F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue* cit., p. 4.

in primo piano i segni del mutamento, le tracce di una metamorfosi incessante che si riverbera a ogni ora del giorno sulle rocce e sul mare, sui crinali e sulle «fasce» ricoperte di ulivi. Se, come ha scritto Antonio Prete, il tempo «è luce del paesaggio»²², è anche vero, con formula opposta e complementare, che la luce (lessema ricorrente ed elemento di primo piano della visualità biamontiana) è il *tempo del paesaggio*, la manifestazione più evidente della sua presenza e del suo inesorabile trascorrere. Ne consegue che non possono darsi soluzioni univoche e a senso unico, e che quello del tempo è un problema destinato a rimanere insolubile proprio perché è affidato alla percezione sempre diversa del soggetto, in una 'misurazione' che mette in contatto l'interno con l'esterno, la percezione della mutabilità della realtà circostante con l'impressione, altrettanto forte e irrefutabile, della sostanziale immutabilità di un mondo interiore che aspira a cristallizzarsi, proprio in virtù di quel costante riferimento allo spazio di cui si è detto, nella sua intangibile fissità.

Le differenze tra i due autori, a questo primo livello di analisi, sembrano pertanto evidenti: mentre Proust considera il tempo come una risorsa essenziale per afferrare la verità dell'esistenza, che può essere conseguita attraverso quell'«apprendimento dei segni» di cui, come è noto, ha parlato Gilles Deleuze²³, nel caso di Biamonti la disposizione nei confronti del tempo appare contraddistinta da una vera e propria presa di distanza, in quanto esso è vissuto, come si è visto, come una minaccia da cui il soggetto deve in qualche modo guardarsi e difendersi. Non più strumento e coordinata della conoscenza, il tempo s'identifica per Biamonti con l'azione distruttiva esercitata dalla Storia, la quale si pone, a sua volta, come dissolutrice di qualsiasi idea di progresso e, insieme, di qualsiasi tensione esistenziale positivamente orientata: è questo l'esito cui Biamonti perviene con *Le parole la notte*, il romanzo che afferma nella maniera più chiara possibile l'insuperabile negatività della Storia, sicché i personaggi appaiono sospesi tra l'insostenibile retaggio del passato e la chiusura imposta da un futuro in cui si può riconoscere solo una costellazione negativa, che non lascia adito ad alcuna speranza²⁴.

Sarebbe tuttavia riduttivo considerare il binomio Biamonti-Proust solo nei termini di una opposizione categoriale tra spazio e tempo. In effetti, come ci ri-

22 Antonio Prete, *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 22.

23 Cfr. Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1967, p. 8.

24 Si veda in proposito F. Biamonti, "Attesa sul mare": il pudore di un mondo sognato, in Id., *Scritti e parlati cit.*, [pp. 83-85], pp. 84-85: «C'è una pagina di Benjamin in cui si parla dell'*Angelus novus* di Klee, che è un quadro che rappresenta un angelo che ha gli occhi sbarrati, le ali tese e si libra nel cielo e guarda ai suoi piedi un cumulo di rovine che sono le rovine del passaggio della storia e la metamorfosi che il tempo crea. Egli vorrebbe fermarsi, ricomporre l'infranto, resuscitare i morti, ma una tempesta inesorabile si è impigliata nelle sue ali e lo trascina lontano, lo porta lontano da quel cumulo di rovine a cui i suoi occhi però continuano a guardare. Secondo l'interpretazione di Benjamin, il quadro di Klee rappresenta la concezione tragica del progresso».

corda Walter Benjamin, il tempo di cui Proust si occupa non è tanto il tempo 'assoluto' quanto il tempo *spazializzato*, ovvero «intrecciato» con le strutture spaziali. Così nel saggio *Per un ritratto di Proust* (1929), che si rivelerà decisivo ai fini della nostra interpretazione: «L'eternità di cui Proust dischiude degli aspetti non è il tempo illimitato, ma il tempo intrecciato. Ciò che veramente gli importa è il corso del tempo nella sua forma più reale, e cioè intrecciata con lo spazio, che in nessun altro luogo domina così inalterata come nel ricordo, interiormente, [...]»²⁵. È, questo, un passaggio decisivo: se il Proust letto da Benjamin si concentra, come si è visto, su questo *tempo intrecciato*, è evidente che siamo in presenza di un'indicazione che appare non solo consonante ma anche del tutto integrabile all'interno della poetica biamontiana dello spazio, per cui le tracce e i segni del tempo sono sempre leggibili in riferimento a una struttura di ordine spaziale.

In effetti, per Biamonti il ruolo di strumento e coordinata della conoscenza è sempre assunto dallo spazio (o, seguendo Benjamin, dal *tempo intrecciato*). Si pensi, solo per citare un esempio tra i più noti, alla ricerca intrapresa nell'*Angelo* da Martine Haillier, la madre del (presunto) suicida Jean-Pierre; una ricerca che si svolge nel segno della «fenomenologia del morire»²⁶ e che si affida, per l'appunto, non ai soprassalti della memoria involontaria ma, piuttosto, all'indagine minuziosa condotta entro uno spazio che appare ancora segnato da una lontana presenza, attraversato da un permanere di *segni* che non sono del tutto chiari ma che tuttavia sembrano rimandare a quanto è accaduto nel passato. È nello spazio che si svolge la *quête*, come se il tempo fosse di per sé destituito di ogni capacità di restituzione e di risonanza: è lo spazio la dimensione che il protagonista Gregorio interroga a sua volta allorché si mette sulle tracce di Jean-Pierre, quello spazio che sembra mantenere, dell'evento lontano e indicibile, una memoria che può essere restituita solo per allusione, a partire da una possibile, ancorché inverificabile, partecipazione della natura al tragico evento, di cui misteriosamente rimane traccia nel *tremare* dell'aria:

L'ultimo gesto di Jean-Pierre si stampò nel cielo sereno: il febbrile aggrapparsi delle sue mani a quei fragili rami. / Guardò giù nel precipizio, buttò una pietra: cadde sullo spuntone dove era caduto Jean-Pierre. Su quello spuntone di roccia l'aria tremava²⁷.

25 Walter Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di Cesare Cases, trad. it. di Anna Marietti, Torino, Einaudi, 1973, [pp. 27-41], p. 37. Lo stesso saggio può essere ora letto, con il titolo *Un'immagine di Proust* e in nuova traduzione, nel volume W. Benjamin, *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri, Milano, Raffello Cortina Editore, 2014, pp. 47-66.

26 Ernestina Pellegrini, *Autobiografie e morte*, in «Il Ponte», XXXIX, novembre-dicembre 1983, 11-12, [pp. 970-985], p. 981.

27 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue* cit., p. 12 (corsivo nostro).

Diverso è invece il discorso per quanto riguarda la categoria della memoria. Che è, ancora una volta, risorsa essenziale in Proust nella sua versione di «memoria involontaria», l'unica in grado di restituire il passato (e il *senso* di questo passato) reggendo «l'immenso edificio del ricordo»²⁸, laddove Biamonti rimarca a più riprese – e, come vedremo, in luoghi diversi della sua opera – la sua valutazione sostanzialmente negativa della memoria, finendo anzi, anche sulla scorta dell'autorità di Montale, per respingerla come un peso e un'ipoteca di cui è necessario liberarsi: «Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'onda della vita: / qui dove affonda / un morto viluppo di memorie, / orto non era ma reliquiario»²⁹.

Citazione davvero centrale, questa, e davvero decisiva per comprendere appieno la posizione di Biamonti, che, ancora una volta per il tramite di Benjamin³⁰, identifica l'«esperienza vissuta», cioè l'esperienza che appartiene al passato individuale, con l'esperienza «defunta»³¹, destituendo di conseguenza la memoria e, con essa, qualsiasi dispositivo volto al recupero del passato di ogni funzione potenzialmente salvifica o, per lo meno, potenzialmente positiva in ordine all'azione che può esercitare nei confronti del soggetto. Al riguardo, sarà opportuno considerare anche le pagine del Biamonti critico, in particolare quelle dedicate all'amica Lalla Romano, ove la riflessione sulla vita «mutilata» incrocia una contestuale svalutazione della memoria, secondo la quale non è possibile pensare a un vero e proprio recupero del passato, in quanto esso è destinato a rimanere inattuabile: «La memoria solleva le cose, ma poi esse si riadagiano nel flusso esistenziale, in quel flusso che porta tutto con “la cenere degli astri”»³². Un'affermazione, questa, che vale tanto per Lalla Romano, cui è esplicitamente riferita, quanto per lo stesso Biamonti, scrittore che, come si è detto, può essere avvicinato a Proust per la concezione del *tempo intrecciato*, ma che rimane di fatto estraneo a ogni poetica della memoria declinata secondo il modello proustiano: ne consegue che cercheremo invano nelle sue pagine le improvvise risorgenze veicolate dalla memoria involontaria, così come i soprassalti improvvisi suscitati dalle *intermittences du cœur*.

3 - Proust, Biamonti e la «letteratura delle sensazioni»

La lezione che uno scrittore come Biamonti ha tratto da Proust non è certo la più ovvia e prevedibile, quella più facilmente traducibile sulla pagina, sia pu-

28 Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. I. Dalla parte di Swann*, a cura di Luciano De Maria, trad. it. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2017, p. 49.

29 La citazione, tratta dai versi *In limine a Ossi di seppia*, si legge in F. Biamonti, *Le folate di “Vento largo”*, in Id., *Scritti e parlati cit.*, [pp. 78-82], p. 81.

30 Il riferimento è a W. Benjamin, *Parco centrale*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 2014, [pp. 131-144], p. 140.

31 A tale proposito cfr., anche per l'opportuno rimando a Montale, Franco Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003², p. 220, n. 39.

32 F. Biamonti, *Lalla Romano, la roccia e l'aria*, in Id., *Scritti e parlati cit.*, [pp. 60-62], p. 61.

re al prezzo di un'imitazione del tutto esteriore e superficiale, che rischierebbe di non conservare nulla del più autentico e originale insegnamento proustiano: quasi nessuna traccia, nei quattro romanzi che Biamonti pubblicò in vita, di intermittenze del cuore, di nostalgia dell'infanzia e delle origini, di improvvisi e imprevedibili 'ritorni' del passato veicolati dall'azione della memoria involontaria. Non va del resto dimenticato, come si è detto, che nei saggi biamontiani le citazioni di Proust sono piuttosto sporadiche e, per lo più, di limitata estensione, quasi che lo scrittore ligure si sentisse in un certo senso trattenuto e frenato, al punto da intervenire preventivamente per tenere a distanza, o almeno sullo sfondo, l'autore della *Recherche*, considerato e sentito, con ogni probabilità, come un modello inarrivabile e del tutto improponibile.

Ciò nonostante non vi è dubbio che l'esempio di Proust abbia esercitato un influsso significativo anche su Biamonti, solo che si tratta, come cercheremo di dimostrare a breve, di un influsso che non è passato attraverso il modello narrativo e i dispositivi gnoseologici ad esso correlati, ovvero attraverso il tipo di costruzione e struttura narrativa che Proust proponeva con la sua cattedrale tanto smisurata quanto inavvicinabile: al riguardo, si può dire che l'esempio di Proust raccolto da Biamonti sia stato, anzitutto, un esempio di ordine percettivo e stilistico, riconducibile cioè a quella «letteratura della sensazione, o delle sensazioni»³³ che ha avuto, com'è noto, uno dei suoi antecedenti fondamentali proprio nella *Recherche*. Proust è infatti riuscito a fare della *sensazione* lo strumento principe con cui il Narratore affronta il proprio viaggio alla ricerca del tempo perduto, il grimaldello e l'espedito narrativo cui è affidata, attraverso l'intervento della memoria involontaria, ogni possibilità di effettivo ritrovamento e riscatto del tempo perduto. Il problema, come è stato osservato, è che si tratta di un dispositivo che, pur funzionando quale elemento strutturale dell'intera compagine narrativa³⁴, non può essere controllato né determinato in anticipo: il procedimento connesso alla memoria involontaria è infatti qualcosa che funziona al di fuori della volontà del soggetto, un'esperienza che si attiva in modo non prevedibile, e i cui esiti non possono essere predeterminati.

Si tratta, peraltro, non solo di descrivere ma anche di leggere e decifrare la *sensazione* stessa: il che, come riconosce lo stesso Narratore, non è mai semplice né immediato, in quanto la sensazione, lungi dall'offrire con immediatezza

33 La formula si deve a Stefano Agosti. Cfr. Stefano Agosti, *Il testo delle sensazioni: «Le lune di Hvar»*, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Milano, Mondadori, 1996, [pp. 91-100], p. 91.

34 «Facendo [...] della *petite madeleine* l'«aperti sesamo» del mondo di Combray restituito in tutta la sua integrità, Proust non metteva a punto soltanto un espedito narrativo che permetteva al suo narratore di scivolare, con elegante levità, da un piano temporale all'altro; introduceva anche, nel cuore del racconto, quella contrapposizione tra memoria volontaria e resurrezione poetica che, originariamente, si sarebbe dovuta sviluppare soltanto nel dialogo conclusivo tra il narratore e sua madre. Uno dei principali motivi teorici dell'estetica proustiana si trovava a questo modo non semplicemente inserito nella narrazione, ma addirittura trasformato in momento generatore della narrazione stessa» (Mariolina Bongiovanni Bertini, *Introduzione a Proust*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 117).

il suo contenuto di verità, è per sua natura indefinita e sfuggente, suggestiva ed enigmatica (ed è chiaro che, in questo caso, a valere non sarà tanto il modello fin troppo noto offerto dalla «madeleine», per cui la sensazione si dispiega, nonostante le difficoltà insite nell'approccio iniziale, in modo del tutto esplicito ed evidente, quanto, piuttosto, il modello che è riferibile a quelle sensazioni profonde e misteriose nelle quali il giovane Narratore si imbatte più volte nel corso delle sue passeggiate rievocate in *Du côté de chez Swann*³⁵).

Si consideri allora, a questo punto, proprio una delle famose passeggiate «dalla parte di Méséglise», in particolare quella, sotto la pioggia, al termine della quale il Narratore formula le seguenti considerazioni, interrogandosi sulla inesplicabilità di alcune sensazioni, per esempio quelle che si possono provare contemplando un tetto di tegole illuminato dai raggi del sole dopo un acquazzone, momento epifanico in cui si palesa una qualche imminenza del senso, o, meglio, un'epifania *senza rivelazione* – per usare, ancora una volta, la terminologia di Stefano Agosti³⁶ –, il cui contenuto, pur lasciando una traccia nel soggetto coinvolto, non può tradursi immediatamente in una formulazione verbale:

Dopo un'ora di pioggia e di vento, contro i quali avevo lottato allegramente, proprio mentre arrivavo sulla sponda dello stagno di Montjouvain, davanti a un bugigattolo ricoperto di tegole dove il giardiniere del signor Vinteuil custodiva i suoi attrezzi, il sole era appena riapparso, e i suoi ori lavati dall'acquazzone rilucevano a nuovo nel cielo, sugli alberi, sui muri del capanno, sul suo tetto di tegole ancora bagnato lungo la cresta del quale passeggiava una gallina. [...] Il tetto di tegole creava nello stagno, che il sole aveva reso di nuovo specchiante, una marezza rosa alla quale, prima, non avevo mai fatto attenzione. E vedendo che sull'acqua e sulla superficie del muro un pallido sorriso rispondeva al sorriso del cielo, gridai in preda all'entusiasmo, brandendo il mio parapigioggia arrotondato: «Accipicchia, accipicchia!». Ma immediatamente sentii che sarebbe stato mio dovere non accontentarmi di quell'opaca esclamazione e cercar di vedere più chiaro nel mio trasporto³⁷.

Altri esempi si potrebbero citare ma è importante, per ora, soffermarsi su questa pagina, ove sarà da notare, a parte la precisione dei dettagli e la straordinaria vividezza descrittiva, il ricorso al dispositivo metaforico, che si serve, da un lato, di elementi naturali o alla natura riconducibili (gli «ori» del sole «lavati

35 L'opera è presente nella biblioteca di Casa Biamonti, catalogata col numero 1052 (edizione Gallimard del 1973).

36 Il riferimento è a S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli, 1997, [pp. 30-55], p. 33: «Nel fatto, i momenti decisivi e, a tutti gli effetti, fatali delle "realtà fuori del tempo" [...] non sono altro che la punta emergente di un compatto, profondo tessuto di "impressioni oscure" [...] o, in altre parole, di verità istanti ma non rivelate. Alla verità raggiunta attraverso lo *hasard* di una sensazione che miracolosamente si apre al senso, si oppongono, brulicanti e incessanti, le sensazioni ove il senso non è concesso e che dicono solo *la perenne imminenza della verità*» (corsivo dell'autore).

37 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. I cit., p. 161.

dall'acquazzone») e, dall'altro, di elementi antropomorfici (il «pallido sorriso» dello stagno che 'risponde' a quello del cielo): una pagina esemplare, dunque, sia in ordine al tipico descrittivismo proustiano, in particolare quello che connota le pagine di *Combray* – e che, ovviamente, non è mai puramente esteriore ed esornativo –, sia in ordine al repertorio retorico e agli strumenti stilistici che permettono di tradurre sulla pagina quel mondo delle impressioni e, appunto, delle *sensazioni* di cui si è detto.

È dunque questo, a veder bene, il Proust che poteva risultare congeniale a uno scrittore come Biamonti: non il Proust del 'platonismo' e del sostrato filosofico della *Recherche*, quello delle "reminiscenze" e della memoria involontaria scoperta come dispositivo che presiede allo sviluppo della narrazione, ma il Proust, per l'appunto, che si mette in ascolto delle *sensazioni*, che parte dalle impressioni sensoriali per interrogarsi, come si è visto, sul senso delle cose, anche quando si tratti di un senso che non si rivela, di una verità che si manifesta solo nella sua *imminenza*, senza mai rivelarsi del tutto, senza mai aprirsi in una epifania di senso perfettamente e compiutamente leggibile. Com'è evidente, nella esemplificazione di ordine retorico su cui ci siamo soffermati, a emergere è una modalità rappresentativa che, pur non avendo in Proust un riferimento esclusivo, sembra rimandare proprio a certe movenze proustiane basate sulla trascrizione metonimico-metaforica del reale, il cui funzionamento, com'è noto, è stato magistralmente illustrato da Gérard Genette³⁸. Oltre agli esempi già menzionati, si potrebbe ricordare anche il ricorso alla «ininterrotta metaforizzazione»³⁹, presente, in particolare, nell'episodio notissimo dei campanili di Martinville, in cui Proust dispiega tutte le risorse della sua arte passando, come è stato osservato, dalla comparazione alla metafora, dalla similitudine alla personificazione finale, che fa dei campanili delle nobili figure dolenti e rassegnate, visualizzate attraverso una gesticolazione che lascia trasparire, infine, una sorta di estremo saluto. È la pagina, famosa, con cui il Narratore riuscirà a confermare a sé stesso, dopo averla composta, la propria vocazione di scrittore, e di cui riportiamo la parte finale:

Mi facevano pensare anche alle tre fanciulle di una leggenda, abbandonate in un luogo solitario quando già scendevano le tenebre; e mentre ci allontanavamo al galoppo, li vidi cercare timidamente il cammino e, dopo qualche maldestro sussulto delle loro nobili figure, serrarsi l'uno contro gli altri, scivolare l'uno dietro l'altro, non configurare più contro il cielo ancora rosato che un'unica forma nera, incantevole e rassegnata, e dileguarsi nella notte⁴⁰.

Se questo è il modo con cui Proust traduce il mondo delle sensazioni, quel mondo che si estende all'altro da sé, fino a coinvolgere, per il giovane Narratore, «la

38 Cfr. Gérard Genette, *Metonimia in Proust*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 41-66.

39 S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla "Recherche"* cit., p. 41.

40 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. I* cit., p. 189.

terra e le creature»⁴¹ (espressione che, certo, avrà detto qualcosa a uno scrittore profondamente *terraneo* come Biamonti, da sempre sensibile ai richiami provenienti dalla terra e da ogni aspetto della natura), appare evidente che non siamo distanti dai modi e dall'*ethos* della scrittura biamontiana, anch'essa sintonizzata sull'ascolto di percezioni e impressioni, nel tentativo di cogliere e decodificare i messaggi che provengono dalla realtà circostante, da un mondo naturale che, pur sottratto alla ideologia tradizionale e non più riproponibile delle *correspondances*, è colto sempre in una attitudine di ascolto e partecipazione, che finisce per porre l'uomo e la natura in un rapporto di comunicazione, come ha ben rilevato, tra gli altri, Vittorio Coletti: «questo paesaggio è [...] vivo, sente, partecipa, secondo un modulo che fu già anche di Pavese»⁴². Vi è infatti in Biamonti il movimento che porta i personaggi, in particolare quelli femminili, verso il paesaggio, anche fino al punto della piena identificazione e compenetrazione con esso; ma vi è anche un movimento perfettamente speculare, quello che avvicina la realtà del paesaggio a quella degli uomini, così come dimostra il ricorso, invece controllatissimo, alla metafora antropomorfa⁴³. Esemplari, in questo senso, i seguenti passaggi tratti dall'*Angelo di Avrigue*:

Jean-Pierre aveva la fronte intatta. Un'elitra di libellula lo accarezzava ad ogni spiro del vento. Sopra la rocca, da cui era precipitato, un orlo rado di pini allepensi e un prominente arbusto più scuro accennavano dei sussurri⁴⁴.

A mezzogiorno passato, come spesso accade dopo la mattinata serena, il sole ebbe come un tremito, offuscato da vapori marini. Un attimo! E il cielo si scorticò di nuovo, e accrebbe la sua luce rude⁴⁵.

Poi andò alla vetrata per guardare cosa succedeva laggiù ai bungalow; ma non c'era anima viva nella luce spiritata del mare⁴⁶.

Ma altri esempi si possono reperire in *Le parole la notte*, in brani dove a predominare è la sensazione visiva restituita attraverso puntuali formulazioni pittoriche (ma anche sonore, come si può vedere nell'ultimo esempio citato, in cui si sottolinea il *tinnire* dell'aria):

41 Ivi, p. 163.

42 V. Coletti, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, [pp. 195-215], p. 210.

43 «[...] la configurazione metaforica più diffusa è quella che rimodula il figurato-paesaggio attraverso il filtro di un figurante umano o comunque riconducibile a un essere senziente»: P. Zublena, *Un malinconico paesaggio di parole* cit., p. 156.

44 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue* cit., p. 6 (corsivi nostri).

45 Ivi, p. 28 (corsivi nostri).

46 Ivi, p. 95 (corsivo nostro).

Di là dai vetri gli ori e gli argenti aggredivano già la terra, strisciavano al suolo, salivano alla montagna, anche se il grigio predominava. Poi l'azzurro fattosi vivo fece tremare ciò che toccava⁴⁷.

Erano nuvole che avevano una bella spinta. Sulla pendice della collina viaggiava l'ombra di una barca d'avorio⁴⁸.

Tornarono sul crinale. L'aria tinniva nelle ginestre. / Sul mare, rugoso nella sferza della tramontana, appariva già il rosa del mattino. Il sentiero andava su costoni, tra cisti che si aprivano silenziosi. Più in basso, un veliero d'argento tornava a passare sugli ulivi. A varie altezze la collina era avida di luce⁴⁹.

Si può dire pertanto che il modello, l'inarrivabile esempio proustiano sia ripreso da Biamonti anzitutto sul piano stilistico, in particolare negli squarci lirico-descrittivi in cui le immagini del reale, che pure sussistono nella loro prossimità e nella loro consistenza fisico-materica, sono continuamente sottoposte a una trascrizione che si avvale, come si è visto, di un ricchissimo tessuto figurale: dall'analogia alla metafora, dalla metonimia alla sinestesia (si veda, in quest'ultimo caso, l'espressione *luce rude*, che abbiamo opportunamente evidenziato nelle citazioni). Non mancano, del resto, anche formulazioni ossimoriche, come, per esempio, «vuota luce del mattino»⁵⁰, nella quale è però riconoscibile, a ben vedere, il consueto slittamento metonimico, come suggerisce lo stesso Biamonti nel suo autocommento:

[...] è sulla luce che si fonda questo mondo della vita che riproduce in qualche modo il nostro crogiuolo storico; e nel mondo della vita la luce porta la forza dell'immagine nascente ma nello stesso tempo l'ombra segreta della morte, che tutto inghiotte. / In queste metonimie che vanno continuamente dalla vita alla morte, in questo movimento continuo e slittamento della prosa, credo che sia riprodotto, almeno nelle mie intenzioni, l'andamento esistenziale⁵¹.

Di qui, allora, il tratto forse più evidente della scrittura biamontiana e, insieme, di una poetica che si realizza, essenzialmente, nella misura istituita dalla distanza, una poetica che restituisce le cose in una sorta di allontanamento e dislocazione, nel tentativo di trovare un rifugio, un riparo dalla loro abbacinante presenza, dall'influsso dei loro insostenibili e rutilanti riverberi. Il dispositivo metonimico-metaforico diviene così, come suggerisce Giorgio Bertone, non solo una scelta

47 F. Biamonti, *Le parole la notte* [1998], prefazione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi, 2014, p. 110. Corsivi nostri.

48 Ivi, p. 140 (corsivo nostro).

49 Ivi, p. 185 (corsivi nostri).

50 F. Biamonti, *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994, p. 31.

51 F. Biamonti, "Attesa sul mare": il pudore di un mondo sognato cit., p. 84 (corsivo nostro).

stilistica ma anche, e soprattutto, una scelta «esistenziale ed esistenzialistica»⁵². Così nelle parole dello stesso Biamonti, a individuare, in risposta alle sollecitazioni di Giovanni Turra, metafora e metonimia non solo quali strumenti retorici della rappresentazione ma quali modalità imprescindibili del rapporto io/mondo, che sembra darsi, per lo scrittore ligure, soltanto nella differenza, nello 'scarto' che la figura retorica autorizza e istituisce:

[...] esiste questo modo metaforico, metonimico di rapporto con la realtà, proprio perché l'uomo è l'essere delle lontananze e parla con una certa distanza da se stesso: l'uomo agisce e nello stesso tempo contempla la sua azione, quindi prende le distanze. [...] Un po' il dettato dello strutturalismo, dell'antiumanesimo, che è un umanesimo della limitazione, per cui in effetti nel linguaggio non si affermano delle verità assolute, ma delle metafore, delle metonimie che servono a circoscrivere questo scarto. È il senso dell'avventura del linguaggio, dopo la dissoluzione del linguaggio stesso data dalla poesia e dalla filosofia del Novecento⁵³.

È, questo, un possibile, verificabile punto non solo di contatto ma, anche, di convergenza tra i due autori: il ricorso alla metafora e alla metonimia, la ricerca di uno 'scarto' che consenta, nel contempo, di rappresentare le cose e di andare oltre l'immediata, tangibile evidenza del loro esserci. Si tratta insomma, non diversamente da quanto avviene in Proust, di raffigurare la realtà nel tentativo di procedere oltre, di toccare il suo fondo più segreto e indicibile, quel fondo che viene a trovarsi, sul piano della retorica, nella sfera della *metonimia*, "al di là" della fluttuante e inafferrabile presenza del nome.

4 - Un proustismo sui generis

Come si è visto, nelle pagine di Biamonti non vi sono elementi che rimandino al fondamentale dispositivo proustiano della memoria, ovvero alla modalità di recupero del tempo perduto attraverso le cosiddette *intermittences du cœur*: «Scelta esistenziale ed esistenzialistica, scelta stilistica confluiscono in una strategia personale e originale di esclusione. [...] La grande esclusa, con la forza anche disperata di chi la avverte sempre premere e bussare sull'uscio, è la memoria»⁵⁴.

Sono del resto rarissimi, e decisamente circoscritti a pochi accenni, i momenti in cui sembra dispiegarsi l'azione della memoria involontaria (uno per tutti: «La capra tornò a belare lontano e dall'Annunciata scese un carro *nel ricordo* con stridio di martinicche per la carraia tutta solchi e curve»)⁵⁵; per solito, ove in qualche modo si realizzi, il recupero del passato è quasi sempre affidato all'a-

52 Giorgio Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea, 2006, [pp. 63-88], p. 77.

53 G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti* cit., p. 227.

54 G. Bertone, *Il confine del paesaggio* cit., p. 77.

55 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue* cit., p. 60 (corsivo mio).

zione della memoria volontaria, che permette il recupero del tempo trascorso a partire dall'espedito narrativo della *quête* spaziale, ovvero da una ricerca-in-terrogazione che si svolge nell'ordine della spazialità⁵⁶. Al riguardo, l'esempio forse più evidente e probante è quello della visita alla Comba, un'antica frazione di Avrigue, nel corso della quale Gregorio, entrando in una stalla abbandonata, scopre un vecchio mantello da pastore appeso a un muro, emblema di un tempo ormai irrimediabilmente passato, in cui si ipostatizza l'idea del vuoto, di una radicale e irredimibile assenza dell'essere, che è poi, a veder bene, la cifra simbolica in cui si condensa l'esistenza del protagonista, il contadino-marinaio che, estraneo tanto al mare quanto alla terra, vive in una fluttuazione continua, in una derelizione senza sbocchi che lo porta a muoversi senza meta tra sentieri e «fasce» di terra:

Stava attento. Passava nei vicoli polverosi esplorando con la pila stalle senza porta, scale senza scalini, gradini con l'ardesia dislocata, vani squarciati, travi pendenti e travetti avviluppati da cordoni di vitalba. Nessuna traccia di vivente presenza umana. / La lampada rischiarebbe un mantello appeso a uno stecco ficcato in un muro. / Era uno dei neri mantelli portati un tempo dai pastori di Avrigue. Alle maniche era morso dai topi, striato di bava di lumaca o di salnitro, orlato di ragnateli, il suo nero tendeva a un marezzo verde cupo ammuffito. / Mandava nel silenzio della stalla lo stesso mormorio affettuoso e remoto degli ulivi nella brezza notturna⁵⁷.

Ma così anche qualche pagina prima, in riferimento alla *quête* che porta Gregorio a interrogarsi sulla fine di Jean-Pierre:

Seduto davanti alla stufa, mentre il sole toccava i rami e poi il suolo, cercò di rivedere tutti i suoi incontri con Jean-Pierre, li ripassò ad uno ad uno, con le impressioni che la morte straniva, come se fossero stati una cosa nuova⁵⁸.

E sarà appunto da notare, accanto alla consueta insistenza sulle sensazioni di ordine visivo e sonoro, come la *recherche* intrapresa dal personaggio si svolga non tanto nel tempo quanto nello spazio: è infatti lo spazio, con gli ambienti vuoti e abbandonati in cui Gregorio si addentra con circospezione, a restituire l'immagine del tempo trascorso, di un tempo che s'identifica irrimediabilmente con la rovina di tutte le cose (e che anticipa, di conseguenza, quello *scadere* che è la dimensione ultima ed estrema della temporalità, in cui si dovrà riconoscere, alla fine, un Gregorio sempre più abbandonato a sé stesso, preda di un vagare senza rimedio e del tutto ingiustificato, esclusivamente motivato dall'urgenza di at-

56 Il che corrisponde, e non sarà certo un caso, alla sintetica, fulminea lettura di Proust proposta da Biamonti stesso in un breve saggio sul romanzo: «Il *time-shift* e la stratificazione temporale. Proust. *Les intermittences du cœur* sono paragonabili a un'illuminazione di un'ampiezza spaziale»: F. Biamonti, *Appunti sul romanzo*, in Id., *Scritti e parlati cit.*, [pp. 13-15], p. 13.

57 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue cit.*, pp. 58-59.

58 Ivi, p. 50.

tribuire un senso al vuoto delle proprie giornate: «Il tempo oramai *scadeva* sulle terrazze e sui crinali: soltanto un giorno ancora, un giorno programmato ed intero, e poi un giorno monco che non contava»⁵⁹).

Si tratta, del resto, di un episodio del tutto isolato. Nelle condizioni di Gregorio, non sembra in effetti possibile alcuna ricerca del tempo perduto: lo sguardo rivolto al passato è opaco come la vita stessa, non sembra consentire alcuna reminiscenza salvifica o, per lo meno, vivificante. Non a caso, e torniamo con ciò alle prime pagine del romanzo, la memoria era stata squalificata e messa fuori gioco fin dall'inizio, sì da rendere a priori improponibile il meccanismo proustiano del ricordo e della rimemorazione: si parla infatti di una memoria svuotata e assiderata, che rivela al soggetto il vuoto del proprio passato, e che non cessa di affermare la dimensione luttuosa, se non mortuaria, cui conduce qualsiasi tentativo di rimemorazione, dal momento che il passato non può essere in alcun modo recuperato, se non nei termini, appunto, del riconoscimento della perdita e dell'assenza irrimediabile: «Il suo passato era deserto e mare diaccio. Deserto il tempo che precedeva il primo imbarco: corvi lo sorvolavano»⁶⁰.

D'altronde, se è vero che la memoria altro non è che «tenebrume»⁶¹, non ci sorprende che Gregorio rifugga, si direbbe quasi sistematicamente, dal pensiero del passato («il passato egli lo fuggiva»⁶²): un pensiero privo di ogni dolcezza, che lascia affiorare «una penosa impressione»⁶³ e che rimanda, in sostanza, a un grumo di memorie dolorose, a una precoce esperienza di povertà ed emarginazione, al ricordo, insomma, di qualcosa che si vuole respingere e, di fatto, dimenticare.

Se tale è il rapporto di Gregorio col proprio passato, diventa difficile, se non impossibile, condividere con gli altri i ricordi e ritrovarsi, per così dire, in una memoria condivisa; è quanto accade, per esempio, in uno dei dialoghi con Ester, con la donna che cerca, inutilmente, di stabilire una comunicazione e una possibile intesa sulla base, appunto, dei comuni ricordi. In questo caso, il tentativo non può che fallire, sancendo, con ogni evidenza, il trionfo della distanza e della incomunicabilità:

- Non riesco proprio a ricordare. Era estate?
- Perché mi domandi se era estate?
- Ho negli occhi campi di grano infestati di papaveri.
- Era inverno. Il grano lo avrai visto in qualche altro viaggio.
- Può darsi, - egli disse.

Lei continuò a non ricordare del passato che la dolcezza.

- E la Costa Brava? Ti ricordi? era settembre. Una sera siamo tornati a piedi dalla «Bahía de oro» a San Pheliù. [...]

59 Ivi, p. 110 (corsivo nostro).

60 Ivi, p. 8.

61 «E altri cieli emersero dal tenebrume della memoria»: ivi, p. 23.

62 Ivi, p. 65.

63 *Ibidem*.

- Era la «Bahía de oro»? Mi sono spesso domandato dove avevamo fatto una lunga mulattiera fra i dirupi. Ma perché parli dei nostri viaggi? a quale scopo?⁶⁴

Si tratta di una concezione che, nel romanzo *Le parole la notte*, è chiaramente espressa dal personaggio di Veronique, la quale afferma esplicitamente che la memoria è un peso, una tentazione da cui guardarsi in quanto «fa sentire il rimorso del tempo perduto».⁶⁵ Del tutto condivisibili, in proposito, le osservazioni formulate da Simona Morando:

Di questa poetica proustiana, nel corso del tempo, resterà la fortunata formula delle «intermittenze del cuore», spesso a significare le baluginanti sincopi della scrittura [...]. / Ma proprio il fatto che resti solo questo, questo flusso intermittente che proviene dall'interno dell'uomo e che si connette ad intermittenza col mondo di fuori, la dice lunga sulla sparizione del resto. Perché di fatto la memoria è rimorso in Biamonti, il passato è qualcosa che non vale la pena di rivivere, [...]⁶⁶.

Chi intende intraprendere un viaggio a ritroso nel passato, come, per esempio, l'ex ufficiale francese Albert Corbières, che vorrebbe tornare nel paese di Argela, occupato dalle sue truppe nel '45, ne viene in qualche modo dissuaso, proprio perché prevale l'idea che ogni raffronto tra passato e presente sia destinato a rivelarsi inutile e improduttivo. Tale raffronto, favorito e mediato dall'alternanza dei nomi (Argèle-Les-Rosiers nel passato, a seguito del *rattachement*, Argela nel presente), sarà, ancora una volta, una verifica *ex negativo*, l'ennesima riprova della irrecuperabilità di un passato, e di una giovinezza, per sempre perduti. Se «impallidire è il destino dei ricordi»⁶⁷, la *quête* intrapresa da Corbières non potrà che risolversi nella presa d'atto del tempo trascorso, nel riconoscimento della impossibilità di recuperare un *Erlebnis*, che, come si è detto, si offre al soggetto nei termini di un'esperienza defunta:

E nulla di ciò che Corbières vedeva sembrava dargli la minima soddisfazione: né i vicoli, né le scale, né la chiesa, né l'altare. Si fermò soltanto, con una certa commozione, a guardare un lentisco, che in cima a un muro diroccato si prendeva la sua ora di sole. Più lontano, dove il costone girava, un vecchio ulivo era già nell'ombra⁶⁸.

Ma lo stesso discorso sembra valere anche per Leonardo, il protagonista del romanzo: ancorato a un presente effimero e fluttuante, prigioniero di una quotidianità che appare svuotata di senso e di progettualità, assorbita com'è in una

64 Ivi, p. 80.

65 F. Biamonti, *Le parole la notte* cit., p. 100.

66 Simona Morando, «Una memoria affettiva»: Biamonti lettore dei poeti liguri in una conferenza del 1976 (e in alcuni postillati), in «Resine. Quaderni liguri di cultura», XXXV, 2014, 141-142, [pp. 47-62], pp. 61-62.

67 F. Biamonti, *Le parole la notte* cit., p. 148.

68 Ivi, p. 147.

routine priva di un lavoro vero e proprio⁶⁹, Leonardo si esorta a non farsi prendere dai ricordi, a non abbandonarsi alla nostalgia del passato: egli vive il tempo come una sorta di tranello che potrebbe, appunto, riportarlo nel passato ma anche, con «un passo» appena oltre, nella morte stessa. In questo modo, nella trappola che sembra tendersi tra un passato vuoto e irrecuperabile, segnato dall'ombra della perdita e, anche, di una possibile, probabile colpa, e un futuro che appare come una possibilità puramente negativa, non resta altro, per quanto debole e problematico, l'ancoraggio alla dimensione del presente, quasi sempre mediato dal richiamo e dall'attrazione verso la figura femminile:

«Devo stare attento, – pensava, – ho sempre lo stesso vizio: gettarmi sul passato, il tempo che risorge, un ricordo che entra nel chiarore». Adesso entrava lei, con la sua musica della fine del mondo. «Mi devo fermare lì, non andar oltre. In un attimo sono all'infanzia, e un passo dall'altra parte e sono alla morte. Mi devo aggrappare a lei, alle sue mani, alle sue gambe, alle sue lunghe occhiate»⁷⁰.

Ne deriva che la regressione verso il passato, oltre a essere inutile e improduttiva, è di per sé pericolosa e distruttiva nella misura in cui fa scivolare al di fuori della vita stessa, in una dimensione che s'identifica con la morte o, come suggerisce il Pascoli dell'*Ultimo viaggio*, con il «non esser più»: ricordare è sempre un rischio, in quanto conduce a scoprire il vuoto del passato o, in alternativa, il nulla vertiginoso e risucchiante della morte. La rimemorazione si rovescia così in regressione autodistruttiva, si metamorfosa in una sorta di *itinerarium mentis in nihilum*.

È il caso, tornando all'*Angelo di Avrigue*, di Martine, la madre di Jean-Pierre, le cui escursioni nel passato, sempre volontaristiche e sempre guidate dal desiderio-aspirazione di mettersi in contatto con il figlio morto, non fanno altro che sottolineare il senso del vuoto e dell'assenza, nell'evidente, verificata impossibilità di ogni auspicata comunicazione, nella negazione di ogni sogno di vicinanza e prossimità. Così nel capitolo tredicesimo:

La sera, il tramonto solenne, sulla «Baia degli angeli», le fece di nuovo sognare la terra di nessuno dove i morti e i vivi si potevano incontrare, dove Jean-Pierre poteva comparire. / Si appoggiò al muro di una terrazza. Brillava la prima stella in un cielo di fuoco oltre Cap Ferrat. Ma inutilmente aspettò, come ferma su un varco, finché venne freddo e notte [...]. / Si staccò dal muro. Se lo aspettava ancora qui al suo fianco tra queste povere pietre, in questo susseguirsi d'erte e valloni sotto il cielo stellato, anche se ciò che aspettava era ormai quasi solo un niente, un'ombra in un chiaroscuro⁷¹.

69 «– Ma come passi adesso le giornate? – Sono loro che passano. Quasi non me ne accorgo. Guardare il mare, guardare il cielo di là degli ulivi non era un'attività che si potesse dire» (ivi, p. 49).

70 Ivi, p. 131.

71 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue* cit., pp. 87-88 (corsivo mio).

Abbandonata nella sua derelizione, a Martine nulla rimane se non la consapevolezza che la aspettano ormai altri viaggi, «senza meta e senza nome, tormentosi itinerari per cui bastava una punta sul mare»⁷².

5 - Conclusioni

Come si è visto, per i personaggi di Biamonti non si dà retrospezione, non si dà ritorno al passato o rimemorazione (anche su basi di fatto volontaristiche, in aperta opposizione al dispositivo proustiano della memoria involontaria) che non si risolva nella constatazione di un insuperabile scacco: la dimensione del passato non è altro che una traccia labile e fugace, qualcosa che non appartiene davvero al personaggio e che, in conseguenza di questa non appartenenza, non può in alcun modo essere recuperato. Lo dimostrano con ogni evidenza i tentativi di Martine, di Corbières e dello stesso Leonardo, tutti personaggi che sono alla ricerca di qualcosa che non riescono a ritrovare (un figlio suicida, il ricordo di un paese sul confine, una colpa dimenticata e forse rimossa...): il passato resta così confinato in una dimensione inaccessibile, rispetto alla quale il personaggio può solo misurare la propria auto-estraniazione, verificando ogni volta la propria irrimediabile estraneità nei confronti dell'esperienza vissuta, la quale può essere registrata solo nei termini della perdita e dello spossamento.

Ne consegue, pertanto, che nelle pagine di Biamonti è rintracciabile la presenza, in qualche modo verificabile e documentabile a partire dai testi, non tanto di Proust e del suo modello epistemologico-gnoseologico quanto, a veder bene, del Proust riletto da Benjamin, secondo cui la ricerca del passato è un percorso che evidenzia l'estraneità del soggetto rispetto al suo stesso vissuto. Così nel saggio benjaminiano, già citato, *Per un ritratto di Proust*, dove si legge la seguente considerazione, illuminante e decisiva rispetto alla vera natura dell'invecchiamento e della 'perdita' del tempo:

Egli [Proust] è dominato dalla verità che noi tutti non abbiamo tempo di vivere i veri drammi dell'esistenza che ci è destinata. Per questo invecchiamo – non per altro. Le rughe e le grinze sul nostro volto sono i biglietti da visita delle grandi passioni, dei vizi, delle conoscenze che passarono da noi –, ma noi, i padroni di casa, non c'eravamo⁷³.

Il tempo in cui si può cogliere questo *Erlebnis* rovesciato, irrimediabilmente perduto perché *mai* veramente vissuto, e sul quale il soggetto può misurare la condanna alla propria auto-estraniazione, è dunque il tempo della perdita e dello sprofondamento (per usare, ancora una volta, la terminologia benjaminiana), un tempo «che trascina il mondo nel suo vortice con la forza del maelstrom»⁷⁴.

72 Ivi, p. 89.

73 W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* cit., p. 37.

74 Ivi, pp. 37-38.

È questo, forse, il senso profondo con cui Biamonti si è accostato alla cattedrale proustiana, concentrandosi non tanto sulla 'ricerca' quanto sulla 'perdita' del tempo. E non mancano, anche in questo caso, precisi rimandi testuali che si possono rintracciare nelle pagine biamontiane: si pensi, per esempio, alla conclusione della vicenda di Gregorio, ne *L'angelo di Avrigue*, marcata dalla constatazione di un tempo in scadenza, dalla consapevolezza di uno spazio-tempo che, nella sua condizione di malattia⁷⁵, è destinato a *scadere*, a perdersi nel vortice dello smarrimento e dello sprofondamento; così come alle ultime parole di Corbières, ne *Le parole la notte*, estremo congedo rivolto a Veronique prima di intraprendere un viaggio che non ha altra meta o destinazione che non siano la morte stessa:

– Anch'io sono stanca di questa terra di delitti, – lei disse. – Vorrei portare il mio corpo altrove.

– Altrove non è diverso, non esagerate per la mia partenza. Il tempo che avevo a disposizione sta per scadere. Gli affetti li ho visitati, come Leonardo diceva. Partirò stasera. Preferisco viaggiare di notte. La valigia è pronta⁷⁶.

È un precipitare del tempo in cui nulla sembra potersi salvare. E nulla alla fine rimane se non, appunto, le percezioni attimali, le fugaci e indecifrabili "impressioni oscure", le epifanie *senza rivelazione* (per tornare, in chiusura, alla terminologia proustiana):

Gregorio prese la chiave nel buco del ramo col lichene. Entrò in casa. Brillavano sul tavolo due limoni, nel sole polveroso. Una farfalla era posata su un pezzo di pane. Le aprì la finestra, ma non si distaccava per volare verso il cielo. Anch'essa aveva paura dell'ala sterminata?⁷⁷

Giorgio Bertone ha parlato, in riferimento a Biamonti, di una «poetica perfettamente antiproustiana»⁷⁸: posto di fronte alla alternativa tra Merleau-Ponty – Cézanne e Proust, Biamonti avrebbe scelto senza esitare il filosofo e il pittore, escludendo di conseguenza Proust e il suo magistero. Una conclusione, questa, che ci sembra fin troppo categorica e affrettata, se è vero – come si è cercato di dimostrare – che la presenza di Proust è invece verificabile anche rispetto a uno scrittore come Biamonti, che riprende, per così dire, un Proust *sui generis*, certo marginalizzando la poetica della *mémoire involontaire*, di cui non rimane quasi traccia nei romanzi dello scrittore ligure, ma recuperando pienamente Proust sia in ordine alle scelte stilistiche (il dispositivo metonimico-metaforico, in particolare, seppure ripreso in chiave prettamente esistenzialistica) sia in ordine al tema

75 «Non credo che il paesaggio salvi, anche perché se il tempo è malato anche lo spazio lo è. Tempo e spazio, oggi, sono entrambi malati. [...] È una sfida anche lo spazio. Non c'è più. Si lavora su una terra che frana, su una luce che diventa ombra, su un azzurro che diventa nero. Non esiste più nessuna certezza» (P. Mallone, *Intervista cit.*, p. 49).

76 F. Biamonti, *Le parole la notte cit.*, p. 187 (corsivo nostro).

77 F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue cit.*, p. 121.

78 G. Bertone, *Il confine del paesaggio cit.*, p. 78.

epocale della ‘spazializzazione’ del tempo (o del *tempo intrecciato*, per recuperare la felice formula benjaminiana) e della irrecuperabilità dell’esperienza vissuta. Elementi tutt’altro che secondari, questi, e che permettono di arricchire ulteriormente il panorama del proustismo italiano, ascrivendovi un autore, Francesco Biamonti, che ha saputo rileggere e recuperare il modello di Proust in modo del tutto originale, secondo una prospettiva che comprende, come si è visto, innegabili differenze e profonde affinità, scarti voluti e imprevedibili consonanze.



Le mostre parigine del 2022: Bodini e Proust.

Linea lombarda tra nuovi oggetti e proustiana 'madeleine': la poetica della riflessione

Francesca Mazzotta

Premessa

Le vie di attecchimento del proustismo nel nostro Novecento compongono una mappatura fitta ed eterogenea. Ciò accade non solo perché ci troviamo al cospetto dell'autore della *Recherche*, e dunque di uno dei più grandi classici della storia della letteratura mondiale, un classico «immutabile, inconfondibile, come un famoso manoscritto»¹; e neppure soltanto per la complessità dei paradigmi della ricerca proustiana, tanto stratificati da stimolarne una rimodulazione entro i generi letterari e i campi disciplinari più disparati: dalla narrativa alla poesia, dalla saggistica alla critica dell'arte, alla psicologia, quindi alla semiologia, fino al cognitivismo. Nella presente analisi si sceglie di guardare al proustismo come a un campo magnetico *rivelatore*, «un vettore stimolante di poetiche altre»². Come a un buco dello spazio cosmico capace di attrarre energeticamente a sé, prima che alcuni *tipi* di scrittura, le visioni che ne costituiscono il pre-testo. Un *exemplum* di tale influenza gravitazionale del proustismo nel Novecento italiano (più sfug-

1 Erich Auerbach, *Marcel Proust: il romanzo del tempo perduto* [1925], in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008, p. v. Pubblicato originariamente su «Die Neueren Sprachen» 35, 1927 (ora in E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München, Francke Verlag, 1967).

2 Anna Dolfi, *Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento. Prodromi di una ricerca*, in «Franco-italica», 1993, 4 (poi in Ead., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, [pp. 55-86], p. 55).

gente rispetto alla maniera finora prevalsa di decifrarne la storia³), lo si apprezza nell'antologia *Linea lombarda* (1952), a cura di Luciano Anceschi. Nel volume si trovano radunati sei poeti (a fianco del più conosciuto Vittorio Sereni, figurano Roberto Rebora⁴, Renzo Modesti⁵, Nelo Risi⁶, Giorgio Orelli⁷ e Luciano Erba⁸), portavoce di una sensibilità culturale che, "programmaticamente" nel loro percorso, li pone in dialogo costante con una dimensione europea, inducendoli a confrontarsi, in particolare, con la letteratura francese – un confronto che sfocia non solo in una rete di riprese intertestuali, ma anche in spunti di riflessione critica, nonché in alcune significative esperienze di traduzione⁹. D'altronde, quel-

3 *Ibidem*.

4 Prima del 1952 ha pubblicato due volumi di poesia: *Misure* (Modena, Ed. Guanda, 1939) e *Dieci anni* (Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950).

5 Ha da poco dato alle stampe *E quando canterò* (Milano, Ed. dell'Esame, 1950) e prepara il libro *Due di briscola*, che uscirà ancora per l'editore Magenta nello stesso 1954 di *Quarta generazione*, con prefazione di Angelo Romanò. Sul carattere significativo di tale sincronia editoriale (tripla, se come sua origine si tiene un occhio sul 1952 di *Linea lombarda*) si veda Paolo Senna, *Alle origini del "romanzo" di Renzo Modesti*, introduzione a *Due di briscola*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020, [pp. 7-14], p. 8.

6 Laureato in medicina e residente in quel momento a Parigi, dove si dedica al cinema, Nelo Risi ha invece già pubblicato *Le opere e i giorni* (Milano, Scheiwiller, 1941) e *L'esperienza* (Milano, La Meridiana, 1948).

7 Orelli ha pubblicato da otto anni *Né bianco, né viola* (Lugano, Ed. "La Collana di Lugano", con un'«epistola in versi» di Gianfranco Contini e a cura di Pino Bernasconi, 1944) e attende l'uscita di *Poesie*, per le edizioni milanesi de La Meridiana, volume edito infatti l'anno successivo (1953).

8 Di lì a due anni sarà il curatore, assieme a Piero Chiara, della seconda uscita antologica per la collana "Oggetto e simbolo", ovvero *Quarta generazione*, antologia che si contraddistingue per l'eterogeneità della selezione, integrando agli autori della quarta una scelta di testi editi e inediti di autori riconducibili anche alla cosiddetta "terza generazione". Aveva già pubblicato, nel 1952, *Linea K* (Modena, Ed. Guanda, 1951), che avrebbe offerto ad Anceschi lo spunto per la scelta del titolo dell'antologia.

9 Nella *Prefazione* a *Linea lombarda* (1952; esile antologia, eppure con un titolo a tal punto destinato a imprimere un segno da assumere l'abito scomodo del *cliché*), Luciano Anceschi, che ne è il curatore, dichiara che gli scrittori inclusi in quel volume ben incarnano una nuova tipologia di cittadini europei, anche per come la poesia nascente, all'epoca, è a suo avviso figlia del naturale corso degli eventi: come si legge nella medesima *Prefazione*, negli anni Cinquanta essa si reggerebbe infatti su un «equilibrio tra la poesia della *dulcissima tellus* e quella della civile e nuova Europa». I sei poeti di *Linea lombarda* sono certo testimoni eloquenti, nella storia letteraria del nostro Novecento, di una visione piena di un presentimento d'Europa. Non è solo il frutto della guerra recente, ma anche della particolare *koinè* lombarda che è loro propria, e che affonda le radici in un'antichissima scuola milanese, risalente sino a Porta e Manzoni. Per la maggior parte, gli autori gravitanti intorno a Banfi conoscono bene il francese (quasi mai l'inglese), e sono spesso dediti a studi trasversali non solo sulla poesia simbolista (celebre il caso di Sereni, traduttore meticoloso di Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, René Char, nonché di Camus), ma anche su alcuni romanzieri ottocenteschi (si ricordi, ad esempio, la tesi di laurea su Flaubert di Antonia Pozzi, appartenente al medesimo *milieu* culturale banfiano). Particolarmente emblematico il caso di Luciano Erba, traduttore dal francese e fino al 1997 docente di Letteratura francese e comparata presso l'Università Cattolica di Milano.

lo in cui muovono i primi passi Vittorio Sereni e i suoi compagni d'antologia è il tempo di un «proustismo endemico»¹⁰, in cui:

Le proposte di interpretazione della vita e del mondo quali si davano fra i giovani che avessero particolare sensibilità e interesse per la letteratura e la poesia, nel quinquennio precedente la guerra erano state assai omogenee; e le ispirava la più recente letteratura francese della analisi e autoanalisi, da un Proust letto e deformato in questa ottica a Gide, Rivière, Mauriac, Green¹¹.

Nella nostra analisi, più che andare a sondare i rimandi diretti delle testualità di *Linea lombarda* all'opera proustiana, si è interessati a scandagliare il campo soggiacente delle interferenze. Ci si focalizzerà quindi su alcune ricorsività che, dalla *Recherche*, giungono a vibrare nella poesia di "quei lombardi". In particolare, ispirati da un'osservazione di Pier Paolo Pasolini del 1954, il *focus* dell'analisi riguarda una possibile osmosi tra due poetiche: la *madeleine* proustiana e la poetica dell'oggetto di *Linea lombarda*, che si metteranno a confronto connettendole nell'ipotesi di una poetica risultante.

1 - «Un tempo remoto e vicinissimo»: considerazioni intorno a un 'trasalire'

La "disposizione lombarda" individuata da Anceschi come ipotesi fondativa del volume collettaneo del '52, stando alla sua *Prefazione*, consisterebbe in una maniera di «avvertire i rapporti tra poesia e realtà, che ci riporta a un tempo d'origine, remoto e vicinissimo»¹². Già nella coppia di aggettivi che conclude la citazione si riconosce una nota della *madeleine*, per come ce la restituisce nella sua analisi Gilles Deleuze¹³. Ascrivendo il piccolo oggetto-dolcetto della *Recherche* alla categoria dei segni sensibili, Deleuze osserva come il suo gusto stimoli nell'io profondo del romanzo un fenomeno mnemonico comparabile alla definizione anceschiana. Tale fenomeno, infatti, non solo sollecita il riaffioramento di un momento del passato, ma soprattutto la riattivazione della sua essenza *atemporale*, «qualcosa che, comune sia al passato sia al presente, è mol-

10 Andrea Cortellessa, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e "un certo Proust"*, in «Il Verri», LII, 34, maggio 2007, [pp. 30-44] p. 36.

11 Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987, [pp. 185-207], p. 188. Sappiamo con certezza che Sereni, nel 1941, ha letto Proust (si veda Adriano Seroni, *Poesia come accordo*, in «Rivoluzione», 30 settembre 1941; testo poi compreso da Anceschi in *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1953, pp. 609-614: «certamente Sereni ha letto Proust»). Si ricordi, inoltre, la partecipazione di Luciano Erba, a partire dagli anni 70, a numerose riedizioni della *Recherche* in qualità di compilatore di cronologia e bibliografia critica. Cfr., almeno, M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, con un saggio introduttivo di Giacomo Debenedetti, cronologia della vita dell'Autore e del suo tempo, antologia critica e bibliografia a cura di Luciano Erba, Milano, Mondadori, 1970.

12 Luciano Anceschi, *Prefazione a Linea lombarda*, Varese, Magenta, "Oggetto e simbolo", 1952, p. 8.

13 Si veda Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni* [1964], trad. it. di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1967.

to più essenziale di entrambi»¹⁴. Il *surplus* di essenzialità viene a connotare una sostanza che si immagina archetipica, collocata in un tempo dell'origine *oltre* l'edificarsi delle coordinate temporali.

Ma per avere subito un raffronto testuale, ci si soffermi sul passo del primo volume della *Recherche du temps perdu*: *Du côté de chez Swann*, dove la misteriosa *madeleine* fa la sua comparsa. E lo si faccia non *in medias res*, ma partendo dai due paragrafi che la precedono e che, perfettamente, la preannunciano:

Mi sembra molto ragionevole la credenza celtica secondo cui le anime di quelli che abbiamo perduto son prigioniere entro qualche essere inferiore, una bestia, un vegetale, una cosa inanimata, perdute di fatto per noi fino al giorno, che per molti non giunge mai, che ci troviamo a passare davanti all'albero, che veniamo in possesso dell'oggetto che le tiene prigioniere. Esse *trasaliscono*¹⁵ allora, ci chiamano e non appena le abbiamo riconosciute, l'incanto è rotto. Liberate da noi, hanno vinto la morte e ritornano a vivere con noi. / Così è per il nostro passato. È inutile cercare di evocarlo, tutti gli sforzi della nostra intelligenza sono vani. Esso si nasconde all'infuori del suo campo e del suo raggio d'azione in qualche oggetto materiale (nella sensazione che ci verrebbe data da quest'oggetto materiale) che noi non supponiamo. Quest'oggetto, vuole il caso che lo incontriamo prima di morire, o che non lo incontriamo. / Erano già molti anni che di Combray tutto ciò che non era il teatro e il dramma del coricarmi non esisteva più per me, quando in una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere una di quelle focacce pienotte e corte chiamate maddalenine, che paiono aver avuto per stampo la valva scanalata d'una conchiglia di San Giacomo. Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla prospettiva d'un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè in cui avevo inzuppato un pezzetto di maddalena. Ma nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di focaccia toccò il mio palato, *trasalii*¹⁶, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. M'aveva subito reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inoffensive, la sua brevità illusoria, nel modo stesso che agisce l'amore, colmandomi d'un'essenza preziosa: o meglio quest'essenza non era in me, era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Donde m'era potuta venire quella gioia violenta? Sentivo ch'era legata al sapore del tè e della focaccia, ma lo sorpassava incommensurabilmente, non doveva essere della stessa natura. Donde veniva? Che significava? Dove afferrarla? Bevo un secondo sorso in cui non trovo nulla di più che del primo, un terzo dal quale ricevo meno che dal secondo. È tempo ch'io mi fermi, la virtù della bevanda sembra diminuire. È chiaro che la verità che cerco

14 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 207.

15 Corsivo mio.

16 Corsivo mio.

non è in essa, ma in me. Essa l'ha risvegliata, ma non la conosce, e non può che ripetere indefinitamente, con forza sempre minore, quella stessa testimonianza che io sono incapace d'interpretare e che voglio almeno poterle donare di nuovo e ritrovare a mia disposizione intatta, fra poco, per una spiegazione decisiva. Depongo la tazza e mi rivolgo al mio animo. Spetta ad esso di trovare la verità. Ma come? Grave incertezza, ogni qualvolta l'animo nostro si sente sorpassato da se medesimo; quando lui, il ricercatore, è al tempo stesso anche il paese tenebroso dove deve cercare e dove tutto il suo bagaglio non gli servirà a nulla. Cercare? Non soltanto: creare. Si trova di fronte a qualcosa che ancora non è, e che esso solo può rendere reale, poi far entrare nella sua luce. / E ricomincio a domandarmi che poteva essere quello stato sconosciuto, che non portava con sé alcuna prova logica, ma l'evidenza della sua felicità, della sua realtà dinanzi alla quale ogni altra svaniva. Voglio provarmi a farlo riapparire. Indietreggio col pensiero al momento in cui presi la prima cucchiata di tè. Ritrovo lo stesso stato, senza una nuova luce. Chiedo al mio animo ancora uno sforzo, gli chiedo di ricondirmi di nuovo la sensazione che fugge. E perché niente spezzi l'impeto con cui tenterà di riafferrarla, allontano ogni ostacolo, ogni pensiero estraneo, mi difendo l'udito e l'attenzione dai rumori della stanza accanto. Ma, sentendo come l'animo mio si stanchi senza successo, lo costringo al contrario a prendersi quella distrazione che gli rifiutavo, a pensare ad altro, a ripigliar vigore prima d'un tentativo supremo. Poi, una seconda volta, gli faccio il vuoto intorno, di nuovo gli metto di fronte il sapore ancora recente di quel primo sorso, e sento in me *trasalire*¹⁷ qualcosa che si sposta e che vorrebbe alzarsi, qualcosa che si fosse come disancorata, a una grande profondità; non so che sia, ma sale adagio adagio; sento la resistenza, e odo il rumore delle distanze traversate¹⁸.

Si propone una breve analisi del passo orientata intorno a una precisa scelta lessicale: quella del verbo «trasalire», che nel testo originale in francese ha una fonologia quasi identica, «tressaillir». Il verbo, che ricorre tre volte (e solo una quarta volta, all'interno del primo dei sette volumi della *Recherche*¹⁹), deriva dal provenzale «trassalhir» che, come apprendiamo da qualsiasi dizionario etimologico, è un composto del prefisso TRAS (dal lat. *trans*, che vale «al di là») e SALIR («saltare, balzare») e ha il significato, propriamente, di «muoversi a salti e senza regola». Pare una considerazione emblematica in quanto, nel celebre luogo del romanzo che ospita la *madeleine*, troviamo la descrizione di un'esperienza di estasi che procede gradatamente, per salti e senza una logica ferrea, per piccole elevazioni

17 Corsivo mio.

18 Cfr. M. Proust, *La strada di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 2008, pp. 34-35.

19 Cfr. M. Proust, *La strada di Swann* cit., p. 172: «D'altronde cominciavano a spegnere tutti i lumi. Sotto gli alberi dei viali, in un'oscurità misteriosa, i passanti più rari erravano, appena riconoscibili. A volte l'ombra d'una donna che s'avvicinava, mormorandogli una parola all'orecchio, pregandolo d'accompagnarla, fece *trasalire* [corsivo mio] Swann. Egli sfiorava ansiosamente tutti quei corpi oscuri come se tra i fantasmi dei morti, nel regno delle tenebre, avesse cercato Euridice».

progressive-brevi ascese e discese della coscienza, ora più ora meno illuminata dall'essenza misteriosa riemersa nei sensi. Il momento cruciale dell'estasi è allora quello in cui il soggetto coinvolto coincide con l'essenza atemporale stessa. In tale dialettica di superamenti, di oltrepassamenti e nuove planate risuona qualcosa dell'*Infinito* di Leopardi; si ha a che fare con uno slancio che porta il soggetto ad abbracciare la dimensione incommensurabile del non-finito, un volo che, paradossalmente, ha la direzionalità di una discesa nelle profondità dell'*io*. E in questo risiede la sua forza rivelatrice.

Nella prima occorrenza del passo (collocato dentro un paragrafo, relativo alla credenza celtica a cui il narratore dichiara di aderire, che funziona da canovaccio teoretico del frammento narrativo seguente), il *trasalimento* coinvolge gli oggetti e si verifica solo quando essi, *visti e ritrovati* dal loro fruitore, si liberano, grazie al suo intervento rivitalizzante, dalla morte; tornano a vivere nel soggetto che li ha intercettati. Nella seconda occorrenza, invece, è il soggetto a trasalire, illuminato da una visione in *déjà-vu* per il tramite del sapore della *madeleine* sulle papille gustative. È il soggetto che si affranca dalla propria condizione di noia e mortalità e, per un istante, vola in un cielo superno e superiore a qualsiasi dimensione fisica. Fa un balzo in ascesa che, apparentemente, lo riporta nel passato. Ma a ben guardare, più che riportarlo nel passato, lo riconduce nella più recondita origine di se stesso. Nella terza occorrenza, dopo il trasalimento oggettivo e soggettivo (di oggetti, di soggetto), è l'essenza stessa che trasalisce, e l'*io* percepisce tale evento come l'effetto di un movimento tellurico, il sommuoversi di quel «qualcosa che si sposta e che vorrebbe alzarsi, qualcosa che si fosse come disancorata, a una grande profondità; non so che sia, ma sale adagio adagio; sento la resistenza, e odo il rumore delle distanze traversate»²⁰.

Il triplice trasalimento minuziosamente descritto da Proust sarà funzionale a tratteggiare una particolare poetica, che si denominerà *poetica della riflessione*. Si ritiene che tale poetica, con ricadute analoghe nella poesia di *Linea lombarda*, abbia una forza primaria: facendo interagire, per il tramite degli oggetti, il soggetto e la sua "soggettività", quella di assurgere a modello conoscitivo della realtà attraverso la scrittura.

2 - L'immagine, gli 'oggetti': i segni di una dinamicità

La disposizione lombarda, secondo Anceschi, si concretizza nella fiducia in una poesia che ritrova gli oggetti, e che, mutuando Pound, raggiunge «il massimo di intensità per immagini rapide»²¹. Si ricordi il celebre monito poundiano: «It is better to present one image in a lifetime than to produce voluminous

20 Cfr. M. Proust, *La strada di Swann* cit., p. 35.

21 A ricordare quanto il pensiero di Anceschi, di matrice pragmatico-illuminista, si fondi su un «nodo poundiano» è Tommaso Lisa: *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 48.

works»²² («meglio offrire una sola immagine nel tempo di una vita intera, che produrre voluminose opere d'arte»²³).

Procedendo con la lettura del paragrafo successivo al passo della *Recherche* su cui ci si è da poco soffermati, si noti come anche Proust enuclei, in riferimento alla *madeleine*, una dottrina dell'*immagine* (descritta come mobile, perturbata da un dinamismo che porta ad apprezzarne appena un confuso riflesso):

Certo ciò che palpita così in fondo a me dev'essere l'immagine, il ricordo visuale, che, legato a quel sapore, tenta di seguirlo fino a me. Ma si agita troppo confusamente; percepisco appena il riflesso neutro in cui si confonde l'inafferrabile turbinio dei colori smossi²⁴.

Oggetti, immagine²⁵. Inevitabile che i due termini, che nelle parole di Anceschi si presentano come i denominatori comuni ai sei autori, portino a soffermarsi sul titolo della collana che accoglie *Linea lombarda*, "Oggetto e simbolo". Come ha osservato Tommaso Lisa, il binomio non fa che mediare «la linea analogica ungarettiana con la poetica di Montale». Sebbene da un lato al simbolismo analogico di ascendenza ungarettiana venga preferita l'allegoria²⁶, dall'altro lato senza dubbio centrale sia la ricerca che i poeti lombardi muovono intorno agli oggetti, rifunzionalizzando quelli di montaliana memoria.

Nella sua recensione all'antologia di Anceschi, del '54, Pasolini mette a fuoco la linea ereditaria che da Montale, riecheggiando l'esperienza di Pascoli e dei crepuscolari, conduce a *Linea lombarda*. Egli riconosce agli oggetti del poeta ligure una virtù sostanziale: quella di restare ancorati alla concretezza della realtà e, allo stesso tempo, di alludere a una «condizione laica dell'umano»²⁷. È proprio dalla congiunzione di indeterminato e determinato che discenderebbe l'accu-

22 La citazione è tratta dai saggi poundiani raccolti in *Pavannes and Divisions*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, dal paragrafo-prontuario intitolato *A Few Don'ts* facente parte del capitolo *A Retrospect*, p. 97.

23 Traduzione mia.

24 Cfr. M. Proust, *La strada di Swann* cit., p. 36.

25 Come difatti scrive Anceschi più avanti nella *Prefazione*, a muovere il suo proposito analogico è anche una spinta fideistica dichiaratamente diretta verso i due termini, è «la fiducia in una poesia che ritrova gli oggetti, e, nello stesso tempo, raggiunge il massimo d'intensità per immagini rapide e senza ricadute nel discorso» (L. Anceschi, *Prefazione* cit., p. 8).

26 Definita da Anceschi, più avanti nella *Prefazione* stessa, «corposa» e per questo preferibile all'altro procedimento retorico, la «diafana» analogia, all'insegna, ancora, di un ritorno palpabile e fisico alle cose, gli oggetti. L'immagine come simbolo, «un simbolo del tempo», scrive Anceschi, nella declinazione di *Linea lombarda*, induce allora a stabilire una nuova connessione con la realtà concreta oggettuale, sprona all'adesione, «in linea e colori condensa il tempo [...] – è geroglifico, è ideogramma del nostro tempo interiore e storico. E noi sognavamo una immagine che fermasse il sentimento inquieto e reale della nostra presenza – non un'assenza, un rifiuto, una platonica libertà» (L. Anceschi, *Prefazione* cit., p. 10).

27 Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"* [I ed. 1954], ora in Id., *Passione e ideologia*. Prefazione di Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, [pp. 470-478], p. 471.

rata disamina terminologica di Montale; viceversa, quella ungarettiana sarebbe predisposta non ad allargare il vocabolario, ma all'esito opposto di concentrarlo analogicamente. Dopo aver riscontrato nella poesia montaliana una tendenza crepuscolare a suo avviso palese («quanti atteggiamenti di Montale non restano ancora crepuscolari?»²⁸), Pasolini tuttavia dichiara che al poeta manca una nota essenziale del crepuscolarismo: la nostalgia. Se infatti si declina la nostalgia, in senso minore-crepuscolare, come «morbosa nostalgia ingenuamente spostata all'esterno, esercitata su un mondo 'oggettivo' (il mondo piccolo borghese degli *altri*, felicemente gretti nella loro salute e nel loro cattivo gusto)²⁹, in quest'accezione essa non attecchisce nella poesia di Montale. La sua è, piuttosto, una nostalgia «interna, è la nostalgia per un proustiano tempo perduto, un soffocante tempo di perdita»³⁰. I sei poeti antologizzati da Anceschi, a tal proposito, sarebbero eredi indiretti dei crepuscolari e diretti di Montale. Per il versante crepuscolare, la loro «testimonianza di un dolore senza via d'uscita» sarebbe ben riconoscibile. Per quanto riguarda l'eredità del poeta ligure, invece, essi esibirebbero una «poetica montaliana della *madeleine*», secondo Pasolini indubitabile: «da "le volpi gentili", i "feltri verdi", i "viali celesti" ecc. di Sereni, al "farsetto", alla "decauville", al "santo di legno" ecc. di Erba...»³¹.

La poesia dei lombardi parla attraverso gli oggetti, memori di mondi andati e perduti per sempre. Ed è attraverso gli oggetti, veri e propri segni del ri-presentarsi (nel senso di "farsi di nuovo presenti") di immagini trapassate, che si avvera un insistente «ricorso al ricordo»³². Aderendo agli oggetti come *tramiti* esperienziali, la proposta di una poesia come poesia *in re* rappresenta, secondo Pasolini, il suggerimento più calzante di Anceschi, la sua più grande intuizione³³. Poesia *in re*, ovvero nelle cose concrete, nella situazione, da distinguersi nettamente sia dalla poesia *ante rem*, della cosa come precedentemente intuita, a cui si ascrivono i poeti dell'ermetismo, sia dalla poesia *post rem*, impersonata dagli autori neorealisti, che proiettavano sulle cose idee e sentimenti³⁴. Anche

28 *Ibidem*. Il passo della recensione pasoliniana procede postulando che il termine "crepuscolare" non abbia in effetti un giudizio di valore, ma sia applicato in senso storico, come si legge poco dopo, ivi, a p. 472: «La resa, in sede umana ('noi della razza di chi rimane a terra...') o in sede di conoscenza ('ciò che non siamo, ciò che non vogliamo') [...] non è forse un dato crepuscolare?».

29 Ivi, p. 472.

30 *Ibidem*.

31 Ivi, p. 473.

32 L'espressione è di T. Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari cit.*, p. 44, n. 9.

33 Si veda P. P. Pasolini, *Implicazioni di una "Linea lombarda"* cit., p. 476.

34 Alcuni, come Luciano Erba, hanno sottolineato come tale via del ritorno alla realtà oggettuale nel senso della piena adesione, fosse il risultato ineludibile dell'ormai scarsa attendibilità sia di ermetismo sia di neorealismo. Se l'ermetismo, che aveva conosciuto una lunga stagione di riconoscibilità come poesia ufficiale, non reggeva più il passo dell'età del secondo dopoguerra, d'altro canto, il neorealismo andava sempre più contaminandosi di

Proust giunge dopo un "ante" che egli contribuisce a sfatare. Ci si riferisce al testo *Contre Saint-Beuve*, raccolta di saggi datata 1954 (lo stesso anno dell'uscita della recensione pasoliniana a *Linea lombarda*) in cui lo scrittore condensa alcune riflessioni teoriche mirate a confutare il metodo documentario e biografico positivista del celebre critico francese. L'importanza di tale saggio è stata più volte rimarcata, in quanto funge da premessa teorica al futuro romanzo di Proust, «cresciuto come l'esplosione narrativa di uno spunto saggistico»³⁵. La stessa proustiana fedeltà al testo che si apprende in quel saggio, un invito a riconsiderare la narrazione come un "tutto vivente" incarnato in uno stile, non è troppo dissimile dalla nuova attenzione riservata al linguaggio dai lombardi. Un linguaggio che punta a sondare direttamente, senza allusività né eccessi di *a posteriori*, la realtà vibratile delle cose – a riprodurla il più fedelmente possibile al flusso dinamico (husserlianamente³⁶) degli eventi, in una scrittura poetica priva di picchi sentimentalisti e di rifugi autoreferenziali nella parola pura.

Proust guarda la realtà come l'esito di una stratificazione che non si radica solo nel tempo, ma nella lunga storia, individuale e collettiva, della *percezione*. Come un'opera d'arte che viene alla luce dopo una serie di tentativi, tagli e illuminazioni acquisita dall'artista. Come ha osservato Cesare Garboli, la realtà di Proust si configura come «l'oggetto in cui tutte le domande si dissolvono e si riformano, e dove si riassume il senso e il non senso di tutto»³⁷. Un'opera d'arte niente affatto cristallizzata, dunque, bensì intrisa dei movimenti che l'hanno generata. Si tratta, d'altro canto, di uno dei principali fili conduttori della ricerca fenomenologica condotta dai poeti gravitanti attorno ad Antonio Banfi. La citazione poundiana da cui si è partiti nel presente paragrafo, difatti, poco prima nell'*incipit* del medesimo capitolo, fornisce una definizione puntuale del termine *image*: «image... that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time»³⁸, («immagine... ciò che raffigura una complessità intellettuale ed emotiva in un istante»)³⁹. Quest'ultima definizione pare proprio avvalorare un imagismo comune a Proust e ai sei poeti di *Linea lombarda*: quella a cui si ispirano i lombardi, similmente a Proust, è l'immagine di una realtà che

un'aggressività con risvolti politicamente strumentali, e qualificandosi come «strada cieca, una strada che avrebbe portato alla ripetitività, alla retorica, alla propaganda». Si veda l'intervento di Luciano Erba citato in "*Linea Lombarda*" trent'anni dopo, a cura di Davide De Camilli, in «Italianistica», maggio/agosto 1985, 2, p. 292.

35 Paolo Gervasi, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust*, in «Italianistica», settembre/dicembre 2011, 3, p. 97.

36 D'altronde, è stato di recente osservato come lo stesso Antonio Banfi avesse intuito «la prossimità tra il gesto proustiano che sospende la verità delle apparenze, per preparare quella del Tempo ritrovato, e l'époché di Husserl.» Cfr. Mariolina Bongiovanni Bertini, *Con Proust il contagio è fatale*, in «Il Manifesto»/Alias, 19 aprile 2015.

37 Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, in Id., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, [pp. 67-78], p. 74 (già in «La Rivista dei libri», I, 8, novembre 1981, col titolo *Ma la poesia è interessante?*).

38 Si veda E. Pound, *A Retrospect* cit., p. 96.

39 Traduzione mia.

emerge come il fenotipo di complesse correnti interne, preesistenti e anche sempre pronte a mutare direzione.

3 - 'Auscultare' il fenomeno. Per una poetica della riflessione

Per quanto riguarda il *côté* di *Linea lombarda*, da cui si tornerà alla *Recherche*, è noto come la riflessione fosse già un perno del pensiero dell'Aneschi filosofo dell'estetica⁴⁰. Alla caratterizzazione della *riflessione* aneschiiana (non solo da intendere come "attitudine critica mobile" a un'arte irrequieta e non monolitica, ma anche come formula interrogativa di una poesia che rivolge domande a se stessa), si vorrebbero aggiungere alcune integrazioni.

La riflessione nella poesia dei lombardi pare, infatti, un *Leitmotiv* applicabile a numerose tonalità della loro scrittura. Quest'ultima è pensabile come un laboratorio dove ribollono alcuni ingredienti costanti: come già visto, gli oggetti, quindi l'immagine, messi in relazione grazie a un discorso poetico di tipo moralistico più volte sottolineato dalla critica⁴¹. Non solo, ma alcuni studi hanno osservato che nella raccolta aneschiiana, a livello trasfigurativo, si coglie la predominanza dell'elemento fisico dell'*acqua*, nella sua forma di *nebbia*, di *corso-canale*, e di *lago* (meno spesso di *mare*)⁴². Gli specchi d'acqua sono metaforizzabili in pagine di un "*volumen della psiche*" su cui il soggetto riformula il proprio presente, alla luce di un passato che ha sensibilmente contribuito a conformarlo e che fortemente lo intride. A tal proposito, si ricordino i versi di *Un ritorno* di Vittorio Sereni:

Sul lago le vele facevano un lungo e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me, una lacuna del cuore⁴³.

Gli scafi delle vele diventano scie d'inchiostro impresse sulla superficie del lago, l'oggetto-specchio che innesca la *riflessione*, nel momento in cui da lastra speculare diviene la pagina di «un lungo e compatto poema» (v. 1). Non solo specchio e pagina, il lago ha il potere di compiere un ulteriore salto metamorfi-

40 Si veda L. Aneschi, *Gli specchi della poesia: riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.

41 Da Portinari, a Isella, allo stesso Aneschi.

42 Si veda Federica Santini, *Elio Pagliarani oltre la 'Linea lombarda'*, in «UCLA. Carte italiane», Los Angeles, University of California, 2004, I, 2. Cfr., in particolare, p. 88: «I riferimenti all'acqua sono così abbondanti nell'antologia che è quasi impossibile trovare poesie che non ne trattino».

43 *Un ritorno*, in Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani* [1965], ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013. Sebbene il testo naturalmente non compaia in *Linea lombarda*, in quanto composto successivamente, la poesia può essere inserita in quest'analisi in quanto essa non si discosta affatto dai motivi portanti della ricerca e dell'immaginario di Sereni, ruotanti appunto attorno al tema del "ritorno", fin dagli esordi della sua scrittura.

co, portando a un'estatica coincidenza di soggetto e oggetto. Finisce infatti per diventare parte corporea del soggetto stesso, una «lacuna del suo cuore» (v. 4). Il processo attraverso cui si dispiega tale poetica, si potrebbe sintetizzare in una sequenza di progressivi «salti» (si tenga a mente il «trasalire» da cui si è partiti):

- 1) L'immagine dell'oggetto cattura la vista del soggetto.
- 2) Il soggetto si immerge nell'oggetto che gli è apparso fenomenicamente⁴⁴.
- 3) L'oggetto in cui il soggetto si è prima riflesso, poi immerso, acquisisce una vita propria.
- 4) Il soggetto si *identifica* nell'oggetto che ha ripreso vita.
- 5) L'oggetto diventa una parte psichica costitutiva del soggetto, un oggetto "embodied".

Si vorrebbe ora ammettere che un certo proustismo dei poeti lombardi si intraveda, significativamente, nel modo sensoriale di un'*auscultazione*. La scelta del termine, applicato alla realtà percepita (e poi messa in poesia) dai lombardi, non è casuale. Denominandone la postura verso il fenomeno col verbo «auscultare», infatti, il fenomeno stesso si presta a essere simboleggiato da un organo, con le proprie regolarità funzionali e allo stesso tempo con le imprevedibili aritmie, occlusioni, dispnee che possono minarne di continuo la fisiologia. L'*immagine* acquisisce in questo senso la funzione di superficie speculare sulla quale balena il riflesso della realtà, come un "tessuto" sotto la cui membrana una serie di cellule continui a muoversi e a interagire, affiorando come *pneuma*, come contrazione, o pulsazione. Agli *oggetti* spetta invece un potere più trasversale: essi fungerebbero da "ponti" capaci di trasferire il soggetto al di fuori della realtà, e dunque anche del corpo, passando attraverso i sensi stessi, quindi superandoli per accedere a una dimensione psichica super ed extra-sensoriale.

Abbiamo osservato come una dinamica simile si apprezzi nella fenomenologia della percezione che coinvolge la *madeleine* nella *Recherche*. Oltre a ciò si ritiene che, analogamente al caso di *Linea lombarda* (dove la *riflessione* opera su un livello di metodologia critica, dovuto alla lezione estetica anceschiana, nonché su un livello di poetica dell'oggetto), anche in Proust sia lecito rilevare un doppio raggio d'azione. Ha scritto René Girard che quello proustiano è «un romanzo e insieme l'esegesi di questo romanzo»⁴⁵. L'affermazione è ben chiosata da Paolo Gervasi, il quale commenta quel passo scrivendo che nella *Recherche* «la materia romanzesca è immersa nel fluido di una riflessione che interroga non solo le forme del romanzo, ma il problema stesso della creazione letteraria»⁴⁶. Il romanzo proustiano nasce quale specchio di se stesso, a garantire un'autolegittimazione del sostrato teorico, relativo alla forma e alla questione della creazione, su cui si fonda. La riflessione si sostanzia di un significato metatestuale:

44 Marcel che assapora la *madeleine*, il poeta di *Un ritorno* che si immerge metaforicamente nel lago, sondandone il significato più recondito.

45 René Girard, *Problemi di tecnica in Proust e Dostoevskij*, in Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], Milano, Bompiani, 1965, [pp. 199-220], p. 202.

46 P. Gervasi, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust cit.*, p. 95.

il romanzo istruisce il lettore su una via per leggere, interpretare, analizzare e commentare il romanzo stesso. Tutto ciò ci porta a dedurre che anche in Proust agisca una doppia *riflessione*: prima di quella micro-testuale, riferita all'oggetto-dolcetto della *madeleine*, una riflessione di tipo macro-testuale che concentricamente la comprende e che, al contempo, la giustifica e riempie di ulteriore senso.

Si ricordino le parole di Anceschi intorno alla delineazione di una "disposizione lombarda": quel modo di «avvertire i rapporti tra poesia e realtà, che ci riporta a un tempo d'origine, remoto e vicinissimo»⁴⁷. Si ha a che fare con un sentimento della temporalità dettato da un contrappunto tra lontananza e prosimità, i due estremi opposti dove si situa, paradossalmente, la medesima origine. Ma come fa tale tempo originario a essere percepito come remoto e come vicinissimo? Soltanto se equivale a un "già visto e già vissuto" – di certo quanto di più simile vi sia, nell'esperienza umana, al ricordo. Un ricordo magico, che si attiva per immagini e somiglianze, che scaturisce da episodi connessi al passato più lontano. È un ricordo procedente per ipnosi, perché incanta il poeta che, da fruitore incantato della realtà, comincia un viaggio esperienziale – *in primis*, come si è cercato di dimostrare, un percorso di nuova tessitura della vita sulle maglie di una vita preesistente.

La poetica della riflessione tra Proust e i lombardi, allora, è quella dinamica prima conoscitiva poi pre-testuale, e infine testuale, mediante la quale diventa possibile una riscrittura del proprio tempo "perduto". Una riscrittura memore e insieme lacunosa, che procede lungo maglie sinaptiche, prima che sulla carta. Una riscrittura folgorante e contraddittoria, nata per l'intercessione di alcuni *tramiti* (nella forma di episodi e scorci, sapori – oggetti), e destinata a illuminare non solo il passato, ma nondimeno, le stanze rimaste in ombra del presente e del futuro.

47 Si veda qui la n. 10.

PARTE SETTIMA

Archivio

1922-1992

Settanta anni di proustismo italiano (tra critici e scrittori)*

Anna Dolfi

Esistono almeno due modi di fare la storia del proustismo italiano, così come di ogni altro possibile *ismo*¹: si può indicare il tracciato degli incontri fortuiti,

* Pubblicate con il titolo *Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento. Prodrumi di una ricerca* su «Franco-italica» 1993, 4, pp. 21-40, e poi riproposte, con qualche variante e alcune integrazioni, con il titolo *Proust e il proustismo italiano*, in un libro che si collocava all'insegna della doppia memoria e dell'inevitabile assenza conseguente (Anna Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-86), queste pagine, che si ripropongono in archivio (e *pour cause*) nella versione del 1996 (appena rivista e integrata adesso di qualche voce bibliografica), rappresentano la prima tappa di una lunga passione proustiana che ha trovato, prima di questo volume FUP che sigilla il centenario della scomparsa, un momento significativo di riflessione e confronto con l'autore, la critica e l'eredità dell'uno e dell'altra, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2014 a cui si rimanda (e su cui si vedano almeno gli interventi di Simone Rebora su «Oblio», V, 2015, 17, pp. 112-114; di Marco Cicirello su «Quaderni proustiani», 2016, pp. 354-358 e soprattutto di Giuseppe Girimonti-Enzo Sinigaglia, *Il romanzo italiano nel mito di Proust (e nel mancato mito di Svevo). Riflessioni a margine di «Non dimenticare di Proust»*, in «Lea», 2014, pp. 461-477). Alla *Premessa* di *Non dimenticare di Proust* (ivi, pp. 13-22) rinvio per gli aggiornamenti bibliografici al 2014 e – tramite la studiata costruzione dell'indice – per una personale proposta di lettura dell'opera proustiana nella moderna cultura letteraria, teatrale e cinematografica fino all'altezza del passato decennio.

1 Per una nostra discussione sul problema di metodo sia consentito il rimando a A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986 e a Ead., *Dante e i poeti del Novecento*, in «Studi danteschi», 1986, 58, pp. 307-342 (poi in Ead., *Le parole dell'assenza* cit., pp. 5-53). Più recenti il nostro A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009 e una serie di interventi sulla presenza dantesca

delle testimonianze disperse, degli interventi significativi solo all'interno della ricerca presa in esame, o scegliere piuttosto un percorso indubbiamente più sfuggente, complesso, che coinvolga più che i singoli *loci* quelle che potremmo definire le strutture profonde dell'opera di scrittori e autori significativi. Anche nel nome di Proust – e non è certo un caso isolato – si ha l'impressione che si sia fatta a lungo (almeno fino agli anni Novanta, e con tenace e prezioso impegno e rigore²) la storia della prima maniera piuttosto che della seconda. Si sono rintracciate le prime recensioni alla *Recherche* proustiana (a cominciare da quella di D'Ambra), si sono sfogliati i giornali e le riviste d'epoca (in particolare il «Baretti» e «Solaria») a isolare i segni e i modi dell'attenzione a Proust³, ma sostanzialmente evadendo il prioritario problema di cosa debba intendersi per

pubblicati in atti dei convegni lincei (Roma, Bardi editore). Fondamentale per l'indagine su questa singolare forma di comparatistica Oreste Macrì, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento / Con una conclusione sul metodo comparatistico e una appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Ravenna, Longo, 1980.

- 2 Cfr. soprattutto il prezioso lavoro di Gilbert Bosetti, *Le proustisme en Italie*, in «Cahiers du CERCIC», 1988, 9, pp. 29-100. Bosetti in quelle pagine traccia la storia della contraddittoria fortuna proustiana: dalla scoperta, alla fusione tra bergsonismo e proustismo, al momento felice del «Baretti» e «Solaria», tra i poli estremi di allergie dichiarate e di proustismo trionfante. Ricco di puntuali dati bibliografici, risultato di un importante lavoro di spoglio e ricerca, il saggio di Bosetti è forse meno funzionale quando passa all'analisi dei singoli scrittori, a causa di una troppo immediata identificazione tra proustismo, infanzia e memoria. Termini e temi forse da tenere più distaccati, soprattutto per quanto pertiene l'infanzia. Ma di Bosetti si veda, proprio a questo proposito, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987 e *Le proustisme des récits de «Solaria»*, in *Les modèles «N.R.F.» des récits de «Solaria»*, in «Cahiers du CERCIC», 1985, 5, [pp. 83-157], pp. 85-120; *Le culte de la «N.R.F.» et le renouveau du roman italien dans l'entre-deux-guerres*, in «Cahiers du CERCIC», 1986, 7, p. 15-72. Cfr. anche Fabien Bégin, *La place de la littérature française dans «Il mondo»*, la revue florentine de Bonsanti, in «Cahiers du CERCIC», 1987, 8, pp. 61-70. Un ulteriore testo di Bosetti, *Delle letture di Proust e della lettura in Proust. Ancora sul proustismo e la narrativa italiana (1920-1959)*, nato per un seminario/conferenza tenutosi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento nell'aprile 1991 (ora in «Cahiers du CERCIC», 1991, 13, pp. 101-140; che era successivo sia nella versione orale che in quella edita alla stesura di queste nostre pagine) risponde almeno in parte, e con la ricchezza d'informazione tipica delle ricerche di Bosetti, ad alcuni problemi e questioni di cui avevamo rilevato la carenza nel precedente *Le proustisme en Italie*, specie per quanto pertiene il rapporto, per noi fondamentale, tra vita e letteratura, biografia e biblioteca. Sullo stesso tema si veda, sempre di Bosetti, *De la lecture de Proust et chez Proust*, in «Comparatistica», 1992, pp. 154-174. Condivisibili le affermazioni secondo le quali la letteratura nasce dalla letteratura, ed «essere proustiani significa integrare nella propria fantasia le *double des choses* provenienti dalla *Recherche*» (ovvero passare le persone, i luoghi, dalla triangolazione dei libri). Ricca di sviluppi anche l'affermazione per cui l'«interpretazione psicobiografica e lo studio delle fonti non devono essere contrapposti ma devono essere fusi o almeno in sintonia» (ivi): ovviamente resta, come sempre, il problema di una loro verifica.
- 3 Si è aggiunto agli inizi dell'ultimo decennio del secolo che ci precede il bel volume miscelaneo *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, che si apriva con un veloce saggio riassuntivo delle iniziative allora emergenti in campo proustiano (Luciano De Maria, *Proust e l'Italia*, ivi, pp. 9-21). Ma si

proustismo, per passare poi a studiarlo là dove ha lasciato incidenze magari nasconde ma determinanti nel nostro Novecento saggistico e narrativo. Il proustismo ci sembra sia insomma da porre non più soltanto come problema parzialmente circoscritto (si da andarne alla ricerca soprattutto negli echi frammentati di epigoni) ma come un rivelatore o un vettore stimolante di poetiche altre. Si tratterà certo di un proustismo più sfumato, talvolta quasi imprevedibile, che attraversa (grazie anche alla mediazione di apporti collaterali, di influenze indirette) testi dei quali diventa solo uno dei possibili punti di riferimento, ma essendone poi, in modo sostanziale e nascosto, il centrale.

È evidente che il nostro discorso si presenterà più agibile finché ci rivolgeremo alla saggistica, pur isolando, e in rapporto chiaramente proporzionale alla stessa importanza dei nomi, gli scritti di Cecchi, Debenedetti, Bo, Contini, Solmi⁴, o quando ricorderemo gli autori di privilegiate traduzioni: Caproni, Fortini, Ginzburg, Raboni (non senza notare tra questi – non priva di singolare importanza – la prevalenza pressoché totale dei poeti⁵ sui narratori). Siamo qui su un terreno di dati certi, di rimandi sicuri, di cui però ci sembra fondamentale ricordare cadenze e momenti, anche perché ci pare che proprio in questi scritti più che in altri si sia individuata precocemente la funzione innovatrice della lezione proustiana, il senso in altre parole di quello che chiameremmo proustismo.

A partire appunto da Cecchi, che, dopo l'immediato intervento sulla «Tribuna», offre il suo *témoignage étranger* in onore di Marcel nel numero del 1 janvier 1923 della «Nouvelle revue française»⁶ (*Marcel Proust et le roman italien*⁷)

trattava, anche in questo caso, di una storia della critica su Proust piuttosto che di una riflessione sul proustismo così come noi lo intendiamo.

- 4 E ci limitiamo qui intenzionalmente a quello che potremmo chiamare il proustismo 'storico', precoce, precedente l'ampia e sempre crescente fioritura saggistica moderna (per un regesto esaustivo soprattutto in zona italiana si veda la *Bibliografia* a cura di Daniela De Agostini, in *Proust e l'Italia* cit.), nella quale si potrebbero isolare per l'eccezionalità altri interventi di rilievo, basti ricordare lo splendido *Angelo della notte* di Giovanni Macchia (Milano, Rizzoli, 1979). Di Macchia si vedano anche *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989 e *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997. Ben diversamente convincente *La colomba pugnata* di Pietro Citati (Milano, Mondadori, 1995).
- 5 Sarà il caso di ricordare a questo proposito anche la traduzione di Maura Del Serra al secondo volume della *Recherche* (*All'ombra delle fanciulle in fiore*, Roma, Newton Compton, 1990) che ha avviato la serie delle molte che si sono poi succedute alla scadenza dei diritti d'autore. Della Del Serra cfr. anche *L'ultima cattedrale. Note sulla «Recherche» di Proust*, in «Il lettore di provincia», aprile 1992, 83, pp. 81-86. Ma per una riflessione attuale cfr. Manuela Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della «Recherche»*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- 6 Numero per altro ricco di toccanti testimonianze biografiche, di avvii di analisi celebri (basti ricordare i nomi di Valéry, Gide, Thibaudet, Desjardins, Mourois, Du Bos, Rivière, Crémieux), oltre che, in clausola, di testimonianze straniere (tra le quali quelle di Curtius, Ortega y Gasset, e una colletanea di scrittori inglesi tra cui Conrad, Huxley, Virginia Woolf).
- 7 Emilio Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien*, in «Nouvelle revue française», 1 janvier 1923, pp. 280-283. Per l'intervento proustiano di Cecchi nei *Taccuini* e per un

tracciando un singolare affresco del romanzo italiano moderno, nato e morto con il romanzo storico manzoniano, e poi sviluppatosi di nuovo «lorsque Verga et les autres Siciliens, puis d'Annunzio, font la découverte des 'naturalistes' français, et, surtout, de Flaubert»⁸. In questo quadro veloce, sintetico (probabilmente anche discutibile) «du roman italien dans ses expressions les plus remarquables»⁹, quello che preme a Cecchi è chiedersi «quelle influence probable l'art de Proust exercera-t-il sur le roman italien», quale aiuto il proustismo potrà dare per uscire dalla concezione naturalista del romanzo, proprio per la sua capacità di fondere al lirismo l'abile costruzione di una macchina narrativa:

[...] on a eu, en Italie, l'expression du fatalisme économique, du nihilisme social, dans le roman de la vie de province; ou bien l'expression de l'égoïsme cynique, artificiel, luxurieux, dans le roman des classes supérieures: deux conceptions également incomplètes. Un profond mouvement littéraire et politique s'est certainement produit en Italie [...]. Ce mouvement, jusqu'ici, ne s'est pas reflété dans le roman. En littérature on n'en trouve les traces que dans la poésie lyrique, chez les essayistes, et en critique. C'est un manque dont on a fortement conscience et que l'exemple de Proust pourrait intervenir fructueusement pour combler. / Si les écrivains italiens savent, sans se borner à des plates imitations, en tirer toute la leçon, il les aidera à prendre possession d'eux-mêmes et du nouveau milieu moral et social, au moyen d'une analyse d'autant plus adhérente qu'elle est toute pénétrée de lyrisme. À recommencer en somme, à construire du dedans [...] à descendre dans les consciences¹⁰.

In questa direzione Cecchi invitava gli scrittori nostrani ai grandi classici italiani della riflessione e del pensiero (fino a Leopardi) e agli autori moderni attenti alla discesa nell'interno della coscienza, tra i quali spiccavano naturalmente i nomi di James e di Proust («ce qui est une nécessité fondamentale, si l'Italie

quadro della genesi proustiana della narrativa toscana, solariana degli anni Trenta, cfr. Giuseppe Nicoletti, *La scrittura della memoria nei narratori degli anni '30*, in *La narrativa nella Toscana del Novecento*. Atti del convegno - Firenze, 12-14 marzo 1982, a cura di Gino Gerola, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 35-50. In quelle pagine Nicoletti, partendo dai *Taccuini* cecchiani, passava a delineare l'unico, singolare, antinaturalista, dimidiato romanzo possibile nell'Italia fascista, quello dell'«esplorazione e l'inventario dei reperti nascosti nei ripostigli e nelle mansarde della memoria» (ivi, p. 41). Tra gli autori citati e analizzati Carocci, Alberti, Morovich, Manzini, Ferrata, Sanminiatielli, Bonsanti, con la luminosa punta del *Conservatorio* bilenchiano (autore, Bilenchi, per Nicoletti ben più europeo dei precedenti, anche per la felice influenza sulla sua narrativa della lezione tozziana e del giovanile proustismo di Vittorini). Quanto ad altri interventi di Cecchi, oltre ai precedenti sulla «Tribuna» del 1922 (*Intorno a Proust; La morte di Proust*) si ricordino anche *Una vita di Proust* (in «L'europeo», 1949); *Giornate di lettura di Proust* (in «Il Corriere della Sera», 1959): tutti saggi poi raccolti in *Aiuola di Francia*, Milano, Il saggiatore, 1969, pp. 303-327.

8 E. Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien* cit., p. 281.

9 *Ibidem*.

10 Ivi, pp. 282-283.

d'aujourd'hui doit avoir, dans des formes qui lui appartiennent, un véritable art du roman»¹¹).

Appena due anni dopo questa testimonianza e questo invito, Debenedetti, da critico (e da critico che non avrebbe mai dimesso Proust¹²), doveva intervenire con un suo saggio sul «Baretti» dell'aprile 1925 al quale sarebbero seguiti nel '28 un *Proust e la musica*¹³ e una *Commemorazione di Proust*¹⁴. Riprendendo nel '46 il discorso con sguardo retrospettivo, Debenedetti avrebbe di nuovo ribadito il significato, passato e presente, del leggere Proust:

Oggi, passati quasi 25 anni, rileggere Proust significa non solo mettere a confronto la sua gloria [...] con la sua fama [...]. Significa non solo mettere a confronto la sua celebrità con la sua immortalità [...]. Significa anche mettere a confronto noi con noi stessi; i noi di allora con ciò che il logorio e l'edificazione, i disastri e i risultati di molti mutamenti hanno fatto oggi di noi [...]. Dire che Proust ci incantò [...] sarebbe poco dire. Fu addirittura l'unico: fu lo scrittore che più ci dette l'illusione di essere venuto a manifestare tutte le cose che a noi urgevano sulla punta della lingua. Scoprirlo, fu veramente ritrovarlo¹⁵.

[...] insomma l'incognita psicologica e sensibile, quella della nostra personale equazione con la vita, che tutti abbiamo sulla punta della lingua ma si delegua non appena tentiamo di pronunziarla¹⁶.

Un Proust, il suo, «nato sotto» il segno di Wagner, in grado di svelare per agnizione, come la musica avvolgente del grande compositore tedesco, di tradurre in realtà quell'ambizione simbolista che prevedeva per l'opera una sorta di costituzione immateriale, e capace anche di favorire l'identificazione biografica con la tensione a un estetismo totale (l'ipotesi della operata «trasfigurazione in bellezza»¹⁷):

11 Ivi, p. 283.

12 Basti pensare alla parte che la *Recherche* ha negli appunti delle sue lezioni universitarie dedicate al *Romanzo del Novecento* (cfr. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti).

13 Cfr. «La rassegna musicale», I, 1 gennaio 1928.

14 Cfr. «Il convegno», 25 aprile-25 maggio 1925, 4-5. Questo e i precedenti saggi, assieme ad altri degli anni Cinquanta e a un inedito, sono poi stati raccolti nel volume *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982. Va ricordato che a Debenedetti si deve la prefazione all'edizione '46 della *Recherche* tradotta per la prima volta in Italia. Di Debenedetti, del 1948, la traduzione di *Un amore di Swann* (Milano, Bompiani) e una radio-recita del '52 (Roma, Macchia, 1952) ora edita con il titolo *Un altro Proust*, a cura di Eleonora Marangoni, Palermo, Sellerio, 2018.

15 G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, in *Rileggere Proust e altri saggi proustiani* cit., p. 11.

16 Ivi, p. 12.

17 Ivi, p. 21.

Quel suo modo di spegnere la voce, quasi, di metterle il pedale della smorza, lasciandola proseguire, in una dolcezza perduta e malinconica, in una tenerezza remissiva ma non saziata¹⁸.

Proust che pensa l'opera come una ricerca, «ricerca appunto d'un senso del destino»¹⁹, e la compatta in una prodigiosa e segreta unità non priva d'interna drammaticità e inquietudine, lungo un cammino di salvezza ormai interamente laico, cosciente della sofferenza e dello scacco, al di là del tono musicale che aveva colpito all'inizio²⁰:

In altri tempi, quando l'incantesimo dell'artista Proust ci abbagliava, noi eravamo andati cercando direttamente in quell'incantesimo il suo segreto. Poi qualcuna di quelle magie ci è parsa meno magica [...]. Ma proprio mentre la voce di Proust, così musicale, pareva dare i primi segni di stanchezza, ci pareva si incrinasse [...] sentivamo nel suo libro una gravità più dolorosa [...]. Ora ci sembra di poter concludere che la durezza del romanzo è soprattutto affidata al fatto che, fra tante 'conversioni' più o meno credibili, ostentate da personaggi del nostro tempo, la *Recherche du temps perdu* è la più profonda, la più vera crisi religiosa che sia stata attraversata nel prolungato crepuscolo del secolo borghese. Toccava al più grande mondano, al più fervido 'dilettante' – a lui, al prodigio di grazia e civetteria [...] all'impareggiabile salottiero [...], a lui, di scendere all'inferno, di restituirci, adattato ai modi di un'età di romanticismo non ancora tutto espiato, di laicismo perfino dimentico di quanto gli fosse costato diventare ateo, riscrivere una specie [...] di itinerario della salvezza, quale a noi è concessa: senza più gli angeli e le trombe d'oro di quei paradisi dell'Angelico e dei maestri senesi che lui, il dilettante Proust, aveva tanto amati nel tempo che ancora non gli erano apparsi i segni terribili e avaramente fausti dell'elezione e della grazia²¹.

Nella totalità di una scelta letteraria nella quale si gioca l'esistenziale (e con la stessa assolutezza valida per Proust e per il *je* della *Recherche*, potremmo noi aggiungere), Debenedetti individuava nel '46 in Proust l'autore vero della rivolta contro il grande estetismo europeo che era stata combattuta in malafede nel colmo degli anni 20. Ché la bellezza proustiana, adesso più di allora, gli appariva costituita dalla ricerca disperata dell'oggetto (al punto che l'amore e la gelosia figurano tra i paradigmi più luminosi della *Recherche*), accompagna-

18 Ivi, p. 13.

19 Ivi, p. 51.

20 Cfr. Proust 1925 (ivi). Non è casuale che certe espressioni o metafore critiche usate per Proust siano utilizzate in seguito da Debenedetti per autori a lui congeniali, e proustiani. Basti ricordare quella di «golfo mistico» (cfr. per questo il Proust del 1925, a p. 86 del volume complessivo) che sarebbe stata riproposta in un saggio su Dessì (G. Debenedetti, *Dessì e il golfo mistico*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 190-200).

21 G. Debenedetti, *Rileggere Proust* cit., pp. 70-71.

ta dal sorriso doloroso del «Pierrot lunare»²² che solo alle intermittenze del cuore può affidare la vera conoscenza e il tormento dell'impossibilità, dell'imprendibile. Le intermittenze, allora, come «tragiche incrinature», «immenso interrogatorio della gelosia»²³, insieme arrogante e dimesso²⁴, che si conclude nella drammatica elezione e discesa del tempo ritrovato. D'altronde già dal '25 – confermandolo poi nel '28, quando avrebbe parlato della *Recherche* come di una «gigantesca intermittenza»²⁵ – Debenedetti aveva negato che l'opera di Proust potesse riassumersi in facili formule, sia pure in quella della memoria²⁶, puntando a individuare fin dalle origini la ragione stessa del romanzo nel passaggio dalla vita alla scrittura.

Questa indicazione, così come quella che punta alla totalità esistenziale della scelta letteraria, mi pare essere non solo sostenibile criticamente ancora oggi (rafforzata anzi dagli studi di semiologia proustiana), ma estremamente proficua, quasi primo segnale da seguire per l'individuazione di un vero, diverso proustismo italiano caratterizzato dall'idea della scrittura come elezione assoluta, e dal privilegio della lettura – e della sua passione – come determinante modalità di fascinazione atta a raggiungerla. Contrassegnato anche dalla speculazione sul tempo piuttosto che dalla ricostruzione della memoria, ché la memoria che interessa Proust è durata più che ricordo, ricerca più che nostalgia (dimensione quest'ultima invece ben diversamente privilegiata da tanta narrativa italiana del Novecento). Il tempo proustiano è insomma, come dichiarava Debenedetti nel '28, «la nozione lirica e concentrata di cui egli [Proust] si serve per definire la dimensione, altrimenti inqualificabile, del viaggio che l'anima fa per ritrovare la parte di sé stessa più profonda e reale. Viaggio di cui il 'tempo', l'immagine del tempo, simboleggia liricamente la durata: mentre la nostalgia – quella nostalgia che è forse uno dei colori dominanti della poesia proustiana – ne esprime il sentimento»²⁷.

Il romanzo di Proust per altro, al di là di questa griglia temporale, conta per Debenedetti non per la presenza della componente autobiografica (ché sarebbe quest'ultima possibilità, ove accettata come definizione o ipotesi critica, una

22 Ivi, p. 24.

23 Cfr. ivi, rispettivamente le pp. 54 e 55.

24 La bellezza di Proust «è invece un modo di chiedere scusa alle cose, mentre le si sottopongono a una specie di tortura, torturante forse ancor più per colui che la pratica, allo scopo di indurle dolcemente a rivelare il segreto che occultano, quell'intima vita che, proprio per essere segreta [...] dà al loro apparire tanto fascino e una così meravigliosa e misteriosa pienezza» (ivi, p. 55).

25 G. Debenedetti, *Proust e la musica*, ivi, p. 104.

26 «Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pullulano intorno ad ogni argomento toccato dalla *Recherche*» (G. Debenedetti, *Proust 1925*, ivi, p. 89).

27 G. Debenedetti, *Proust e la musica cit.*, ivi, pp. 107-108.

«pericolosa deformazione»²⁸) ma per la ricerca che suo tramite può farsi in quel che dichiara e scopre nell'universo della contemporaneità: a creare un romanzo dello *sciopero dei personaggi* e del loro complesso e difficile rapporto con l'io autodiegetico in una dimensione permanente di crisi.

Se, senza scordare le pagine diacroniche di Debenedetti, si passa a un'analisi degli interventi emergenti nel volume commemorativo di «Letteratura» del '47 dedicato all'opera di Marcel Proust, si possono notare, per quel che riguarda quanto qui ci sta a cuore, significative convergenze. Appare evidente il tentativo di delineare, a venticinque anni della morte dell'autore, il significato vero, portante dell'opera. Al di là di qualche ironica riserva su le *livre roulant*²⁹, al di là anche di eccellenti analisi tecniche (quelle di Devoto e Contini, già attento alle *paperoles*), di suggestive chiavi di lettura³⁰ o di testimonianze tese a stabilire nuovi rapporti con le arti (Argan, Gavazzeni, Varese), emerge dagli interventi per noi più significativi la necessità di ridefinire il senso e il peso della lezione di Proust, di individuarne i veri obiettivi e programmi. Nell'indifferenza sostanziale della cultura francese³¹, nello iato apparente creato tra il mondo della *Recherche* e quello travagliato del dopoguerra, sono proprio le pagine di Bo e Solmi (all'interno di questo volume) quelle che servono di più per capire cosa Proust, che pure era stato per tutti lenta conquista³², potesse rappresentare per un ampio gruppo di intellettuali italiani, e su quali coordinate artistico-esistenziali avrebbe potuto giocare una storia sia pur tormentata della sua ricezione. Tra consacrazione postuma e ritardata comprensione, per Bo saranno i nuovi punti della conoscenza, della verità, della complessità dell'opera a emergere e a porsi quali argomenti imprescindibili di discussione e lezione morale. Il teorizzatore di *Letteratura come vita* doveva trovare nella particolare personalità proustiana, nel «tempo eccitato e morboso della sua passione», la conferma della forza e originalità dell'opera. Da non ascrivere e confinare nelle misure del quotidiano, ma da allargare appunto in certe inquietudini d'assoluto:

Proust non ha voluto soltanto raccontare, non ha voluto ricreare un tempo perduto nel giuoco del proprio sangue e chiuso in un libro di voci nascoste. Proust soprattutto ha voluto sapere e di una cosa sola si è preoccupato, conoscere il senso reale dei nostri movimenti. È stato lo spirito maggiormente dotato di

28 Cfr. per questo la *Commemorazione di Proust* del '28 (che per gli interni riferimenti rivela la conoscenza del numero speciale della «N.R.F.» del '23).

29 Cfr. Giuseppe Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, in «Letteratura», 1947, 36 [novembre-dicembre], pp. 22-25). Raimondi sarebbe arrivato a parlare della *Recherche* come di un romanzo «serpente», un «romanzo salame» nel quale i personaggi escono dal «doppio fondo del suo [di Proust] *chapeau melon*» (ivi, rispettivamente pp. 24 e 23).

30 Cfr. Mario Praz, *Gli interni di Proust* (ivi, pp. 61-71; adesso in *La casa della fama*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952).

31 Cfr. per questo l'intervento di Glaucio Natoli, *Situazione di Proust* (ivi, pp. 43-54; poi in *Scrittori francesi*, Firenze, La Nuova Italia, 1950).

32 E questo già in uno degli interventi d'apertura del volume, quello di Guglielmo Alberti (ivi, pp. 7-14), poi ripreso dagli altri.

facoltà d'interrogazione [...] subiva e reagiva, accettava e quasi insensibilmente disponeva tutto il materiale delle sue ricerche verso un senso comune, verso una risposta definitiva. Credere alle immagini diverse di Proust, rifiutando il rapporto di una sola immagine centrale, significa rifiutare l'opera più importante e più appassionata del nostro secolo [...] si commette sempre l'antico errore di Gide, si sottolinea cioè il carattere mondano, si cede alla favola che Proust impresta al mondo per conoscere la verità e non si vede la resistenza della sua fiamma, la passione in cui si è consumata tutta la sua vita³³.

Opportunamente Bo richiamava l'attenzione sul pericolo insito nell'opera proustiana (quello che oggi potremmo dire il rischio degli episodi isolati facilmente contrassegnabili, delle vaghe corrispondenze puntuali di situazione) invitando a vedere, oltre i singoli punti della superficie, oltre la molteplicità delle suggestioni e «ambizioni laterali», il comune «sforzo dell'intelligenza», quella tensione che fa calare sulla «scena così gonfia e tumultuosa» il «tempo dell'eterno»³⁴. Il Proust che «idolatriamo» – questo il verbo utilizzato da Bo – è la nuova figura nata da una riscoperta interpretazione del nesso vita-opera, particolare e generale, è il Proust traduttore, lettore, critico oltre che creatore in proprio, è il Proust ove «il tempo interiore» è segnato dalla «forza della sua ansia», nel rapporto inquieto e dialettico tra aspirazione e restituzione della vita. La tensione a sapere, conoscere, è nelle parole di Bo il segno preciso di quello che una generazione (la terza, poetica e narrativa del Novecento italiano) avrebbe chiesto a uno scrittore tanto diverso da Balzac³⁵ nella scelta del «primato della coscienza»; di quel che poteva attendersi da un autore assai vicino – come appunto la generazione ermetica – alla contraddittoria lezione simbolista e ai suoi padri: Mallarmé, Valéry.

L'importanza della letteratura francese della fine dell'Ottocento per quello che aveva di maggiormente degno e cioè per la lezione simbolista, sta nel dramma aperto in modo assoluto fra vita e letteratura. Per Balzac la letteratura è ancora una forma interna della vita [...]. Per un simbolista [...] la parola può diventare un atteggiamento sostanziale, tende a farsi verbo³⁶.

Perché Proust è stato lo spirito che non ha mai cessato di credere un momento alla necessità della conoscenza: a questo bisogno centrale della sua intelligenza ha sacrificato la vita e ha offerto la propria opera [...]. In realtà tutta la sua vita

33 Carlo Bo, *Primi dati per Proust*, ivi, [pp. 26-42], p. 26 (il saggio fu poi ristampato in Id., *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953, poi Urbino, I quattro venti, 1988; ma è dalla prima edizione in rivista che qui si cita). Di Bo si veda anche *Proust 25 anni dopo*, in Id., *Da Voltaire a Drieu de la Rochelle*, Milano, La goliardica, 1966; e la prefazione all'edizione di *Alla ricerca del tempo perduto* nell'edizione mondadoriana dei «Meridiani».

34 Si ricordi: «il bisogno della verità vive nel principio stesso del suo verbo e infatti non avrebbe raggiunto nessuna verità se in un primo tempo non ci fosse stata questa disposizione unica, questa forma offerta della sua anima» (*Primi dati per Proust* cit., p. 27).

35 Per un confronto con Balzac, vedi, ivi, p. 28.

36 *Ibidem*.

è dominata da questa unica nota di attesa spasmodica e sottile [...]. Si tratta di una verità continua ed eterna [...] Proust per primo ci ha dato l'immagine di un testo perfetto e eternamente perfezionabile³⁷.

Con un di più poi – rispetto alla lezione valeriana – di valorizzazione della vita³⁸, e un'accentuazione, si potrebbe dire, nella complessità dell'opera, di una sorta di poetica del frammento, unificato da una forte tensione poetica e gnoseologica, come doveva probabilmente accadere agli autori-amici che Bo in qualche modo rappresentava in quelle sue pagine. La «possibilità di conoscersi nell'atto stesso della scrittura»³⁹ non a caso diveniva uno degli elementi portanti, mentre non si inseguiva *à jamais* un tempo in qualche nodo definito⁴⁰ ma si puntava alla ricerca di una «nuova norma del tempo» capace di contenere «il senso stesso della verità»⁴¹ assieme all'«inseguimento totale dei movimenti interiori»⁴²:

L'errore è stato di chi è venuto dopo e soprattutto di chi non ha voluto raccogliere la grande eredità proustiana: il tentativo della *Recherche* è apparso a critici e romanzieri come un tentativo particolarissimo e privo di possibilità, ora invece Proust non ha fatto che aprire al giuoco della nostra coscienza un regno sterminato e nuovo [...] in questo Marcel Proust ha accettato i suggerimenti di Descartes, per lui la verità è da inseguire da ogni lato nel giuoco di un confronto perpetuo e assoluto⁴³.

Invece l'arte di Proust, come ogni arte degna, vive di questa assoluta e perpetua trasformazione: lo scrittore non deve essere soltanto un relatore ma un interprete, deve sapere fare scaturire dalla realtà ascoltata una voce nuova, una voce senza rapporti apparenti, una sostanza incorruttibile nel giuoco di mille forme soggette a correzioni, a riduzioni [...] il particolarissimo romanzo che è la *Recherche* rappresenta il maggior tour de force dell'intelligenza umana, il tentativo di equilibrare su una nozione puramente filosofica un largo registro di impressioni musicali⁴⁴.

I fatti, i personaggi, potevano allora quasi scomparire (schermi, cristallizzazioni di una verità a venire): la *Recherche*, libro con una storia, avrebbe potuto leggersi, nelle pieghe della sua interrogazione costante, quasi come un tracciato di

37 Ivi, p. 29.

38 «Da questo punto di vista nessuno ha sentito come Proust la responsabilità dell'essere vivi, del trovarsi in questa commedia perduta e ritrovata completamente; oggi che si parla troppo di letteratura *engagée*, nessuno come Proust ha dimostrato di avere scelto e di rispettare l'ordine della propria vita» (ivi, p. 28).

39 Ivi, p. 29.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

42 Ivi, p. 30.

43 *Ibidem*.

44 Ivi, pp. 33-34.

allusioni (laddove i suoi «motivi critici» non si reggono invece su «un piano allusivo»⁴⁵), un romanzo filosofico, un meta-romanzo; un'opera le cui tracce rimarranno profonde al di là delle contese puntuali, perfino dei rifiuti, dei malumori con Proust⁴⁶. Scomparsi anche i personaggi – quelli che diversamente i ricercatori del proustismo si affanneranno a individuare in rapporti speculari, in somiglianze mimetiche, per non lasciare, potremmo dire, che l'*opus* vuoto, pieno solo della sua totalità. Una pienezza/vuota narrativa, equivalente, nella proposta di Bo, al silenzio mallarmeano: a costituire del pari la ragione fondante di una poetica, quale quella ermetica, fatta di sospensione e di attesa, di vicissitudine e di eterno, di umanesimo e di crisi, di riflessione e di poesia. Un Proust, dunque, vicino a Montaigne e a Sant'Agostino, al *Port-Royal* di Sainte-Beuve e a Montherlant, tradito forse un po' (fino all'aspirazione allo scrittore che non abbiamo, e che sarebbe potuto nascere dopo la *Recherche*) ma funzionalizzato, nel rammarico di una lezione impossibile, non accolta e tradita, a una personale ricerca del senso dell'arte e della vita, fatto parte integrante – così come diversamente per Debenedetti – delle modalità individuali dell'esistenza e della scrittura:

Accettiamo di riconoscere pienamente a Proust il grande lavoro fatto col suo libro per la storia del nostro spirito [...] Proust non solo ha allargato i confini del nostro mondo interiore ma anche ha gettato la luce sulle regioni nascoste della nostra vita [...] nessuno ha raccolto apertamente la grande lezione proustiana: non mancano i ripetitori ma non contano [...] Proust resta un grande esempio sacrificato e qui siamo di nuovo costretti a pensare a Mallarmé [...]. Proust è la vittima di una lotta superiore, di una lotta che esula dalle possibilità stesse della letteratura [...]. Egli è stato davvero l'illustratore di uno speciale paradiso terrestre, di un paradiso terrestre già corrotto dove lottano disperatamente un uomo che vuole sapere e che riesce appena a conoscere quello che ha fatto e il tempo⁴⁷.

Non diversamente Solmi avrebbe ridimensionato in cifra diversa e attuale, nella ricerca delle «acquisizioni definitive per la conoscenza della vita, e l'accento umano della poesia», la superficiale patina della *Recherche*: quel mondo mondano e aristocratico spazzato via dalle tragedie della seconda guerra mondiale:

La vita come pura esteticità, la tortuosa analisi interiore, il disimpegno morale di Proust possono apparire inconcepibili a questi nostri anni spogliati e disillusi, tesi al recupero, o all'acquisto, di alcuni valori essenziali, la cui assenza ci va precisando in tutta la sua ampiezza la difficoltà dell'ora storica⁴⁸.

45 Cfr., *ivi*, p. 35.

46 Così in un articolo di O. Macrí, *Malumore con Proust*, in «Il mattino dell'Italia centrale», 25 novembre 1953 (che rielaborava un pezzo, dal titolo *Proust*, apparso sulla «Gazzetta di Parma» il 23 dicembre 1948).

47 Cfr. C. Bo, *Primi dati per Proust cit.*, pp. 41-42.

48 Sergio Solmi, *Proust e l'esperienza dei limiti*, in «Letteratura», 1947, 36, [pp. 179-184], p. 179 (poi, con il titolo *Proust 1947*, in *Id.*, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952).

La grandezza dell'opera di Proust consiste innanzi tutto, per noi, nella novità della «scoperta» [...] di una realtà vissuta *au rallenti*⁴⁹.

Facendo prevalere la fantasia sull'azione, l'osservazione sul movimento, Proust inventa il romanzo moderno, ove domina il «mondo fremente e doloroso della soggettività»⁵⁰, e realizza la «sola grandezza che sia stata concessa alla nostra epoca: di costituire l'esperienza di un limite»⁵¹. Tra esteticità (come libertà dell'arte) e dolore, la *Recherche* letta da Sergio Solmi riscatta la pochezza del reale, l'inutilità degli eventi, i limiti di una società che pure era quella proustiana, affidando a una «intrepida e disperata razionalità» il compito di indagare ai margini dell'abisso. Vicini allora di nuovo Proust e Valéry, prima del disfacimento nell'automatismo surrealista, nella tensione solmiana a pronunciarsi ai margini della contemporanea «stagione all'inferno»⁵².

Altrove, nella fascia temporale che va dagli anni Venti ai Quaranta, autori con una sensibilità e passione analoghe a quelle che traspaiono dalle pagine di Bo e di Solmi avrebbero fuso la *Recherche* e *Le grand Meaulness*⁵³, o insistito sul singolare significato dell'*Essere accanto a Proust*. Così Piero Bigongiari, in uno scritto del 1933 che assegnava alla non conclusione proustiana e all'io della *Recherche*, funzionale come «fenomeno di aggregazione», il significato di una posizione perennemente «pericolosa di fronte alla vita: una posizione sfuggente e oscillante; diciamo sulla tangente»⁵⁴.

Intanto, e anche a opera di scrittori, sarebbero nate le prime traduzioni proustiane: oltre le già ricordate⁵⁵ quella di *Les plaisirs et les jours* curata da Beniami-

49 Ivi, p. 180.

50 Ivi, p. 182.

51 *Ibidem*.

52 Ivi, pp. 183-184.

53 Cfr. a questo proposito Robert Giannoni, *La fortune littéraire d'Alain-Fournier en Italie*, Firenze, Sansoni, 1972. Per uno studio del meaulnismo come modello alternativo (e convergente) a Proust, soprattutto in merito al mito dell'infanzia, cfr. G. Bosetti, *Le rayonnement des écrivains de la «N.R.F.» en Italie (1920-1950). I. La poétique du roman d'aventure et le meaulnisme*, in «Cahiers du CERCIC», 1989, 11, pp. 9-63. Bosetti ricorda il doppio modello (Fournier/Proust) evidenziato nella prefazione (1948) al *Garofano rosso* di Vittorini, e insiste (per gli autori che qui ci interessano) sul significato della componente meaulniana (altrove proustiana) nell'opera di Bilenchi (ivi, pp. 40-42). D'altronde, e si deve ancora proprio a Bosetti un'accurata indagine in tal senso, una serie di influenze andavano intrecciandosi nella cultura e l'opera degli intellettuali italiani sensibili al 'mito' francese, nei nomi di Cocteau, Radiguet (cfr. per questo la seconda sezione del già citato articolo *Le rayonnement des écrivains de la «N.R.F.» en Italie (1920-1950)*).

54 Piero Bigongiari, *Essere accanto a Proust*, in Id., *Il critico come scrittore. Prose e aforismi (1933-1942)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Porretta Terme, I quaderni del Battello ebro, 1994, p. 46. Ma di Bigongiari si veda anche *Proust dal tempo allo spazio*, in Id., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972. Non si scordi, a contrario, la distanza presa da Proust, nel 1936, da un critico e politico fiorentino come Piero Bargellini, sul «Frontespizio».

55 Cfr. quella di Natalia Ginzburg a *La strada di Swann* (Torino, Einaudi, 1946), quelle di Franco Fortini a *La prigioniera*, *Albertine scomparsa*, *Jean Santeuil* e alle *Poesie* (rispettiva-

no Dal Fabbro⁵⁶, quella della *Bibbia d'Amiens* di Salvatore Quasimodo⁵⁷, mentre ancora scrittori, allora o poi significativi, avrebbero offerto su Proust nuovi interventi critici (si ricordino almeno quello precoce di Morselli o i più tardi ma significativi di Bontempelli, Bertolucci, Anna Banti e Moravia⁵⁸). D'altronde, ad

mente Torino, Einaudi, 1950, 1951, 1953, 1983), quella di Giorgio Caproni a *Il tempo ritrovato* (Torino, Einaudi, 1951), quella infine di Raboni alla completa *Recherche* nell'edizione mondadoriana dei «Meridiani». Si veda, di Raboni, assai interessante anche per la segnalazione dei modi diversi di leggere/tradurre un autore nel tempo: *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in *Proust oggi* cit., pp. 111-119 e ormai Id., *La conversazione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Parma, MUP, 2015.

- 56 M. Proust, *Melanconica villeggiatura*, traduzione di Beniamino Da Fabbro, Milano, Minuziano, 1945.
- 57 Cfr. il commento e le note proustiane a John Ruskin, *La Bibbia d'Amiens*, nella traduzione di Salvatore Quasimodo (Milano, Bompiani, 1946).
- 58 Cfr. Guido Morselli, *Proust o del sentimento*, Milano, Garzanti, 1943 (poi, a cura di Marco Piazza e note al testo di Mirko Francioni, Torino, Ananke, 2007). Da ricordare anche, in un tardo numero monografico proustiano di «Paragone Letteratura» (ottobre 1971, 260), gli interventi di Alberto Moravia (*Lo stile narrativo-saggistico continuo*), di Franco Fortini (*La biografia di Proust*), Enzo Siciliano (*Riconoscimento dell'ombra*, poi in Id., *La voce di Otello*, Milano, Mondadori, 1982). Per Bontempelli si veda *Tardiva lettura di Proust* (in «Letteratura e arte contemporanea», gennaio-aprile 1952); per Montale, *Proust (o quasi)* (in «Il corriere della sera», 2 luglio 1952); per Landolfi, *La lezione di Proust* (in «Il mondo», 4 gennaio 1955), *Strategia di Proust* (ivi, 15 marzo 1955); per la Ginzburg, *Marcel Proust parla della memoria* (in *Romanzi del Novecento*, Milano, Eri, 1956); per Raboni, *La riduzione nella «Recherche»* (in «Aut-Aut», marzo 1959, 50); per Bertolucci, *Proust: quel cuscino di famiglia* (in «L'Europa letteraria», 1 gennaio 1960), *Pellegrinaggio proustiano* (in «L'illustrazione italiana», aprile 1960, 4; poi, con il titolo *A Ilers con Marcel Proust*, in Id., *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991), in *Un po' di Proust nel vecchio tronco inglese* (in «Il Giorno», 1 ottobre 1969; poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura e con un saggio di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, pp. 233-235), in *Minima proustiana* (in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, a cura di Massimo Colesanti, Milano, Mondadori, 1983, pp. 218-221; poi, con il titolo *Un inedito proustiano*, in *Aritmie* cit., pp. 89-93); per Anna Banti, *Tempo perduto, tempo ritrovato* (in Ead., *Opinioni*, Milano, Il saggiaiore, 1961, pp. 114-122); per Maria Luisa Spaziani, *ad vocem Marcel Proust* (in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, Torino, Utet, 1971, XV); per Alberto Arbasino, *Proust e gli apprendisti* (in «Paragone Letteratura», aprile-giugno 1985, 422-424), *Le cerniere di Painter e di Fowlie* (in *Proust e la critica italiana*, a cura di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso, Roma, Newton Compton, 1990, pp. 218-226. È il caso di sottolineare l'importanza di questo volume collettaneo che ripropone molti saggi proustiani dispersi o rari – che abbiamo citato da fonti originarie o più antiche in queste pagine – e che assorbe gran parte dell'ormai introvabile fascicolo di «Letteratura»); per Lalla Romano, *Monsieur Proust* (in Ead., *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 119-122). Quanto a Fortini si vedano *l'Introduzione a Jean Santeuil* cit., le *Note su Proust: I. Proust critico – II. Traducendo «La fugitive»* (in Id., *La verifica dei poteri*, Milano, Il saggiaiore, 1965, pp. 261-272), e *Alla ricerca del tempo perduto* (in Id., *Ventiquattro voci*, Milano, Il saggiaiore, 1968). Né vanno dimenticati, in questo breve regesto di interventi di scrittori, l'adattamento teatrale di Curzio Malaparte al *Du côté de chez Swann*, e il *Progetto Proust* (cinematografico) di Ennio Flaiano (a cura di Maria Sepa, Milano, Bompiani, 1989). Per una riflessione (in Francia) sull'incidenza italiana di Proust cfr. *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi*, Université de Caen, 2004.

arrivare tra i primi era stato probabilmente Giuseppe Ungaretti, che, in un pezzo del 1919 uscito su «Azione» dal titolo *Il premio Goncourt risuscita i morti?*, aveva riportato una sua breve cronaca da Parigi intrisa di grigiore (parigino) e allegria, per la premiazione, infine, di «un libro di vita», opera di un «dandy dal viso perfettamente ovale», dal «pudore insuperabile», dalla marcata timidezza⁵⁹. Certo che, «indimenticabilmente» animato dalla scrittura proustiana⁶⁰, il mondo *fin de siècle* ove più tardi si sarebbe agita l'unica, assoluta tematica del tempo, non può non ricordarci *a contrario* quel complessivo e diverso, eppure proustiano, scabro mondo, e essenziale, della ungarettiana 'biografia' ricostruita *a posteriori* nella *Vita di un uomo*, marcata fin dalle origini dal *sentimento del tempo*. Così come non può non colpire l'ossessione della temporalità (sia pur molto diversa da quella proustiana) presente in tanta poesia del Novecento, nell'opera in particolare di poeti come Attilio Bertolucci⁶¹ e Mario Luzi. Il fatto è – e soprattutto i nomi di Ungaretti e Luzi non sono stati da noi fatti a caso – che finiscono poi per coincidere, oltre la lettura diretta, e le possibili – ma talvolta mal documentabili – incidenze, la lettura e le incidenze dei maestri comuni (primo fra tutti Bergson, per non parlare poi della filosofia francese tra fine Ottocento e primo Novecento, nota più o meno direttamente ai nostri italiani); sì che ogni riferimento, ogni ricerca di *ismo* non può che richiamare ogni volta al rischio equipollente dell'eccesso o del difetto in luoghi diversi variamente esperito⁶². Tanto più pericoloso, per altro, finché si resta a livello di un generale panorama, ove si consideri la «lunga sottomissione e identificazione» (per dirla con le parole di Fortini) che l'opera di Proust sembra richiedere⁶³. Non è facile infatti sfuggire alla tentazione del richiamo d'obbligo, alla triangolazione scontata ove talvolta

59 Giuseppe Ungaretti, *Novità parigine. Il premio Goncourt risuscita i morti?*, in «L'azione», 28 dicembre 1919 (poi in Id., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 27-33).

60 Ivi, p. 33. Ma si vedano anche, per un precoce intervento, le *Conclusioni su Marcel Proust* di Alberto Savinio (in «L'orizzonte italiano», novembre 1922).

61 Oltre al saggio di Fortini di cui si dirà più avanti, si veda per richiami proustiani in Bertolucci, Elena Salibra, *La poesia oltre il diario. Su «Fuochi di novembre» di Attilio Bertolucci*, in «Paragone Letteratura», dicembre 1986, 442, pp. 103-124; Ead., *Tempo e memoria nel primo Bertolucci*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985, pp. 847-879.

62 Nel passaggio da un quadro generale, necessariamente mosso in direzione orizzontale più che verticale, ad analisi specifiche nello studio individuato e approfondito dei singoli autori, è inevitabilmente destinata ad accrescersi l'importanza degli *ismi*, che ci sembra giusto invece contenere in una prima fase di individuazione nella quale la critica pecca normalmente per eccesso. Per notizie sulle letture straniere degli italiani, fiorentini in particolare, cfr. Pippo Vitiello, *Il libro francese a Firenze e in Italia tra Otto e Novecento*, in «Paragone», 1989, 476.

63 «Fare della autobiografia in proprio a proposito dell'opera proustiana è il più facile e il più sciocco degli strumenti di conoscenza di sé. La bibliografia critica su Proust è seminata di queste vittime della imitazione» (Franco Fortini, *Cinquant'anni lungo Proust*, in *Proust oggi cit.*, [pp. 121-131], p. 121). Diversamente la dura fedeltà che l'opera di Proust inevitabilmente richiede era stata all'origine di famose insofferenze: oltre alla già citata di Raimondi, valga qui ricordare almeno quella di Borgese (*Proust o il miele del sonno*, in

si perde o si altera l'ordine da dare al percorso⁶⁴, né è facile sapere poi il peso vero di un'influenza non sempre determinabile nei versi, nella scrittura, ma all'origine forse di scelte di vita, sul piano sia concreto che astratto (così, ad esempio, è accaduto a Mario Luzi di ricordare in privato che la sua giovanile decisione di intraprendere studi letterari piuttosto che filosofici era da ascrivere all'emozione e impressione esercitate in lui dalla lettura della *Recherche*).

Disagevole dunque liberarsi dal proustismo più facile e ovvio (che maschera quello più profondo e più vero), andare oltre quelle che più tardi Fortini avrebbe chiamato la *leggenda volgare* o il *cliché*; e arduo anche trovare – ove si voglia puntare a un proustismo assoluto (ma l'assunto, forse impossibile, è tale da condizionare probabilmente *ab imis* i risultati della ricerca) – altri nomi veramente determinanti nella storia del proustismo italiano oltre quelli che abbiamo finora esaminato (e la conferma incrociata con Fortini⁶⁵ ci conforta sovente). Naturalmente si potrebbero ipotizzare, rinvenire, schedare – a voler fare una 'mappa' di Proust (ma, già si diceva, è altra cosa) – tutti i possibili lettori in francese (e poi in traduzione) della *Recherche*, o i collaboratori, affezionati e abbonati delle riviste che di Proust soprattutto parlavano (e nessun dubbio che da quelle pagine sia passata gran parte della migliore cultura e letteratura italiana), nonché tanti romanzi che forse a certi temi o motivi si ispirarono o vollero diversamente rifarsi. Ma basta poi questo, e l'abbiamo già detto, a costituire il proustismo?⁶⁶ Non sarà il caso di espungere ad esempio, se non altro per forza di 'noia' (come paiono proporre Barilli e Fortini), il tanto conclamato, proustiano Bonsanti?⁶⁷ Tra gli scrittori, stando a testimonianze, a reperti rinvenibili, possibili, pochi finirebbero per trovarsi eccettuati: nell'arengo proustiano (e per limitarsi ai più noti) ci sarebbero Vittorini e Bonsanti, Comisso e Loria, Pavese e Bassani, la Manzini, la Banti, Cassola e Alvaro, la Morante e

«Corriere della sera», 4 maggio 1933, poi in Id., *La città assoluta e altri scritti*, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962).

64 Nel senso appunto di un'indebita ascrizione a Proust di elementi altrove mediati, o comediati. Per un'indagine per altro degli effetti retroattivi del proustismo (inglobamento di Stendhal o di Nievo) cfr. G. Bosetti, *Le proustisme en Italie* cit. (soprattutto il capitolo *Les effets rétroactifs du proustisme*).

65 Ove si eccettui l'ambito ermetico, contro la cui pretesa elezione proustiana Fortini ha parole durissime.

66 Apodittico il giudizio fortiniano: «[...] l'esempio proustiano, nel corso degli anni Trenta, aveva – come ho detto – segnato gli scrittori piuttosto che il discorso critico. E invece quasi nessuna delle pagine narrative di allora, voglio dire fra il 1930 e 1950, può essere identificata come direttamente influenzata da Proust se non negli aspetti più superficiali e ecolalici» (F. Fortini, *Cinquant'anni lungo Proust* cit., p. 125). A fare eccezione, per Fortini, soltanto, in quegli anni, le opere di Bonsanti, della Manzini, della Banti, di Bassani e Guarnieri, nonché la poesia di Attilio Bertolucci (con quella di Saba e Sereni).

67 Su Bonsanti cfr. G. Bosetti, *Bonsanti e il proustismo*, in *Alessandro Bonsanti scrittore e organizzatore di cultura*. Atti Vieuxseux, a cura di Paolo Bagnoli, Firenze, 1990, pp. 57-70, che risponde anche al precedente intervento di Renato Barilli, *Bonsanti e il romanzo europeo del Novecento*, ivi, pp. 43-55 (quanto a noi, i due saggi ci sembrano complementari, e ambedue diversamente 'veri', a provare forse concretamente come le ottiche possano cambiare fatalmente nel passaggio dall'analisi/quadro a un'indagine specifica e puntuale).

Bilenchi, Pratolini e Tobino, Vigevani e Benedetti, Emanuelli, i triestini, per non parlare naturalmente di Solmi, Cecchi, Debenedetti... Ma non è forse il caso di ricordare liberamente con Svevo che la cultura moderna deve imparare a «separare definitivamente Joyce da Proust»⁶⁸ e dagli altri (come dire deve cessare di annettersi indiscriminatamente tutti i padri). Non è forse il caso di ripetere ancora (con Fortini forse, stavolta) che prima del 50 il proustismo si è nutrito soprattutto di pezzi staccati, e il miglior proustismo italiano successivo agli anni 50 è passato soprattutto dai testi della filologia e dei filologi, e tramite quelli nella meditazione dei critici, dei pensatori, in chi forse, scrivendo, lavorando, ha poi cercato anche *altrove*?⁶⁹ Non è forse il caso di non dimenticare che per amare il vero Proust si è dovuto anche liberarsi dai tanti luoghi comuni al proustismo 'd'arte', devitalizzato e addolcito del nostro primo Novecento?⁷⁰

Quanti sono stati capaci di leggere davvero la *Recherche* in tutta la sua terribilità di opera totale, «ultima cattedrale» davvero di una società, di un mondo al tramonto? Quanti tra i nostri scrittori (o critici) hanno fatto della scrittura un obiettivo totale, affidando alla pagina soltanto lo svelamento della realtà, oltre il velo delle apparenze costituito dal quotidiano? Quanti hanno tentato un romanzo che fosse pieno e insieme vuoto di personaggi e di fatti, e carico di riflessioni, di quella capacità meta-narrativa che costituisce la cifra più propria della *Recherche*? Chi ha saputo, dopo Proust, progettare un romanzo della sua mole (quanto a impegno costruttivo e organizzativo), che fosse anche proposta di un intero e complesso mondo conoscitivo? Chi come lui ha lasciato personaggi intatti e insieme mutati e svelati da un tempo spietatamente sottoposto ad analisi?

Eppure, per sua stessa definizione, il romanzo moderno è caratterizzato dall'allontanamento dal naturalismo e realismo, è segnato dall'interrogazione del personaggio, è scandito da quel singolare metronomo narrativo che utilizza non più il tempo lineare, ma quello fratto tra analessi e prolessi, ellissi e ripetizione. L'anacronia che lo caratterizza si nutre della consapevolezza del problema dell'accelerazione temporale che si sviluppa sulla direzione lineare del racconto, e a Proust sicuramente si deve la stessa coscienza dei cambiamenti di velocità e delle fratture proposte (ad esempio) dall'*énorme blanc* flaubertiano⁷¹. È insomma, quello post-proustiano, un romanzo ove è ormai operante la dicotomia tra scrittore e *io* narrativo, ove la finzione della ricerca e del dubbio (impliciti nel proustiano svelamento finale) sono divenuti operanti, ove il tempo non è più giocato all'esterno della sintassi, ma si misura all'interno, nel ritmo delle pause, nella logica delle partizioni e dei frammenti⁷². Tutto questo, e il Proust

68 Cfr. Italo Svevo, *Scritti su Joyce*, in Id., *Racconti, saggi e pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio, 1968, [pp. 706-748], pp. 741-742.

69 Cfr. F. Fortini, *Cinquant'anni lungo Proust* cit., p. 131.

70 Cfr. per questo anche A. Arbasino, *Il Proust degli apprendisti* cit., pp. 73-79.

71 Per un'analisi del tempo alla luce dello sguardo retrospettivo proustiano si veda Alessandra Pecchioli Temperani, *Il romanzo e il tempo. Da Balzac a Proust*, Roma, Bulzoni, 1989.

72 Diversa la prospettiva del tempo fittivo della lettura proposto da Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989.

di Poulet e Genette, di Spitzer e Deleuze dal quale ormai da un cinquantennio non si può più prescindere, almeno a livello di teoria del romanzo.

Ma quanto poi di tutto questo si trova a livello cosciente nei narratori? Certo Proust era «sotto il cuscino» di tanti⁷³, ma dichiarato poi talvolta proprio da chi più gli si discostava, e distanziato *ad hoc* dai più vicini per il bisogno di creare uno spazio autonomo. Non è per caso, ad esempio, che sulla spinta di domande specifiche Giorgio Bassani, che passa per essere uno dei romanzieri proustiani (essendolo anche, per giunta: non è un caso che la sua sia un'opera unica, con personaggi ritornanti legati a una vicenda intrecciata e comune, rivissuti a distanza attraverso il filtro rivelatore del tempo) continui a ribadire che il suo problema era di essere diverso da Proust, di venirgli dopo e succedergli (e in effetti completamente diverso è il rapporto bassaniano con la realtà, privilegiata nella puntigliosità delle descrizioni oltre ogni trascendenza interpretativa)⁷⁴; non è forse un caso che Bilenchi, per il quale spesso si è parlato di un proustismo memoriale (legato a un io protagonista adolescente nei suoi rapporti con complesse figure femminili) abbia dichiarato, ormai alla fine della sua carriera di narratore:

Quanto a Proust, le dico la verità: quando l'ho letto non mi è piaciuto per nulla. Ora, intendiamoci, mi piace molto, ma allora era all'opposto della letteratura che volevo fare io. Mi sembrava che Proust non scrivesse per dire delle cose ma per sentire come il suono di certe parole tornava all'orecchio. Io consideravo una narrazione come una costruzione in cui la voce dell'autore fosse l'esile fessura tra un mattone e l'altro: ma questa fessura doveva essere la più ridotta possibile. Invece in Proust il fiato dell'autore non filtra attraverso i mattoni della narrazione; fluisce liberamente nel più ampio spazio⁷⁵

73 L'espressione è di Eugenio Scalfari, *Con Proust sotto il cuscino*, in Id., *La sera andavamo in Via Veneto*, Milano, Mondadori, 1986.

74 Di Bassani si veda anche, nell'intervista a Camon: «Proust è passivo, accoglie tutto dalla vita: io sono invece un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta» (*ad vocem*, in Ferdinando Camon, *La moglie del tiranno*, Milano, Lerici, 1969, [pp. 85-98], p. 97. Per una nostra interpretazione di Bassani anche in merito ai temi del tempo e della memoria sia consentito il rimando a A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981 (poi ampliato e assorbito nella prima parte del nuovo Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003. Cfr. in quel libro, per l'evocazione di Proust, l'intervista a Bassani, *Meritare il tempo*; ma si vedano anche i saggi critici e di poetica bassaniani raccolti nel volume *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984 [poi nel «Meridiano» Mondadori del 1998]). Quanto a una lettura, specie dell'ultimo Bassani, all'insegna dell'immedicabile malattia del tempo, cfr. A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* cit., e Ead., *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

75 Romano Bilenchi, *Intervista* a cura di Mauro Bersani, in «Il corriere del Ticino», 28 gennaio 1989. Per una nostra interpretazione di Bilenchi e per i necessari rimandi a una completa bibliografia de e sull'autore cfr. A. Dolfi, *Bilenchi e gli anni Trenta. Sulle tracce di un'iscrizione generazionale*, in *Bilenchi per noi. Atti del convegno di studi*, Firenze, Vallecchi, 1992, pp. 15-32 (ora in Ead., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 383-404).

né che Pratolini, all'altezza del '42, sostenesse di averlo letto «poco e male»⁷⁶. Persino uno degli scrittori più appartati e significativi del nostro secondo Novecento, capace di scrivere libri in prima persona e di creare personaggi e un io narrante vicini all'inquietante sensibilità di Marcel, nella tensione comune all'ascolto dei momenti di percezione assoluta, persino l'autore che ha costruito un intero libro – strutturato in una straordinaria sintassi fatta di ritmi musicali e di interruzioni e riprese – intorno alla suggestione e all'importanza delle letture e a tutto quello che di intimo, segreto e fantastico possono muovere dentro; persino Giuseppe Dessì, che incessantemente avrebbe tentato di raccontare una storia unica rifrangendola in romanzi e personaggi diversi, svelandola a poco a poco in un percorso narrativo attento alla parola e al tempo, ha sentito il bisogno di ridimensionare il grande maestro che aveva imparato a conoscere negli anni universitari di Pisa grazie alla mediazione di *maîtres-camarades* quali Claudio Varese e Carlo Cordié.

Una serie di riflessioni, o più probabilmente una lettera inedita senza data né destinatario rinvenuta tra le carte dello scrittore e scritta forse negli anni di *San Silvano*, pensata credibilmente per quell'amico vero che si intravede nel personaggio di Giulio nell'appena citato romanzo, ne dà inquietante testimonianza:

Vill[acido] 1 agosto

Ripensando a Proust, che leggo gustandolo assai, nelle ore più riposate, e guardando dalla finestra i mendicanti e gli storpi che vengono dai paesi vicini, o anche dai più lontani, non so bene, per la festa di S. Sisinnio, mi tornano in mente i tuoi dubbi, e mi pare che tu abbia in un certo senso ragione, che cioè si provi, talvolta, a leggerlo, un senso di insofferenza, quasi per la sua stessa perfezione [.]

Je ne tenais pas à m'éterniser dans cette fête car j'avais convenu avec Albertine (je lui avais donné une loge pour *Phédre*) qu'elle viendrait me voir un peu avant minuit. Certs je n'étais nullement épris d'elle; j'obéissais en la faisant venir cette soir à un désir tout sensuel, bien qu'on fût à cette époque torride de l'année où la sensualité libérée visite plus volontiers les organes du goût, recherche surtout la fraîcheur. Plus que du baiser d'une jeune fille, elle a soif d'une orangeade, d'un bain, voire de contempler cette lune épluchée et juteuse qui désaltérerait le ciel.

Senza per questo dire che sia un artista meno grande di quello che finora ho creduto. Gli si pone un limite: entro quel limite è grande artista. Limite morale, che colpisce più la sua epoca, la nostra forse, che lui. Anzi, che non lo colpisce se

76 Cfr. una lettera di Pratolini a Macrí del 29 aprile 1942: «[...] Io tengo a questo: differenziarmi dalla moda volgare di chi dell'autobiografismo, e dell'autobiografismo dell'infanzia, fa un uso indiretto e illegittimo di letture e di pretesti gratuiti, immotivati. (Non so se anch'io, qualora non ci fosse stato Proust, avrei preso un'altra strada: Proust per me è stato un indizio di legittimità non un suggerimento né tanto meno un'illuminazione – del resto, se conta dirlo, io l'ho letto così poco e male!)» (*Lettere di Pratolini a Oreste Macrí*, in O. Macrí, *Pratolini romanziere di «Una storia italiana»*, Firenze, Le Lettere, 1993, [pp. 191-223], p. 212).

non in quanto fa parte di un'epoca. / Non so se riesco a dire ciò che mi sembra di aver capito un momento fa, e che forse mi è sfuggito mentre trascrivevo il brano, sfumato di fronte alla perfezione e alla giustezza della parola. L'idea mi è venuta dai mendicanti e dagli storpi, di cui si parlava tornando da Narti. (Bisogna che segua il giro vizioso delle mie impressioni, per esprimermi: non faccio ragionamenti teorici). Mendicante = storpio = uomo sano robusto. Lo sforzo per andare oltre la propria infermità, è la vita. È la misura della personalità, il fondamento di ogni morale. / Tale il bisogno di liberare la propria classe dai mali che l'affliggono, che equivale liberare se stessi in modo radicale anzitutto dai disagi economici. Fino a che non si è superato questo concetto di classe, fino a che si crede che la povertà sia un male e la ricchezza un bene. / La caratteristica di Proust è di non sentire questo bisogno di liberarsi dal brutto, dalla malattia e dalla miseria; confinandosi in un mondo che è come la quintessenza della raffinatezza passata e presente di una civiltà. Là si ferma. E tutto è sensualità, allo stesso modo, sia la passione di B. de Charlus per un giovane cameriere, sia il gusto raffinato di Swann per la pittura. È un mondo statico, che si esaurisce nella perfezione della forma. / Ora, mi capita questo fatto curioso, che quando guardo i mendicanti, quando mi affaccio sulla vita e il brutto il malato il miserabile che è in essa attira inevitabilmente la mia attenzione, sento il lato negativo di essa e la necessità assoluta di liberarmene; e quando leggo Proust la sua parola mi appaga. E il tormento è la mancanza del tormento. Liberarmi dal lato negativo della vita, superarlo. Proust lo fa, nel modo più intelligente, coi mezzi che tutta una civiltà gli ha dato: obliandolo. / Ciò che gli manca è la forza di sentire con la stessa assolutezza con cui sente la sua arte che per es. lo storpio dev'essere uomo in mezzo agli uomini, e che noi, (anche se non fossimo malati di cuore, e fossimo per es. ottimi soldati) siamo in tutto simili allo storpio. E che questo non è, ma dev'essere. / Si può tradurre tutto questo discorso in una formula molto semplice: Proust non sente il dover essere. / Ora, a ognuno la sua maniera di vivere. E Proust ha vissuto la sua vita fino in fondo. Ci può essere in questo l'eroismo di dieci martiri politici che combattono, per es. per la propria classe. / Ora non ho certo fatto il discorso chiaro che immaginavo di avere in testa, e non ho detto niente di nuovo, niente che non ti avessi già detto⁷⁷.

Detto questo, nessun dubbio che Dessì attui nella sua narrativa uno straordinario intreccio di mondo reale e 'sensibile' (si pensi a *San Silvano* come al romanzo della declinazione dei sentimenti), nella misurazione dello spazio e del tempo in una griglia nuova legata alla durata e all'istante, alla preistoria e alla storia (nell'ipotesi di una concatenazione fittizia e solo apparente dei fatti a vantaggio

77 Si tratta di due pagine, *recto/verso*, che paiono troncate alla fine, scritte con penna stilografica intorno a un piccolo nucleo dattiloscritto rappresentato, nella prima pagina, dalla citazione di Proust.

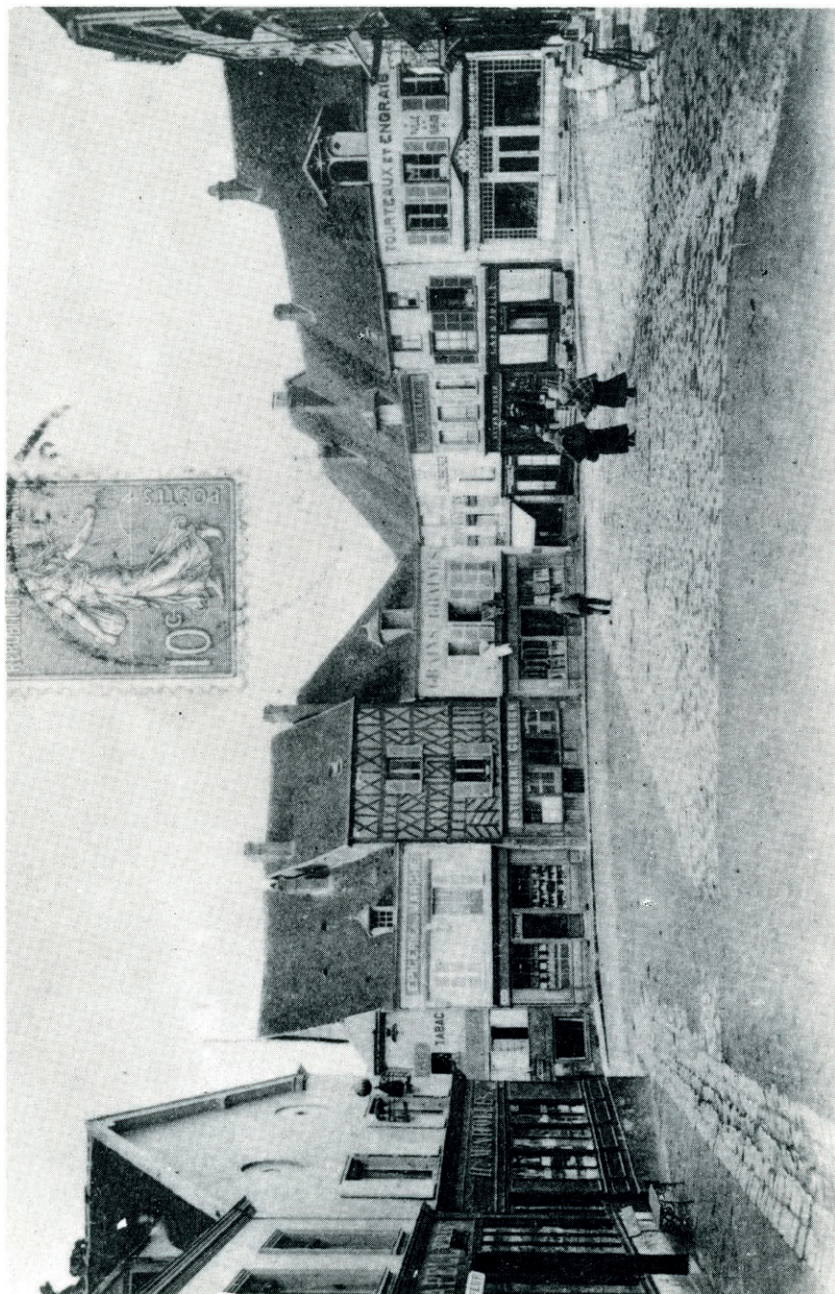
di una atemporalità di sensazione che è reale atemporalità di vita)⁷⁸, costruendo probabilmente, alla maniera di Proust, un universo narrativo tra i più vicini a quello proustiano per l'ansia continua dell'interrogazione, per la strenua capacità di pensiero, per la dimensione filosofica della riflessione, per la creazione insomma (perfettamente risolta talvolta, ancora in *San Silvano*) di quel romanzo-saggio, di quel *roman philosophique* nutrito di sensibilità e di cultura di cui tanti pochi esempi esistono nella tradizione italiana antica e moderna. La dimensione musicale del romanzo che riflette specularmente i due mondi, i due 'occhi', flaubertiano e proustiano, che presiedono alla sua poetica (si pensi alle due sezioni del *Michele Boschino* che per dichiarazione d'autore «stavano l'una all'altra come la ripetizione di un tema musicale»), gli si sono insomma risolti nelle prove più felici in una complessiva, inglobante prevalenza per ciò che si può comprendere solo in segreto, ricostruendo e ripercorrendo il passato e vivendo il presente con assoluta percezione d'essenza, lasciando spazio a un dialogo silenzioso che parla di vita e di morte, di persistenza e di fine, 'dovendo ai libri'⁷⁹, e creando da quelli. Fedeltà e tradimento di/a quel lontano modello di cui resta, nella rete dei rimandi, delle corrispondenze interne, nelle sfumature di stile, nella tensione alla *recherche* lirica⁸⁰, per dirla con Proust, l'«inexprimable», «ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre [...] quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère [...]. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé»⁸¹.

78 Per un'indagine complessiva su Dessì e un'analisi dei punti di convergenza/divergenza con l'universo proustiano, cfr. in particolare A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977 (n.e., con il titolo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004) e i saggi sui rapporti Bassani/Dessì proprio in merito all'incidenza proustiana in A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* cit.; Ead., *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani* «di là dal cuore» cit. Di Dessì si vedano, oltre ai romanzi (in particolare *San Silvano*, *Michele Boschino*, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*) il libro postumo, *La scelta* (commento e nota al testo di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978) e la raccolta di saggi e scritti sulla Sardegna, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* (a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987). Disponibili ormai anche le lettere dei due scrittori («*Meditare, studiare, scrivere*»). *Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di Francesca Nencioni, Ravenna, Pozzi, 2018), su cui gli interventi di Anna Dolfi citati qui nelle nn. 74 e 78.

79 In *San Silvano* e nella *Scelta* l'educazione sentimentale dei personaggi è alimentata dal rapporto con i libri.

80 L'espressione è di Gianfranco Contini, che parlò già nel 1939 di Dessì come del 'Proust sardo' (*Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939, poi in G. Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180).

81 M. Proust, *Gérard De Nerval*, in Id., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1971, p. 242. Inutile dire che, a integrazione di quanto qui segnalato, specie nell'ultimo decennio si sono intensificati i rilievi sulle modalità dell'incidenza proustiana su altri critici e scrittori. Basti il rimando ai saggi raccolti in *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, a cura di Ilena Antici, Marco Piazza, Francesca Tomassini, Roma, TrePress, 2016, o, quanto al mondo francofono, alla sezione *La loupe du lecteur. Proust et les enjeux de la lecture* coordinata da Mariolina Bertini per l'ultimo numero di «Studi francesi», maggio-agosto 2022, pp. 227-300.



La piazza del mercato di Illiers (da una foto d'epoca).



La camera Proust al Gran Hôtel di Cabourg (foto di Anna Dolfi).

CULTURA

Il racconto di Venturi ispirato al libro di Marangoni

Quel legame tra Proust e Parigi

Il segreto in una lettera: P

“Paris s'il vous plaît” entra nel cuore

CC
Luoghi ed edifici che tornano alla mente come ricordi

Una lettura attenta sulle biblioteche e sulle digressioni proustiane

di Gianni Venturi

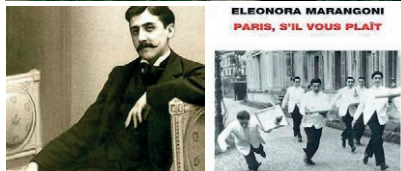
Nella sempre più accesa rincorsa a internèti in pari con le novità prodotte a ritmo frenetico nell'anno del centenario proustiano m'imbatto in un libro che s'incasta nella mente e nel cuore con una forza che mai avrei pensato potesse suscitare: Eleonora Marangoni, *Paris, s'il vous plaît*, Einaudi, 2022. Ad un primo affrettato sguardo si presenta come una guida accurata dei luoghi topici di Parigi scritti da chi

l'ho affrontato in viaggio di nozze dividendo equamente le notti e le visite tra una Rive Gauche consone a questi schemi e una Rive Droite dove abitavano amici sotto l'appartamento di Maria Callas. Era il 1960. Forse troppo tardi. Ed è tutta da condividere la conclusione della ricerca della Marangoni: «È stato Proust, più di chiunque altro, ad accompagnare i miei primi passi in una città in cui avrei dovuto passare sei mesi e sono rimasta otto anni», p. 9. Quello avrebbe potuto essere il sogno condiviso. Dopo un'attenta lettura sulle biblioteche parigine e sulle digressioni proustiane nel capitolo *Una gigantesca Biblioteca* utilissimo per gli esperti, m'immergo nello splendido momento offerto da *L'orologio senza lancette* e credo da una foto d'epoca che documenta un detto recuperato dal film *Casablanca*: «Avremo sempre Parigi nel cuore» ovvero che la presenza della città, pur mutando, resta immutata.

S'affronta allora il decisivo e per me insolubile problema dei quartieri ovvero degli *arrondissements*. E chi, se conosce la città, non riesce a capire quale senso della vita s'impone nell'abitare il XVI o il VII? la rivoluzione portata da Haussmann? È Proust che si trasferisce nel Boulevard dello stesso nome? Ma com'era Parigi prima della rivoluzione edilizia attuata dal Baron? Qui il libro vi fa intensamente coinvolgere quando la scrittrice recupera l'opera fotografica de *Le Vieux Paris* ovvero il servizio fotografico commissionato da Haussmann prima della rivoluzione edilizia a cui sottopone la città. Il fotografico eseguiti i reportages chiamava Charles Marville che scatta quattrocento vedute della città.

Si apre qui uno dei momenti fondamentali del libro che riguarda le cose abbandonate per stra-

Una immagine dall'alto di Parigi da Notre Dame prima dell'incendio della Cattedrale. E poi Marcel Proust e la copertina del libro di Eleonora Marangoni



da, il loro uso e dove si possono recuperare in veste diversa e nuova. Sono le “cose” che creano i *marqu coastal* paesi ormai diventati luoghi per acchiappare turisti comunque fondamentali per costruire l'immagine di Parigi. Erano il tormento di mia moglie quando con l'occhio foderato di prosciutto letteralmente scagliavo verso ori di soprammobili o agognavo acquistare qualche stampa mediocre che ora campeggia nel bagno della mia casa al mare. Ogni pagina apre scorci di una Parigi che nella sua diversità rimane uguale a sé stessa a distanza di anni ed era di secoli.

Una lettura preziosa riserva l'esplorazione del quartiere di Saint-Denis che racconta la frequentazione assidua di una brasserie, *Chez Jomette*, ormai divenuto luogo centrale nella vita del quartiere. A me, tra le visite alla

Sorbonne dai miei amici “accademici” e all'adorato Andrea Emiliani che allora insegnavano a Parigi e con cui si organizzavano come indimenticabili: non rimaneva che la scelta di frequentare i *memoriali* il Café de Flore, e tutti i luoghi sacri del Boulevard Saint-Germain de-Près compresa la cena ai Deux Magots o alla Coupole finché negli anni dei miei studi a Parigi e con i Garden non scoprimmo *La Gaité de l'île* in Place de Vosges che fu tanto Victor Hugo e naturalmente Proust per la connessione con l'affaire Dreyfus.

Continua la nostalgia parigina. Con fare apparentemente faticoso chiedo ogni giorno all'amica Anna Delfi che fortunatamente possiede casa anche a Parigi - cosa ha visto e dove è andata e degliscio mentre mi racconta delle mostre delle brasseries scoperte con gli amici mentre io, fascinato infel-

ferente, le chiedo di procurarmi opere d'arte irrinunciabili nelle favolose librerie della Rive Gauche. Datemi, datemi *il vous plaît* Parigi! Sarai pronto perfino ad imbarcarmi su un bateau-mouche, perfino a ritornare sotto la Piramide del Louvre: «Al mercoledì sera passati a scorrazzare nella Grande Galerie con Emiliani fino a rifugiarsi nella biblioteca a compiere l'ultimo forse inutile catalogo. Ma si sa. Dovunque vai è Parigi che trovi. E ti condurrà con affettuoso strugimento la sala da tè dove si andava negli anni in cui Monica Presti, una cara amica, era responsabile della programmation d'histoire de l'art et d'archéologie, Musée du Louvre, Direction de la Médiation et de la Programmation culturelle, Auditorium».

Si! Ridiamo. *Paris, s'il vous plaît*.

di GIANNI VENTURI

Gianni Venturi – Proust e Parigi (La Nuova Ferrara – 22 maggio 2022).

GIANNI VENTURI

Narrando la vita quotidiana
Proust coglie la realtà
Sa che ciò che gli interessa
deve interessare il lettore

Tra Ferrara, Combray e la Francia di fine Novecento

Boldini e Proust legati da una poetica comune

Così i due artisti hanno fatto storia

Robert de Montesquiou
amico sia dello scrittore
sia del pittore ferrarese
seppe influenzare entrambi

Dalle profondità della mia sezione "critica contemporanea" escono volumi sempre più numerosi, sempre più attinenti al grande compito prefisso che anticipa sulla pagina di questo quotidiano le risultanze di un lavoro che la proustiana "memoria involontaria" persegue da anni. Come è stato dimostrato dal critico Revel che negli anni '70 del secolo scorso innovò il modo di accostarsi al concetto di *memoria involontaria* che è il primo tema affrontato dalla critica conosciuta nel suo insieme come proustismo e che consiste nel fatto che la scrittura poetica o letteraria si contrappone alla narrazione di quella che descrive la vita giornaliera, ma proprio nella loro necessaria opposizione sta il modo di cogliere ciò che Proust chiama realtà. Revel nel suo lavoro *Sur Proust. Une lecture non conformiste de "À la recherche du temps perdu"* (ed. Editions Denoël, Paris, 1970) afferma, commentando il Contre Saint-Beuve, saggio contestatissimo di Marcel Proust, che c'è un solo modo di cogliere il senso dell'opera di un autore cioè farsene compartecipi in modo che diventa obbligatorio per capirne il senso e la funzione rendersi conto che ciò che a lui interessa deve interessare a noi lettori e fruitori della pagina: "Parlami di un autore appoggiandosi al

le sue parole significa condividere ciò che lui pensa di quel che ha parlato".

IL RAPPORTO CON GLI ARTISTI

La determinazione con cui Proust - e cito ancora dal saggio di Revel - distingue tra un "io profondo" che affiora dall'inconscio e quello che ci guida nella vita di ogni giorno che chiama "le moi superficiel de la vie" produce il primo e più importante postulato della *Recherche* cioè che l'io creatore non potrebbe esplicitarsi senza la connessione tra i due io.

In altri termini l'incontro tra quell'io profondo che solo il processo artistico può inconsciamente creare e la vita di tutti i giorni potrà produrre la conquista del Tempo ovvero la realtà. Ecco allora proporsi un affascinante problema. Come agisce il racconto dell'arte quando i personaggi del romanzo nascondono (o s'incontrano/scontrano)

con le persone, gli individui reali, gli artisti sotto i quali si metaforizzano? Che rapporto c'è dunque tra Bergotte, lo scrittore che prima di morire vuole ancora una volta riflettere sul quadro di Vermeer che gli ha modellato l'io superficiale e gli artisti che ne sono l'espressione? Ad esempio Helleu o Boldini. Il passo famosissimo della morte di Bergotte, raccontato nella *Prigioniera*, quinto volume della *Recherche*, sta sicuramente al centro della riflessione proustiana sull'arte: «Mori nelle circostanze seguenti: a causa di una crisi di uremia abbastanza leggera, gli avevano prescritto il riposo. Ma poiché un critico aveva scritto che nella Ve-

duta di Delft di Vermeer (resta-

ta dal museo dell'Aja per una mostra di pittura olandese), quadro che egli adorava e pensava di conoscere a fondo, una piccola ala di muro giallo (che non si ricordava) era dipinta così bene da sembrare, se la si guardava isolatamente, una preziosa opera d'arte cinese, di una bellezza che sarebbe bastata a sé stessa, Bergotte mangiò un po' di patate, uscì ed entrò alla mostra. Sin dai primi gradini che ebbe da salire, fu preso da mancamenti. Passò davanti a molti quadri ed ebbe l'impressione dell'aridità e dell'infinità di un'arte così artificiosa, e che non valeva le correnti d'aria e di sole di un palazzo di Venezia, o di una semplice casa in riva al mare. Infine, si trovò davanti al Vermeer che si ricordava più splendente, più diverso da tutto quel che conosceva, ma dove, grazie all'articolo del critico, notò per la prima volta dei piccoli personaggi in blu, che la sabbia era rosa e infine la preziosa materia della piccolissima ala di muro giallo. I suoi mancamenti aumentavano; egli fissava lo sguardo, come un bambino su una farfalla gialla che vuole catturare, sulla preziosa piccola ala di muro. «E così che avrei dovuto scrivere, diceva. I miei ultimi libri sono troppo scarni, sarebbe stato necessario passare parecchi strati di colore, rendere la frase in sé stessa preziosa, come questa piccola ala di muro giallo». Un fonda-



mentale saggio di Lorenzo Renzi Proust e Vermeer, *Apologia dell'imprecisione* (Il Mulino, Bologna 1999) chiarisce "l'imprecisione creatrice" del grande francese che sostituì l'effettivo tetto giallo presente nel dipinto con "l'ala di muro" fatale per Bergotte. Ecco, dunque, che il rapporto proustiano con gli artisti può avvenire attraverso l'imprecisione

che affonda le sue radici nella realtà effettuale vale a dire che scatta nell'incontro con gli artisti incontrati o scelti nella vita effettiva e che nel romanzo si nascondono sotto il nome di Elstir o dei "competenti" dalla parte dei Guermantes. Ha fatto molto scalpore un saggio di Taeko Uenishi, *Lestyle de Proust et la peinture*, Seides, Paris 1985 che con interessanti argomenti accosta Proust alla visione cubista dell'arte.

Perché, allora, una pittura come quella di Boldini può essere presa a riferimento dalla scrittura proustiana? E qui ci soccorre la perizia e la solida preparazione di Barbara Guidi, ora direttrice del Museo-Biblioteca di Bassano del Grappa, autrice della

splendida mostra in corso al Petit Palais parigino *Boldini. Les plaisirs et les jours* il cui catalogo nelle varie sezioni dà perfettamente conto di come Proust scelga sia che si faccia chiamare nella *Recherche Elstir* o *Bergotte* e *Vinteuil*, che simboleggiano le tre categorie interpretative di arte, poesia, musica anche la pittura di Boldini nel panorama della imprecisione creatrice.

COMBOURG E PARIGI

Se si sfogliano i lavori della Guidi specie il fondamentale *Boldini a Parigi. Ritratto di un pittore attraverso le lettere*, Ferrara Arte 2015 imprescindibile dal Catalogo Generale del Museo Giovanni Boldini curato da Andrea Buzzoni, Ferrara Arte 1997 ci possiamo rendere conto che Boldini sia visto da Proust quale portatore di alcune istanze coincidenti col racconto della *Recherche*. Se Combray, che è il paese immaginato proustianamente della reale Illiers il paese dove Proust visse da bimbo, viene così chiamato letterariamente come incontro di due paesi reali: Combourg paese di Chateaubriand autore delle *Mémoires d'outre-tombe* e Cambrai patria di Fenelon il teologo e precettore seicentesco, Parigi luogo scelto dal pittore Boldini potrà e deve nascondere Ferrara. Non si

dimentichi l'influsso che sia su Proust che su Boldini ha il comune amico Robert de Montesquiou stupendamente ritratto da Boldini (per cui si rimanda al catalogo della mostra parigina del 1999, *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître*). E non può essere solo un caso che tra coloro che ritrassero il grande esteta l'interpretazione fondamentale sia quella offerta da Boldini. Attendendo a breve il catalogo *Marcel Proust, du côté de la mère* di un'altra mostra che il Museo del Giudaismo parigino dedica a Marcel nel Centenario e che affronta un tema fondamentale legato dalla sua ascendenza in quanto la madre dello scrittore era ebrea.

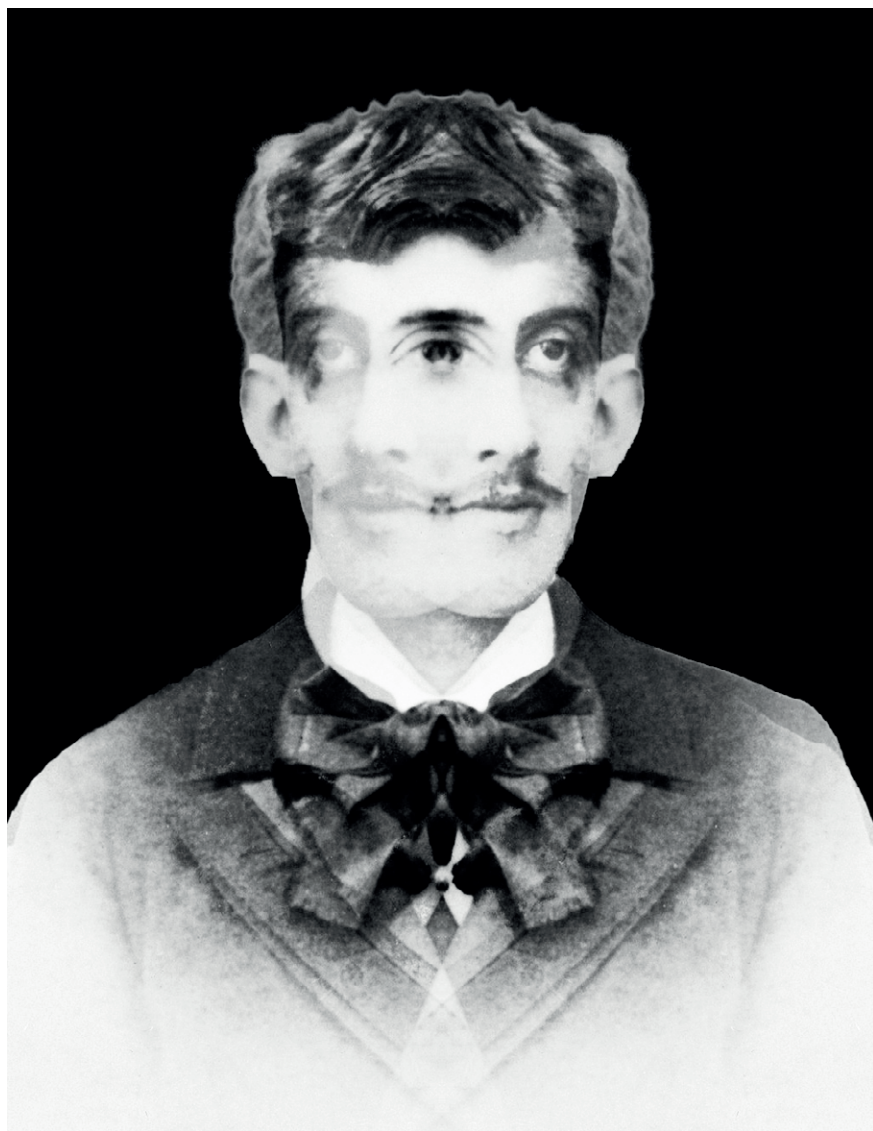
di Barbara Guidi e Lorenzo Renzi



Proust for ever (foto di Anna Dolfi).



Passione Proust (foto di Anna Dolfi).



Illusioni alla Escher (elaborazione di Alberto Baldi).

Indice dei nomi

a cura di Alberto Baldi

- Abbate, Rosanna 140n.
Abignente, Elisabetta 397 e n.
Acerenza, Gerardo 71n.
Acierno, Silvia 94n.
Aciman, André 281-283
Agamben, Giorgio 82n.
Agosti, Stefano 354, 355n., 435n., 436n., 437n.
Agostinelli, Alfred 22-23, 133
Agostini-Ouafi, Viviana 314n., 370n., 476n.
Agostino d'Ipbona, santo 16, 85, 86n., 211-212, 473
Ainslie, Douglas 258
Alain-Fournier (Henri Alban Fournier) 474n.
Alavedra Bosch, Josep 295n., 297n., 299n.
Albaret, Céleste 13 e n., 31-32, 35, 42, 46, 50, 55n., 150 e n., 267
Alberti, Giorgio 351n.
Alberti, Guglielmo (Guglielmo Mori Ubaldini degli Alberti della Marmora) 466n., 470n.
Albufera, Louis d' 102
Alferi, Vittorio 243
Alfonzetti, Beatrice 374n.
Alighieri, Dante 320, 376n., 413n., 463n.
Allegri, Giuseppina 141n.
Allingham, William 266
Alonso, Vicent 291n.
Alvaro, Corrado 314, 477
Amalfitano, Paolo 438n.
Ametlla, Claudi 296
Anassagora 318
Anceschi, Luciano 450-451, 454-456, 458-460
Andrieu, Bernard 155n.
Antici, Ilena 260n., 290n., 370n., 482n.
Antonelli, Roberto 360 e n.
Antonini, Giacomo 370n.
Apa (Feliu Elias i Bracons, detto; Joan Sacs) 294-300, 302 e n., 306-307
Apollinaire, Guillaume 450n.
Arbasino, Alberto 397 e n., 475n., 478n.
Arbell, Lucy 405n.
Arcangeli, Francesco 424-425
Ardesi, Denise 402n.
Argan, Giulio Carlo 470
Aron, Raymond 271
Artaud, Antonin 389n.
Ashley, Laura 282
Asor Rosa, Alberto 360n., 455n.
Astor, David 271
Aubert, Nathalie 262n., 263n., 277n.

- Aubouy, Véronique 274n.
 Auden, Wistan Hugh 267n.
 Auerbach, Erich 351 e n., 449n.
 Aveto, Andrea 427n.
 Axelrad, Catherine 13n.
- Babinski, Joseph 151
 Bach, Johann Sebastian 418
 Bachelard, Gaston 391
 Bachmann, Ingeborg 397n.
 Bagdassarian Serge 200
 Bagnoli, Paolo 477n.
 Baïetto, Marie-Claude 393n.
 Baj, Enrico 16, 225-236
 Baj Cerini, Roberta 226n., 228n.
 Baldi, Alberto 80, 324, 490
 Baldini, Raffaello 397-398
 Bales, Richard 262n., 273n.
 Ballet, Gilbert 141n.
 Balzac, Honoré de 21, 94, 100-101, 103n., 105, 175, 259n., 263, 278n., 301, 320, 471 e n., 478n.
 Banfi, Antonio 450n., 457 e n.
 Banti, Anna (Lucia Lopresti) 475 e n., 477 e n.
 Baquero Cruz, Julio 94n.
 Barberger, Nathalie 387n.
 Bargellini, Piero 474n.
 Barile, Laura 267n.
 Barilli, Renato 477 e n.
 Barrès, Maurice 77, 80, 258n.
 Barthes, Roland 14 e n., 97, 232n., 244, 247-248, 285, 375n., 392n., 394n., 400
 Bartolini, Francesca 327n., 328n., 329, 342n., 381n.
 Bassani, Enrico 413n.
 Bassani, Giorgio 411-426, 477 e n., 478-479, 482n.
 Bassani, Paola 413n.
 Baudelaire, Charles 16, 83, 85, 96, 100-101, 105, 209, 272, 302, 363-365, 367, 390, 390n., 391n., 405n., 433n., 475n.
 Baudelle, Yves 28n., 346
 Baudrillard, Jean 227n., 235n.
 Bauer, Felice 395 e n.
 Bayard, Pierre 17n.
 Bayless, Raymond 394n.
 Beach, Sylvia 267
- Beato Angelico (Fra' Giovanni da Fiesole) 468
 Bec, Christian 262n.
 Beckett, Samuel 215-217, 223, 260-261, 280, 283 e n., 293 e n.
 Behar, Serge 148n.
 Bell, Clive 259 e n.
 Bellincioni, Maria 141n.
 Bellini, Luigi 313n.
 Bellucci, Novella 374n.
 Benedetti, Mario 478
 Benjamin, Walter 16, 149, 203 e n., 205-207, 208n., 211-213, 258n., 276, 278, 281, 390, 391n., 404 e n., 432n., 433n., 434n., 433, 445 e n.
 Bennett, Arnold 259 e n.
 Benoit, Claude 291n.
 Benveniste, Émile 404n.
 Benzoni, Pietro 329n.
 Berardinelli, Alfonso 239, 243, 250
 Beretta Anguissola, Alberto 80n., 90n., 163 e n., 175 e n., 261n., 302n., 313n., 314n., 317 e n., 322n., 327n., 340, 340n., 341n., 342 e n., 346
 Bergamasco, Francesco 247
 Bergerac, Cyrano de 450n.
 Bergson, Henri 16, 86, 291, 476, 209
 Berio, Luciano 350
 Berman, Antoine 285 e n.
 Bernard, Claude 143 e n.
 Bernasconi, Pino 450n.
 Bernstein, Richard 276n., 286
 Berréby, Gérard 15n.
 Berruto, Gaetano 71n.
 Bersani, Mauro 479n.
 Berteà, Roberto 301n.
 Berthier, Patrick 154n.
 Bertolucci, Attilio 277n., 475-476, 477n.
 Bertone, Giorgio 439, 440n., 446 e n.
 Bertrand, Mathilde 13n.
 Besson, Philippe 13n.
 Biagini, Enza 315n.
 Biamonti, Francesco 17, 427-435, 437-440, 441n., 443, 443n., 444n., 445-447
 Bibesco, Antoine 261, 399n., 403n.
 Bigongiari, Piero 474 e n.
 Bilenchi, Romano 466n., 474n., 478-479
 Binet, Alfred 180, 367
 Bion, Wilfred R. 400n.

- Birnbaum, Pierre 134n.
 Birrell, Francis 259n.
 Bize, Maurice 149-151, 157
 Bizub, Edward 262n.
 Blanche, Jacques-Émile 96, 149 e n., 248
 Blanchot, Maurice 244, 280, 283 e n.
 Bloom, Harold 232n., 273 e n., 284
 Blossom, Frederick A. 264, 269, 272
 Blum, René 149
 Bo, Carlo 311n., 319n., 322n., 323n., 465, 470-474
 Bodini, Vittorio 448
 Bofill i Ferro, Jaume 293n.
 Bogliolo, Giovanni 323n.
 Bogousslavsky, Julien 150n.
 Boldini, Giovanni 486-487
 Boltanski, Christophe 276n.
 Bompiani, Valentino 241, 319
 Bon, François 198 e n.
 Bonaparte Mathilde, principessa di San Donato 92, 102n.
 Bonduelle, Michel 90n.
 Bonfantini, Mario 317n.
 Bongiovanni Bertini, Mariolina 62 e n., 67, 68n., 72, 77n., 78n., 82n., 85 e n., 91n., 93n., 94n., 99, 103n., 259n., 317n., 342, 346, 435n., 453n., 457n., 482n.
 Bonsanti, Alessandro 364, 464n., 466n., 477
 Bontempelli, Massimo 475 e n.
 Borges, Jorge Luis 350 e n.
 Borgese, Giuseppe Antonio 365, 447n.
 Borgia, Lucrezia 80
 Borralleras, Joaquim 291, 299
 Borrel, Anne 89n., 90n.
 Bosco, Gabriella 259n.
 Bosetti, Gilbert 464n., 474n., 477n.
 Botticelli, Sandro 419n.
 Botto, Margherita 62 e n.
 Bouaziz, A. 146n.
 Bouchardat, Apollinaire 140
 Bouilhet, Louis 215n., 216n.
 Bouillaguet, Annick 314n.
 Bourdieu, Pierre 111 e n., 113 e n., 115 e n.
 Bourget-Lapointe, Sandrine 225n.
 Bourget, Paul 104
 Brack, Paul 356n.
 Bracons i Roca, Maria 294
 Brainne, Léonie 216n.
 Bramati, Antonio 71n., 72 e n., 73n.
 Brandi, Cesare 364
 Brassai (Gyula Halász) 15 e n.
 Bravo, Benedetto 204n.
 Breton, André 236, 316
 Briand, Aristide 90
 Brissaud, Édouard 139n., 140-142, 144, 144n., 146-148, 151
 Broca, Benjamin Auguste 149
 Broch, Hermann 259, 267
 Brooke, Jocelyn 268n.
 Brooks, Peter 270 e n., 279 e n.
 Brouardel, Paul 148
 Brun, Bernard 62 e n., 101 e n., 107n.
 Brunet, Etienne 220n.
 Bruno, Francesco 13n.
 Buckmaster, Maurice James 271
 Buonarroti, Michelangelo 350n.
 Butor, Michel 262n., 280
 Buzzati, Dino 396n.
 Buzzoni, Andrea 487
 Cadena, Josep Maria 296n.
 Cahn, Isabelle 15n., 188
 Čajkovskij, Pëtr Ill'ič 267n.
 Calamandrei, Franco 317n.
 Calderon de la Barca, Pedro, 77, 290n.
 Caldwell, Erskine 318
 Callas, Maria (Sophie Cecelia Anna Maria Kalogeropoulos) 485
 Callu, Florence 90n., 93n.
 Calmette, Gaston 92-93
 Calvino, Italo 278n., 396n., 397n., 397, 428-430
 Calzavara 301n.
 Camon, Ferdinando 479n.
 Campailla, Ettore 151n., 153 e n.
 Campe, Rüdiger 396n.
 Campeggiani, Ida 413n.
 Camus, Albert 427, 450n.
 Camus, Jean 367
 Candido, Antonio 303n.
 Canetti, Elias 395n.
 Cappa, Francesco 433n.
 Cappelletti, Federica 427n.
 Cappellini, Elena 13n.
 Cappozzo, Valerio 424n.
 Caprile, Luciano 233n.
 Capriolo, Ettore 268n.

- Caproni, Attilio Mauro 369n., 383n.
 Caproni, Giorgio 17, 208n., 317n., 327-329, 332, 334-342, 344, 346, 369n., 381 e n., 383-384, 465, 475n.
 Caraman-Chimany, Hélène de 93n.
 Carassus, Émile 226n.
 Carbó, Ferran 291n.
 Cardazzo, Carlo 316
 Cardinaletti, Anna 72n.
 Cardon, Jules (Cardane, detto) 91-93
 Caretti, Lanfranco 476n.
 Carey, James 392n.
 Carloni, Massimo 15n.
 Carocci, Alberto 466n.
 Carriedo, Lourdes 289n.
 Carroll, Louis 389
 Carswell, Catherine 259n.
 Carter, William C. 266n., 267n., 268n., 268, 284 e n.
 Cartwright, Duncan 400n.
 Caruso, Paolo 170n.
 Cases, Cesare 433n.
 Casini, Alessandro 140n.
 Casorati, Felice 411
 Cassano, Franco 427n.
 Cassola, Carlo 477
 Castiglione, Baldassarre 79-80
 Castracani, Castruccio 80
 Caterini, Andrea 245
 Cayrol, Jean 67
 Cecchi, Emilio 258, 465-466, 478
 Čechov, Anton Pavlovič 315
 Cederna, Camilla Maria 309n.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdinand Auguste Destouches) 215-216
 Cendrars, Blaise 450n.
 Cervantes, Miguel de 363
 Cézanne, Paul 297-298, 446
 Char, René 450n.
 Charcot, Jean-Martin 139n., 147n., 151-152, 367, 487
 Chartier, Roger 309 e n.
 Chateaubriand, François-René de 77, 278, 302
 Chaudier, Stéphane 303 e n., 419n.
 Cheallaigh Nì, Dairine 263n., 267, 267n., 268n., 270 e n.
 Chevalier, Anne 21n., 28n., 346
 Chevalier, Ernest 215n., 216n.
 Chiara, Piero 450n.
 Chionne, Ires 381n.
 Chopin, Fryderyck 274
 Churchill, Winston 265
 Cicirello, Marco 463n.
 Citati, Pietro 156n., 227n., 329n., 351n., 419n., 465n.
 Citton, Giuliana 379n.
 Clarac, Pierre 28n., 62 e n., 89 e n., 94, 98-99, 101, 105, 107, 166n., 167n., 245, 253-254, 262n., 271, 328n., 346, 357n., 388n., 399n.
 Clark, Carol 278n.
 Cléder, Jean 277n.
 Cleopatra, regina d'Egitto 408
 Clüver, Claus 225
 Cocteau, Jean 258n., 396, 396n., 397n., 474n.
 Colesanti, Massimo 475n.
 Colet, Louise 215n., 216n., 219n.
 Coletti, Vittorio 430n., 438 e n.
 Collier, Peter 278n.
 Comisso, Giovanni 315, 477
 Compagnon Antoine 14n., 15n., 89-90, 93n., 97 e n., 99n., 103n., 134n., 188, 192 e n., 262, 262n., 263n., 312n.
 Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski) 258-259, 465n.
 Contini, Gianfranco 17, 246, 259n., 349n., 350-351, 353-361, 371, 376n., 379, 412-413, 450n., 465, 470, 482n.
 Contorbia, Franco 380n.
 Coquet, Jean-Claude 263n.
 Coralli, Alessia 155n.
 Corbineau, Angelika 155n.
 Cordié, Carlo 480
 Cornet i Elias, Elvira 298, 298n., 299n.
 Cornet i Palau, Emilia 298, 298n., 299n.
 Coromines i Monanya, Pere 296n.
 Cortellessa, Andrea 377n., 379n., 451n.
 Costa, Caroline de 141n.
 Coste, Bénédicte 262n.
 Cotard, Jules 149, 282
 Cotroneo, Roberto 411n.
 Craig, Herbert E. 289n., 290n., 290, 292n., 294n.
 Cranach Lucas, detto "il Vecchio" 407
 Crémieux, Benjamin 258n., 290, 292 e n., 354, 465n.

- Creus, Imma 296n.
 Croce, Benedetto 349n., 365, 370n., 376n., 412, 418
 Croce, Franco 429n.
 Culler, Jonathan 231
 Curschmann, Heinrich 147n.
 Curtius, Ernst Robert 11, 258, 259-260, 283, 291n., 304 e n., 329, 343, 351 e n., 354, 465n.
 Cuscó i Aymamí, Juan 294n.
- D'Ambra, Lucio 314n., 365
 D'Andrea, Dimitri 18
 D'Annunzio, Gabriele 78, 241, 466
 D'Ors, Eugeni, 292, 292n., 293n., 299
 Dal Fabbro, Beniamino 315n., 319n., 475 e n.
 Danon-Boileau, Laurent 68 e n.
 Dasca, Maria 296n.
 Daudet, Alphonse 258n.
 Daudet, Léon 398
 Daudet, Lucien 80, 133n.
 Davenport-Hines, Richard 267n.
 Davies, Helen M. 143n., 144n.
 Davis, Lydia 269-271, 278n., 279-285
 Davis, Paul 279
 De Agostini, Daniela 62n., 324n., 370n., 465n.
 De Botton, Alain 12 e n.
 De Camilli, Davide 457n.
 De Cesare, Raffaele 372n.
 De Maria, Luciano 17n., 302n., 322n., 327n., 346, 434n., 464n.
 De Pisis, Filippo 316n., 317
 De Sanctis, Francesco 382
 De Santi, Gualtiero 356 e n., 354
 Debenedetti, Giacomo 17, 67 e n., 72, 239-243, 245, 247, 249-250, 316 e n., 319, 321, 323 e n., 364, 369n., 370-381, 383-384, 451n., 465, 467-470, 473, 478
 Debenedetti, Tommaso 372n.
 Debussy, Achille-Claude 373
 Del Bono, Natale 145n.
 Del Buono, Oreste 321n., 323n.
 Delbono, Roberta 271
 Del Serra, Maura 323n., 465n.
 Deleuze Gilles 116n., 194 e n., 244, 267n., 432n., 451 e n., 479
 Denis, Maurice 299
- Deprêtre, Évelyne 225n.
 Derrick, Leon 269n.
 Derrida, Jacques 114n.
 Desideri, Fabrizio 434n.
 Desjardin, Paul 258n., 465n.
 Dessì, Giuseppe 413, 468n., 480-482
 Devoto, Giacomo 470
 Di Lella, Federica 78n.
 Diacono, Mario 476n.
 Diaghilev, Sergej Pavlovič 267n.
 Dieulafoy, Paul Georges 148
 Dolfi, Anna 12, 15, 18n., 158, 260n., 277n., 288, 314n., 315n., 327n., 362, 370n., 410, 415n., 418n., 449n., 463n., 479n., 482n., 484, 485, 487-488
 Donati, Silvia 352
 Donizetti, Gaetano 80
 Doré, Gustave 136n.
 Dorgelès, Roland 193
 Dos Passos, John 315
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 306, 315, 366, 459n.
 Doubrovsky, Serge 67 e n., 75, 76n., 402n.
 Doyen, Eugène Louis 148
 Dreyfus, Alfred 14, 225-226, 227n., 246, 277, 357, 485
 Dreyfus, Robert 94, 104, 192n.
 Drieu la Rochelle, Pierre Eugène 471n.
 Drillon, Jacques 192n.
 Du Bos, Charles 258n., 364, 465
 Dubois, Jacques 14n.
 Dubois, Paul 152
 Dumas, Alexandre 175
 Duplan, Jules 216n.
 Duplay, Simon-Emmanuel 149
 Duras, Marguerite 392 e n.
 Durham, John 392n., 394n., 395, 395n., 396n., 404n.
 Dwelshauvers, Georges 298
- Eco, Umberto 226 e n.
 Edison, Thomas A. 392, 394
 Eells, Emily 263
 Eiguez, Maria Luisa 381n.
 Einstein, Albert 291
 Elias i Bracons, Francesc 294n.
 Elias i Bracons, Jaume 299
 Elias i Bracons, Lluís 294n.
 Elias i Domènech, Jaume 294

- Eliot, George 263
 Eliot, Thomas Stearns 259, 267 e n.
 Emanuelli, Enrico 478
 Emerson, Ralph Waldo 79, 263
 Emiliani, Andrea 485
 Engel, Laurence 191 e n.
 Engelberts, Matthjis 225n.
 Enoch, Maurizio 323n.
 Enright, Dennis Joseph 270, 275 e n., 277-279, 282
 Erba, Luciano 450n., 457n.
 Ergal, Yves-Michel 262n.
 Esclasans, Augustí 292 e n.
 Etiemble, René 156n.
 Evans, Jonathan 284n.
 Ez-Zouaine, Younès 262n.
- Fabre, Daniel 133n.
 Faguet, Émile 94, 278n.
 Faisans, Léon 149, 152
 Fall, Stephen 265n., 280n.
 Fallois, Bernard de 62n., 94, 99-100, 105, 107, 245, 251-255, 357 e n., 369, 371n., 372 e n.
 Fanelli, Cristiana 324n.
 Fantauzzi, Michael 82n.
 Faramond, Julie 154n.
 Farnetti, Monica 429n.
 Faulkner, William 318
 Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 487
 Fenoglio, Beppe 395
 Fernandez, Ramon 293
 Ferrara, Maurizio 324n.
 Ferrari, Stefano 142n., 153 e n.
 Ferraris, Maurizio 62 e n.
 Ferrata, Giansiro 364, 466n.
 Ferré, André 28n., 166n., 167n., 253, 271, 328n., 346
 Ferré, Vincent M. 277n., 290n.
 Ferri, Luigi 260n.
 Ferro, Marise 319n.
 Feuillerat, Albert 351, 354-355
 Ficara, Giorgio 429n., 439n.
 Findlay, Jean 265-266
 Finn, Michael R. 155, 156n.
 Fitzgerald, Ellen 258
 Fitzgerald, Francis Scott 268
 Flaiano, Ennio 476n.
- Flaubert Gustave 93-94, 96, 101-102, 106-107, 153n., 196, 215-217, 218n., 223n., 219-220, 222, 278n., 280, 421 e n., 450n., 466, 482
 Fletcher, John 80n.
 Fliess, Wilhelm 169
 Floyer, John 142-143
 Fontbona, Francesc 294n., 295n., 306n.
 Forster, Edward Morgan 258
 Fortini, Franco 245, 317n., 371, 451n., 465, 474n., 475n., 476-478
 Foschini, Lorenza 14n., 79n., 324n.
 Foucault, Michel 280
 Fouché, Pascal 311n.
 Fournier, Alain 474n.
 Fournier, Edith 261 e n.
 Fowlie, Wallace 475n.
 Fraisse, Luc 62n., 112n., 113n., 114n., 154n., 191 e n.
 France, Anatole 80, 81, 151, 175
 Francioni, Mirko 370n., 475n.
 Francis, Claude 374n.
 Franco, Francisco 289n., 293, 294n., 307
 Frank, Manfred 402n.
 Frémont, Lisa 193n.
 Fressard, Jacques 289n.
 Freud, Sigmund 16n., 116n., 117n., 124, 124n., 125n., 132n., 137n., 159-161, 163-165, 168-172, 176, 178-181, 183-186, 291, 389 e n., 393 e n., 406, 406n., 407n.
 Fromentin, Eugène 153n.
 Fry, Roger 259
 Fülöp, Erica 270n., 273n.
 Furst, Henri 360n.
- Gadda, Carlo Emilio 364
 Gaillard, Valéria 292n.
 Galateria, Daria 15n., 61 e n., 240-241, 302n., 322n., 323n., 324n., 322, 324, 327n., 346, 421n.
 Galletti, Marina 376n.
 Gallimard, Gaston 258n., 310-312, 313n., 317, 351
 Galvan, Jill Nicole 392n., 395, 401n.
 Gamble, Cynthia 262n.
 Ganni, Enrico 203n.
 Garboli, Cesare 451 e n.
 Garréta, Anne 13n.

- Garritano, Daniele 279n.
 Garzaniti, Marcello 18
 Garzoni, Giuliana 72n.
 Gauguin, Paul 298
 Gaulle, Charles de 272
 Gavazzeni, Gianandrea 470
 Gaziel (Augustí Calvet) 291-292, 299
 Gazzolo, Tommaso 226n.
 Geli Fons, Carles 300n.
 Genet, Jean 450n.
 Genette, Gérard 97, 108, 244, 309-310, 313 e n., 437n., 479
 Genettes Roger des, Edma 216n.
 Genovese Eric 200
 Gensini, Gian Franco 140n.
 Gerola, Gino 466n.
 Gervasi, Paolo 457n., 459 e n.
 Giannoni, Robert 474n.
 Gibbs, Denis 142n.
 Gibson, R. 257n., 259n.
 Gide, André 258n., 318, 451, 465n., 471
 Gier, Albert 155n.
 Ginzburg, Carlo 259n.
 Ginzburg, Leone 264, 273, 317n., 465
 Ginzburg, Natalia 76, 206n., 241, 264, 270 e n., 273, 317 e n., 323n., 327n., 328n., 329, 381n., 465, 474n., 475n., 485
 Giolitti, Elena 317n.
 Giometti, Gino 259n., 285n.
 Giorgi, Giorgetto 350n., 355n., 359
 Giovannetti, Eugenio 315 e n.
 Gippa, Camille 280n.
 Girard, René 111-115, 116n., 117, 119-120, 121n., 122 e n., 125, 128, 132 e n., 244, 246, 396n., 459 e n.
 Girimonti Greco, Giuseppe 13n., 463n.
 Givone, Sergio 427n.
 Godon, Louise (detta Zette) 387n.
 Goethe, Johann Wolfgang von 169-170
 Gómez, Simó 297
 Goncourt, Edmond de 94, 260, 278n.
 Goncourt, Jules de 94, 260, 278n.
 Gontier, Fernande 374n.
 Gopnick, Adam 264n., 266 e n.
 Gor'kij, Maksim 315
 Gouchan, Yannick 277n.
 Goujon, Francine 22n., 101n., 107n.
 Goya, Francisco 297
 Gozzoli, Benozzo 166
 Granafef, Rodolfo 361n.
 Grand-Carteret, John 296n.
 Grasset, Bernard 351
 Grasso, Giuseppe 314n., 323n., 475n.
 Green, Julien 451
 Gregh, Fernand 80
 Grieve, James 277n., 278n., 279-280, 282, 286-287
 Grimaldi de Monaco, Charlotte 247
 Grimaldi de Monaco, Ranieri 247
 Gris, Juan 299
 Groddeck Georg 196n.
 Guaraldo, Enrico 369n.
 Guarnieri, Silvio 477n.
 Guatelli, Fulvio 18
 Guattari, Félix 194n.
 Guerrero, Maria Luisa 289n.
 Gugenheim, Susanna 226n.
 Guibert, Hervé 200
 Guidi, Barbara 487
 Gulinucci, Michele 381n.
 Güthmuller, Botho 262n.
 Guyon, Jean Casimir Félix 148
 Hahn, Reynaldo 77, 79 e n., 81, 87
 Halévy, Daniel 80
 Halévy, Jacques-François-Fromental-Élie 174
 Halévy, Jean-Pierre 90n.
 Hamsun, Knut 315
 Hardy, Thomas 263
 Haussmann, Georges Eugène 485
 Haymaker, Webb 151n., 152n.
 Hayman, Laure 171
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 99, 120n.
 Helleu, Paul César 486
 Hemingway, Ernest 315, 318
 Henrot Sostero, Geneviève 75n., 258
 Heuet, Stéphane 11, 12n., 13, 225n.
 Hillemand, Bernard 153 e n.
 Hiramitsu, Ayano 198n.
 Hitchens, Christopher 265n., 271n.
 Hofmannsthal, Hugo von 206, 259
 Hollier, Denis 387 e n., 390 e n., 397n., 405n.
 Honoré, Christophe 199-202
 Horkheimer, Max 213
 Howard, Richard 272-273, 275n., 276n., 282, 286-287

- Hudson, Stephen 258-259, 264, 267
 Huertas Claveria, Josep Maria 300n.
 Hugo, Victor 77, 80, 96, 175, 206
 Hunt, Violet 259n.
 Husserl, Edmund 457 e n.
 Huxley, Aldous 258-259, 267, 465n.
 Huysmans, Joris-Karl 450n., 485
- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 474n.
 Innocenti, Loretta 266n., 270n.
 Isella Brusamolino, Silvia 349n.
 Isella, Dante 349n., 458n.
 Iser, Wolfgang 360, 361n.
 Italia, Paola 411n.
- Jackson, Mark 145n.
 Jaloux, Edmond 258n.
 James, Henry 266, 267n., 315, 466
 James, William 267
 Jamin, Jean 387n.
 Janés i Olivé, Josep 302n.
 Jarnés, Benjamin 290n.
 Jarry, Alfred 316
 Jeanne d'Arc, santa 407
 Jensen, Wilhelm 159
 Jiménez, Doloris 291n.
 Joly, André 263n., 270n., 274 e n.
 Jones, Ernest 170 e n.
 Jouffroy, Alain 226-227, 229n., 231n., 232-233, 236n.
 Jouve, Pierre-Jean 280
 Joyce, James 205, 239, 259, 267 e n., 398n., 478 e n.
 Jullien, Dominique 263n., 269n., 274n., 281 e n.
- Kafka, Franz 194n., 395 e n.
 Karlin, Daniel 264n.
 Karpeles, Eric 284n.
 Kavafis, Konstantinos 85
 Keller, Luzius 62 e n., 78n., 79 e n., 80n., 85 e n., 94n., 99 e n.
 Kelly, Grace 247
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine 65n.
 Kern, Stephen 392n.
 Keynes, Maynard 267n.
 Kilmartin, Terence 268 e n., 270-279, 282
 Kittler, Friedrich A. 392 e n., 393n., 394-396
- Klaidman, Stephen 267n.
 Klee, Paul 432n.
 Klein, Melanie 394 e n.
 Klossowski, Pierre 404n.
 Kolb, Philip 82n., 89n., 162n., 261n., 262n., 310n., 311n., 371n., 398n.
 Koltès, Bernard-Marie 200
 Krafft-Ebing, Richard von 184
 Kristeva, Julia 274 e n.
 Kuspit, Donald 227n.
- La Rochefoucauld, François de 278
 La Salle, Jouslin de 155n.
 La Salle, Louis 80
 Laboulbène, Joseph Alexandre 148
 Lacan, Jacques 170, 393 e n.
 Lackey, Michel 259n.
 Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de 83
 Lacreteille, Jacques de 96
 Laennec, René Théophile Hyacinthe 146, 147n.
 Lafayette, Madame (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de) 85
 Lafitte, Laurent 199
 Lagarde, Jean-Luc 200
 Laget, Thierry 78n., 80 e n., 85 e n., 193-194
 Lambert, Jérémy 84n.
 Landini, Armando 318
 Landolfi, Tommaso 475n.
 Lanza, Giuseppe 319n.
 Larbaud, Valéry 258n., 293n.
 Lauris, Georges de 95n., 102-103
 Lautel Ribstein, Florence 258
 Lavagetto, Mario 184n., 243, 340n., 372n., 380n.
 Lawrence, David Herbert 259, 411
 Le Gall, Serge 14n.
 Le Rossignol, Alexis 192n.
 Lebel, Dominique 193n.
 Leconte de Lisle, Charles Marie René 106
 Léger, Nathalie 14n.
 Lehrer, Jonah 209-210, 209n.
 Leiris, Michel 17n., 280, 387-391, 397n., 398, 403-407, 409
 Lejeune, Philippe 388n., 389n., 402n., 407n., 408, 409n.
 Lemaire, Madeleine 77, 81, 87, 92, 162n.

- Lemoine, Henri 92-93, 278n.
 Leonard, Diane 262n.
 Leonardo da Vinci 124n., 125n., 137n., 159, 164
 Leonelli, Giuseppe 381n.
 Leopardi, Giacomo 241, 454, 463n., 466
 Lepoivre, Elsa 200
 Leprince, Pierre-Yves 13n.
 Leproust, Maurice 92
 Leriche, Françoise 107n.
 Leroyer de Chantepie, Marie-Sophie 216n.
 Leskov, Nicolaj 205n.
 Levine-Keating, Hélène 284n.
 Lévy, Pierre 404
 Leynaud, Maryse 12n.
 Lindström, Carl 395
 Link-Heer, Ursula 155n.
 Linossier, Georges 149
 Lippi, Donatella 140n.
 Lippi, Florence 154n.
 Lisa, Tommaso 454n., 455, 456n.
 Livi, François 262n.
 Llor, Miquel 292
 Lombardo, Agostino 86n.
 Longet, François Achille 145-146
 Longhi, Roberto 420, 457n.
 López-Picó, Josep M. 293n.
 Loria, Arturo 477
 Loriga, Vincenzo 178n.
 Losey, Joseph 277n.
 Lovenjoul, Charles de Spoelberch de 104
 Lucentini, Franco 350n.
 Lucrezio 233
 Lumbroso, Alberto 366
 Lusignoli, Clara 432n., 451n.
 Luzzi, Mario 476-477
- Mabin, Dominique 148n., 152n.
 Macchia, Giovanni 17, 82n., 262n., 301, 346, 363-368, 381n., 465n., 475n.
 Machiavelli, Niccolò 80
 Mackenzie, Compton 259n.
 Macrí, Oreste 328n., 329, 464n., 473n., 480n.
 Maeterlinck, Maurice 77, 282
 Maggiolini, Alfio 125n.
 Malaparte, Curzio (Kurt Erich Suckert) 475n.
- Mâle, Émile 92
 Malka, Salomon 192n.
 Mallarmé, Stéphane 80, 100n., 267n., 389, 471, 473
 Mallone, Paola 430n., 446n.
 Manent, Marià 293 e n.
 Manica, Raffaele 372 e n., 376, 377n.
 Mann, Paul 276n.
 Mann, Thomas 240, 259, 276n., 412
 Mansfield, Catherine 267
 Mante-Proust, Suzy 28, 252, 254, 369
 Manzini, Gianna 466n., 477 e n.
 Manzoni, Alessandro 315 e n., 450n., 464n.
 Marangoni, Eleonora 249-250, 369n., 375, 467n., 485
 March, Edward 265
 Marchal, Bertrand 62
 Marchegiani, Sara 284n.
 Marchi, Giacomo 323n., 411 e n., 414, 426n.
 Marconi, Giò 227n.
 Marconi, Guglielmo 392
 Mare, Walter John de la 266
 Margoni, Ivos 388n.
 Marie, Charles 246, 357
 Marietti, Anna 433n.
 Marinoni, Manuele 315n., 328n.
 Maristany, Luis 289n.
 Márquez, Gabriel García 397n.
 Martignoni, Clelia 397
 Martin, Marc 193n.
 Martin, Paul 398, 399n., 401
 Marville, Charles (Charles François Bossu) 485
 Marx, Leo 392n.
 Masson, André 408n.
 Mathieu, Claude 201
 Maubon, Catherine 387n., 389n., 390n., 405n.
 Maupassant, Guy de 149
 Mauriac Dyer, Nathalie 16n., 17n., 22n., 28, 28n., 29n., 61-65, 90n., 108 e n., 112n., 113n., 114n., 122n., 160n., 245, 250-252
 Maurois, André 28n., 245, 251-252, 258, 271, 370, 370n., 371n., 372n.
 Maver, Giovanni 291
 Mayne, Ethel C. 259n.

- Mayol, Felix 23
 Mayor, Andreas 268, 272, 275n.
 McCarthy, Jesse Dylan 398n.
 McLuhan, Marshall 404 e n.
 Mehlman, Jeffrey 397n., 406n.
 Mein, Margaret 303n.
 Melchiori, Giorgio 86n.
 Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, detto) 154n.
 Mellarini, Bruno 428n.
 Melloni, Giacomo 13n.
 Mendès, Catulle 405n.
 Mendoza, Cristina 295n., 296n., 297n., 299n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 360n., 374n.
 Mercadé, Benet 297
 Mercanton, Jacques 267n.
 Merklen, Pierre Félix 149
 Merlanti, Federica 427n.
 Merleau-Ponty, Maurice 273n., 428, 446
 Merola, Nicola 350n.
 Michaux, Henri 450n.
 Michel, François-Bernard 153-154, 156n.
 Michelet, Jules 94, 263, 278n.
 Middleton Murry, John 259 e n., 265, 267
 Milly, Jean 28 e n., 29n., 281n.
 Milton, John 233 e n., 266, 395 e n.
 Minniti 301n.
 Minucci, Marina 13n.
 Modesti, Renzo 450 e n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 154n., 199, 363, 367
 Molinié, Georges 71n.
 Molins i Nubiola, Miquel 289n., 295n., 297n., 298n., 299n., 300n., 302n.
 Monbrun, Estelle 14n.
 Monet, Claude 240, 246, 279, 295
 Monette Ebert, Isabelle 226n.
 Monmerqué, Louis-Jean-Nicolas 84n.
 Montaigne, Michel Eyquem de 85, 278, 351n., 473 e n.
 Montale, Eugenio 13n., 276, 370-371, 383, 427, 434 e n., 455-456, 475n.
 Montesquieu, Charles-Louis de 100n.
 Montesquiou, Robert (Robert Joseph Marie Anatole De Montesquiou-Fézensac) 15n., 78 e n., 90n., 228n., 486, 487
 Montherlant, Henri Millon de 271, 473
 Montier, Jean Pierre 277n.
 Morand, Paul 96
 Morando, Simona 443 e n.
 Morante, Elsa 477
 Moravia, Alberto 475 e n.
 Moreau, Frédéric 196
 Moreau, Gustave 106
 Morel, Mary-Annick 68 e n.
 Morovich, Enrico 466n.
 Morra, Eloisa 370n., 372n.
 Morselli, Guido 475 e n.
 Mosna-Savoye, Géraldine 192n.
 Mourois, André (Émile Herzog) 465n.
 Mouton, Jean 419n.
 Mucci, Renato 314, 319n., 320n.
 Müller, Julie 11n., 225n.
 Murard, Lion 140n.
 Musset, Alfred de 77, 106, 111n.
 Mussini, Massimo 233n., 234 e n.
 Mussolini, Benito 265
 Nabokov, Vladimir 268-273, 279, 281, 305
 Nakano, Chizu 22n.
 Napoleone Bonaparte 129n.
 Natoli, Glauco 470n.
 Naturel, Mireille 153n.
 Negri, Martino 433n.
 Nencioni, Francesca 482n.
 Neppi, Enzo 413n.
 Neri, Nicoletta 317n.
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) 100-101, 105, 149, 302n., 482n.
 Nessi Somaini, Maria Teresa 323n.
 Nicole, Eugène 28n., 346
 Nicoletti, Giuseppe 466n.
 Nievo, Ippolito 477n.
 Nissim, Elio 277n.
 Noailles, Bassaraba de Brancovan Anna-Élisabeth de 15n., 95n., 102n., 399n.
 Nordlinger, Marie 262n., 263
 Northcliffe, lord (Alfred Charles William Harmsworth, visconte di) 265
 Novaro, Federico 22
 O'Kelly, Dairine 262n.
 Orapollo 125n.
 Orelli, Giorgio 450 e n.
 Orengo Debenedetti, Renata 243

- Orlando, Francesco 95 e n., 223, 392n., 262n.
 Ortega y Gasset, José 258, 290, 293, 304 e n., 321, 465n.
 Osler, William 144 e n.
 Ossola, Carlo 262n.
- Pagliano, Piero 260n.
 Pagliarani, Elio 458n.
 Pagniez, Philippe 367
 Painter, George D. 13, 142n., 149n., 398n.
 Painter, William 475n.
 Palli Baroni, Gabriella 475n.
 Palmieri, Giovanni 349, 350n.
 Paon, Delphine 290n.
 Parisse, Giovanna 323n.
 Pascal, Blaise 311n., 367
 Pascoli, Giovanni 242, 444, 455
 Pasolini, Pier Paolo 451, 455n., 456-457
 Patterson, Ian 278n.
 Patti, Martino 160n.
 Paulhan, Jean 28n., 328n.
 Pavese, Cesare 427, 438, 477
 Pearsall Smith, Logan 259n.
 Pecchiari, Beatrice 412n.
 Pecchioli Temperani, Alessandra 478n.
 Pece, Franca 268n.
 Pedullà, Walter 374n.
 Pegoraro, Silvia 226n., 227n., 229n., 231n., 236n.
- Pellat, Jean-Christophe 66 e n.
 Pellegrini, Ernestina 433n.
 Perciaccante, Antonio 155n.
 Perec, Georges 271, 278n.
 Pereire, Émile 143n., 144n.
 Peron, Gianfelice 340n.
 Perrot, Michèle 196n.
 Perussia, Leone Augusto 79
 Peter, René 365-366
 Petrarca, Francesco 85
 Petroni, Guglielmo 416n.
 Petruzzi, M. Teresa 277n.
 Peumery, Jean-Jacques 145n.
 Piazza, Marco 94n., 95n., 260n., 290n., 370n., 475n., 482n.
 Picard, Michel 478n.
 Picasso, Pablo 260, 267, 299 e n.
 Picavet, François 291
 Picconi, Gian Luca 427n.
- Picherit, Hervé G.H. 14n.
 Piepenbring, Dan 277n.
 Pieri, Piero 420n.
 Pierno, Alessandro 18
 Pierre-Quint, Léon 351, 357n.
 Pietrantonio, Vanessa 242, 372n., 375, 375n., 376n.
 Pieyre de Mandiargues, André 234
 Piga Bruni, Emanuela 13n.
 Pinelli, Giuseppe 228
 Pinter, Harold 277 e n.
 Pinto, Paolo 314n., 323n., 475n.
 Piovene, Guido 365
 Piperno, Alessandro 134n.
 Piqué, Barbara 80n., 262n.
 Pirandello, Luigi 265-266, 363
 Pisi, Giordana 141n.
 Pla i Casadevall, Josep 289n., 290-291, 294n., 295n., 297 e n., 299 e n.
 Pla i Barbero, Xavier 290n., 291n., 292n., 293n., 294n.
 Plesch, Véronique 225n.
 Plimpton, George 276n.
 Pliskin, Fabrice 192n.
 Poe, Edgar Allan 85, 254
 Polignac, Pierre de, duc de Valentinois 247-249
 Ponge, Francis 450n.
 Porta, Carlo 450n.
 Portinari, Folco 458n.
 Possamai, Tommaso 116n.
 Pouderoux Sébastien 201
 Pouget, Régis 154n.
 Poulet, Georges 388n., 479
 Pound, Ezra 454, 454n., 455n., 457 e n.
 Pozzi, Antonia 450n.
 Pozzi, Samuel-Jean 148
 Pradeau, Christophe 89 e n., 92, 94n.
 Pratolini, Vasco 478, 480 e n.
 Praz, Mario 470n.
 Prendergast, Christopher 276-278, 283-284
 Prete, Antonio 83n., 432 e n.
 Preti, Monica 485
 Price, Larkin B. 89n.
 Prieur, Jérôme 90n.
 Proust Weil, Jeanne 399, 403
 Proust, Adrien 140-142, 151, 153-154, 192, 374-375

- Proust, Robert 28, 148-149, 154, 245, 250, 252-253, 328n., 369, 375n.
 Pugh, Anthony R. 101 e n., 104
 Puig, Maite 296n.
 Pupino, Angelo R. 349n.
- Quaranta, Bruno 15n.
 Quaranta, Jean-Marc 21, 22n., 23, 247
 Quasimodo, Salvatore 319n., 475n.
 Quémar, Claudine 97-98, 101 e n.
 Queneau, Raymond 236, 278n.
 Quiniou, Chantal 269n.
 Quirk, John J. 392n.
- Rabatel, Alain 66 e n., 68-69, 70n., 72, 75
 Raboni, Giovanni 16-17, 18n., 218n., 220n., 223, 241, 284-285, 302n., 322 e n., 340-344, 346, 434n., 465n., 475n.
 Raboni, Giulia 218n., 329n., 340n., 458n.
 Raccanello, Manuela 156n., 314n., 465n.
 Racine, Jean 134n., 163
 Radiguet, Raymond 377, 474n.
 Ragonese, Ruggero 13n.
 Raimondi, Giuseppe 470n., 477n.
 Raudive, Konstantin 392
 Ravaisson, Félix 273n.
 Rebay, Luciano 476n.
 Rebora, Roberto 450
 Rebora, Simone 463n.
 Régner, Henri de 278n.
 Réjane (Gabrielle Réju, detta) 94
 Rella, Franco 434n.
 Renan, Ernest 94, 278n.
 Renoir, Pierre-Auguste 299
 Renzi, Lorenzo 259n., 487
 Revel, Jean-François 486
 Rey, Pierre-Louis 28n., 111n., 346
 Ria, Antonio 435n.
 Ribemont-Dessaignes, Georges 404
 Ribot, Theodule 367
 Richard, Jean-Pierre 402n.
 Richeville, Eugène 155n.
 Rickword, Edgell 259n.
 Ricœur, Paul 97, 125n., 273n.
 Riegel, Martin 66 e n.
 Riera, Vittorio 328n.
 Rilke, Rainer Maria 391-393
 Rimbaud, Arthur 260
 Rimestad, Christian 258
- Rinaldi, Antonio 413n., 414
 Rioul, René 66 e n.
 Risi, Nelo 450 e n.
 Risset, Jacqueline 376n.
 Ritter Santini, Lea 259n., 351n.
 Rivane, Georges 155-156
 Rivière, Jacques 28n., 258n., 293, 328n., 351n., 451, 465
 Robert, Pierre-Edmond 28n., 82n., 90n., 312n., 346
 Robertazzi, Mario 477n.
 Robichez, Jacques 28n., 346
 Robin, Édouard Charles Albert 148
 Rogers, Brian 28n., 314n., 346
 Rogo, Douglas Scott 394
 Rolland, Romain 106-107
 Romanò, Angelo 450n.
 Romano, Lalla (Graziella Romano) 434, 434n., 435n., 475n.
 Romano, Mariolina 204n.
 Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, conte di 299
 Roncaglia, Aurelio 349n.
 Ronell, Avital 393
 Roosevelt, Eleanor 298
 Rossi, Raffaello 290n.
 Roussel, Raymond 387, 390
 Rousset, Jean 244
 Ruccello, Annibale 397n.
 Ruhe, Anna 258
 Ruskin, John 90, 92, 94, 198, 245, 261-264, 268, 269n., 273 e n., 293, 319n., 475n.
- Saba, Umberto 239, 377, 477n.
 Sachs, Marilyn M. 267n.
 Saint Simon, Henri de 278
 Saint-John Perse (Alexis Léger) 291
 Saint-Saëns, Charles Camille 91, 382
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 14, 30, 62 e n., 65n., 67n., 85n., 89-90, 94-108, 194n., 245, 251-254, 260, 262-263, 274, 278n., 324n., 376 e n., 388n., 399n., 402n., 403, 473, 482n.
 Saintsbury, George 258n.
 Sakula, Alex 147
 Salce, Luciano 15n.
 Salibra, Elena 476n.
 Salinas, Pedro 264n., 289-290
 Salter, Henry Hyde 143, 144 n., 146n.

- Samoyault, Tiphaine 63-64, 76
 Sand, George 105, 216n., 217n.
 Sandre, Yves 62n., 89 e n., 388n.
 Sanesi, Roberto 233n.
 Sanguineti, Edoardo 233 e n.
 Sanminiatielli, Bino 466n.
 Santini, Federica 458n.
 Santorelli, Salvatore 245
 Saroyan, William 318
 Sarraute, Nathalie 275n.
 Sartre, Jean-Paul 244, 397, 427
 Savinio, Alberto (Andrea Francesco
 Alberto de Chirico) 476n.
 Scalfari, Eugenio 324n., 479n.
 Scarpa, Domenico 412n.
 Scarpat, Giuseppe 141n.
 Schacherl, Bruno 317-318
 Scheffel, Helmut 99
 Schelling, Fiedrich W.J. 402n.
 Schiff, Sydney 259, 264-268
 Schiller, Francis 151n., 152n.
 Schlienger, Jean-Louis 143n.
 Schmid, Marion 13n., 99n., 103n., 257n.
 Schneider, Manfred 396n.
 Schuerewegen, Franc 391, 391n., 392n.,
 393, 395 e n., 402 e n.
 Schweppenhäuser, Hermann 203n., 390n.
 Sciascia, Leonardo 395n.
 Sconce, Jeffrey 392 e n.
 Scott Moncrieff, Charles Kenneth 258-
 260, 261n., 264-280, 282-284, 286-287
 Scott, Walter 263
 Scribe, Eugène 154n., 174
 Seconzag, G. 146n.
 Ségal, Alain 153 e n.
 Segre, Cesare 349n., 379n.
 Seltzer, Thomas 258
 Sem (Georges Goursat) 297n.
 Sempronio (Andreu Avel-lí Artís i Tomàs)
 300n.
 Senna, Paolo 450n.
 Sepa, Maria 476n.
 Serça, Isabelle 75n., 338n.
 Sereni, Vittorio 450-451, 456, 458 e n.,
 477n.
 Serianni, Luca 72n.
 Serini, Paolo 262n., 317n., 370n.
 Seroni, Adriano 451n.
 Serpieri, Alessandro 259n.
 Sévigné, Madame de (Marie De Rabutin-
 Chantal, marquise de) 84 e n.
 Sexton Siobhan, Élisabeth 149n.
 Sforza, Gian Galeazzo Maria 80
 Shakespeare, William 80 e n., 85, 86n.,
 169, 263-264, 269, 273, 363
 Shattuck, Roger 262n., 273-275
 Show, George Bernard 315
 Siciliano, Angela 420n.
 Siciliano, Enzo 475n.
 Simbor, Vicent 291n.
 Singla Casellas, Carles 300n.
 Sinigaglia, Enzo 463n.
 Sirois-Trahan, Jean-Pierre 15n.
 Siti, Walter 305n., 306n.
 Sitwell Edith, Osbert e Sacheverell 267
 Soday, Paul 17n.
 Sol, Anne-Laure 15n., 224
 Soldani, Arnaldo 329n.
 Soldevila, Carlos 293n.
 Solé de Sojo, Vicenç 291
 Sollier, Paul 150, 152, 367
 Solmi, Renato 434n.
 Solmi, Sergio 364, 465, 470, 473-474, 478
 Sonnenberg, Ben 268
 Souday, Paul 17n., 356
 Soupault, Robert 148n., 152 e n., 155 e n.
 Spaziani, Maria Luisa 156 n., 351n., 475n.
 Spitzer, Leo 156n., 259n., 291n., 329-331,
 333 e n., 335 e n., 343 e n., 351 e n., 354,
 419n., 422 e n., 479
 Sponde, Jean de 450n.
 Squarzina, Anna Isabella 61n., 75n., 82n.,
 172n.
 Squire, John Collins 268n.
 Stajano, Rita 323n.
 Starobinski, Jean 170n.
 Steiner, George 384n.
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 266n.,
 314n., 477n.
 Stevens, Cat 199
 Stevenson, Robert Louis 263
 Straus, Bernard 148n., 149, 150n.
 Strauss, Richard 380
 Stravinskij, Igor 267
 Strocmer, Paul 192n.
 Sturrock, John 274, 278n.
 Surace, Sandro 315n.
 Surdich, Luigi 327n., 381n.

- Svevo, Italo 324n., 350n., 463n., 478 e n.
 Svolacchia, Sara 376n.
 Symons, Arthur 259n.
- Tabucchi, Antonio 395-396
 Tabusso, Francesco 411-412, 426n.
- Tadié, Jean-Yves 13, 14, 16n., 28n., -29n.,
 61n., 90n., 112n., 115, 117 e n., 148n.,
 150n., 151n., 152n., 160n., 167, 168n.,
 247, 250-251, 261n., 275 e n., 302n.,
 312n., 328n., 335 e n., 343, 346, 359n.,
 391n.
- Taine, Hippolyte 95, 102
 Tajani, Ornella 78n.
 Tasso, Torquato 382
 Tedeschi, Nani 233n.
 Teyssandier, Laurence 21-23
 Thibaudet, Albert 349, 421n., 465n.
 Thierry, Augustin 92
 Tiedemann, Rolf 203n., 390n.
 Tilleul, Jean-Louis 228n.
 Tissot, Amédée de 155n.
 Tobino, Mario 478
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 77, 86, 315, 431
 Tomassini, Francesca 260n., 370n., 482n.
 Tordi, Rosita 376n.
 Tornabuoni, Gianna 323n.
 Tortora, Massimiliano 416n.
 Toscani, Claudio 412n., 418n.
 Treharne, Mark 278n.
 Triadù, Joan 296n.
 Troscianko, Emily T. 210 e n.
 Troulay, Marcel 90n.
 Trousseau, Armand 143n., 144-146
 Tucker, Paul 75 e n.
 Turner, Walter J. 259n., 264
 Turner, William 37, 53
 Turra, Giovanni 428, 428n., 429n., 431n.,
 440 e n.
 Twain, Mark 396
- Uenishi, Taeko 487
 Ungaretti, Giuseppe 476 e n.
 Updike, John 268n.
 Uras, Michaël 13n.
 Urbani, Bernard 413n.
- Valduga, Patrizia 16, 18n.
- Valéry, Paul 148n., 258n., 291, 293n., 316,
 427, 450n., 465n., 471, 474
 Vallette, Alfred 103
 Van Blarenberghe, Henri-Joseph 92-93,
 168, 399
 Van Gogh, Vincent 419, 420n.
 Vaquez, Henri-Louis 149
 Varese, Claudio 413, 470, 480
 Varupenne Stéphane 199, 201
 Vaschide, Nicolas 149
 Vázquez, María Esther 412n., 425n.
 Velázquez, Diego 297, 301
 Venturi, Gianni 485-487
 Veny, Joan R. 296n.
 Vercingetorige 407, 409
 Verga, Giovanni 241, 466
 Verlaine, Paul 80
 Vermeer, Jan (Johannes van der Meer,
 detto) 17n., 201, 301n., 364-365, 486,
 487
 Vernant, Jean-Pierre 204-205
 Vernet, Matthieu 89 e n., 95, 99 e n., 104
 e n., 106, 108
 Verri, Giacomo 239n.
 Vettard, Camille 293
 Vigevani, Alberto 478
 Vilar, Pierre 387n.
 Vincent, D. 146n.
 Vinciguerra, Rose-Paule 393n.
 Visconti, Luchino 308
 Vitiello, Pippo 476n.
 Vittorini, Elio 364, 411-412, 426n., 466n.,
 474n., 477
 Volponi, Paolo 233 e n.
 Voltaire (François-Marie Arouet, detto)
 471n.
- Wagner, Richard 263, 272, 297, 366, 467
 Waldeck-Rousseau, Pierre 141
 Watt, Adam 267 e n.
 Watthee-Delmotte, Myriam 228n.
 Waugh, Alec 259n.
 Weber, Samuel 396n.
 Weiss, Edoardo 324
 Wharton, Edith 267n.
 Whistler, James Abbott Mac Neill 264
 Wicart, Alexis 149
 Wickers, Paul 197 e n.
 Widmer, Henry-Auguste 149, 152

- Wilde, Oscar 263, 265
Willis, Thomas 142 e n., 144
Wilson, Edmund 263 e n.
Winnicott, Donald W. 394n.
Wise, Pyra 352
Wolff, Etienne 28 e n.
Wood, Michel 267n.
Woolf, Virginia 258, 391, 392n., 465n.
Wright, Ralph 259n.
Wunenburger, Jean-Jacques 228 e n.
- Young-Bruehl, Elisabeth 184n.
Yourcenar, Marguerite 14n.
Yvert, Louis 387n.
- Zambrini, Giulia 369n.
Zampa, Giorgio 370n.
Zanzotto, Andrea 389n., 397 e n.
Zazzaroni, Annarita 424n.
Zecchi, Lina 437n.
Zima, Peter Václav 111n.
Zola, Émile 175
Zublena, Paolo 427n., 438n.
Zweig, Arnold 170
Zylberman, Patrick 140n.

VOLUMI PUBBLICATI
MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchiotti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturmi e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.
32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-fona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessì e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.

35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld»*. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento, 2020.
36. Giorgio Caproni. *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, «La sana critica». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.
39. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, 2022.
40. *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di Anna Dolfi, 2022.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

Il 'tono' Proust

Dagli avantesti alla ricezione

All'opera di Proust, a credere ai cultori della *proustothérapie*, si attribuisce anche il merito di migliorare la nostra vita e di aiutarci a comprenderla. Negli ultimi anni si sono moltiplicati studi, biografie, ricerche su famiglia e amici, sono nati *polar* e *bande dessinée* variamente ispirati alla *Recherche*, il più grande romanzo del secolo. Alla luce di recenti materiali inediti, questo libro, nuovo e originale, ideato e coordinato da Anna Dolfi, grazie alla partecipazione di ricercatori di generazioni e formazioni diverse, si muove alla ricerca della tonalità proustiana, del suono inconfondibile di una scrittura che l'autore ha inseguito correggendo continuamente i suoi testi, e delle modalità di sviluppo e trasmissione a cui la sua opera è stata sottoposta dalla critica e dalle traduzioni che ne hanno inevitabilmente alterato la voce. *Il 'tono' Proust*, nel centenario della morte, presenta una lettura inedita e polifonica del grande Marcel: ripercorre tracce perdute e pagine dimenticate, indaga cosa hanno prodotto il desiderio e la malattia. Si scopre perfino un Proust che ha precorso le nostre paure e clausure da pandemia, sperimentando ogni percorso della memoria, e che spesso ci è arrivato 'a pezzi' per responsabilità di quanti non l'hanno letto per intero, dimenticando i consigli dei suoi grandi interpreti e il segno lasciato in scrittori, poeti, pensatori italiani e stranieri. L'architettura di questo libro consente di muoversi liberamente tra le diverse proposte e ricrea in una paradossale unità quella disseminazione di temi e figure, affioramenti e *intermittences*, tipica della poetica e dell'opera proustiana.

Anna Dolfi

Professore emerito dell'Università degli Studi di Firenze e socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei è tra i maggiori studiosi di Leopardi, leopardismo, ermetismo, narrativa e poesia del Novecento. Ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» e a temi di grande fascino che attraversano la letteratura europea. A sua cura, nel 2014, edito dalla FUP, *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*.

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 978-88-5518-642-1 (Print)
ISBN 978-88-5518-643-8 (PDF)
ISBN 978-88-5518-644-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-643-8

www.fupress.com

In copertina: *Ritratto di Marcel Proust*,
© 123rf | pictrider.

