

MODERNA/COMPARATA

— 5 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Non dimenticarsi di Proust

Declinazioni di un mito nella cultura moderna

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2014

Non dimenticarsi di Proust : Declinazioni di un mito nella cultura moderna / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2013.

(Moderna/Compatata ; 5)

<http://digital.casalini.it/9788866556107>

ISBN 978-88-6655-607-7 (print)

ISBN 978-88-6655-610-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-612-1 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di

Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giuseppe Dessì con il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per i beni librari e gli istituti culturali

Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato alla Cultura e P.I.

Fondazione Giuseppe Dessì

Fondazione Banco di Sardegna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



DGBL
DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI,
GLI ISTITUTI CULTURALI ED IL DIRITTO D'AUTORE



Fondazione
Giuseppe
Dessì



Fondazione Banco di Sardegna

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2014 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com>

Printed in Italy

INDICE

PREMESSA di <i>Anna Dolfi</i>	13
-------------------------------	----

NELLE PIEGHE DELL'OPERA AMBIVALENZA E TOTALITÀ DELLA LEZIONE PROUSTIANA

PROUSTISMO E «PROUSTOLOGIA»	25
-----------------------------	----

Enza Biagini

1. «Proustologia»	26
2. «Quale proustismo?»	30
3. Proust: i frammenti e la critica	38
4. Proustmanie	46

«L'ACTE PSYCHOLOGIQUE ORIGINAL APPELÉ LECTURE»:
SUR PROUST ET BACHELARD

Riccardo Barontini

1. À propos d'une rencontre dans le Panthéon de la Nouvelle Critique	57
2. Du côté de l'auteur: contre le réductionnisme	60
3. «L'acte psychologique original appelé Lecture»	65
4. Littérature et nouveaux savoirs	68
5. Lecture et tension vers l'écriture	70

DEBENEDETTI, PROUST	75
---------------------	----

Raffaele Manica

BECKETT E PROUST. IL FARDELLO DI SATURNO E IL SACRAMENTO
DELLA MEMORIA

Luigi Ferri

α. Premessa pseudosperimentale	87
1. Introduzione	87
2. Contesto e origine di un saggio filosofico	89
3. Commento al «Proust»	
3.1. Incipit e struttura generale	93

3.2. La struttura dell'Uomo-Tempo	96
3.3. Molteplicità, desiderio, asincronia	101
3.4. Abitudine	102
3.5. Resurrezioni proustiane	106
4. L'Adorazione perpetua e il sacramento della Memoria	
4.1. La liturgia della Memoria	110
4.2. Il sacramento della Memoria	112
4.3. L'Adorazione perpetua	114
4.4. Lo specchio dell'anima	117
5. Aspettando Godot	118
6. Comparazione temporale	120
Ω. Termine antisperimentale	121
NELLA TRAMA ONDULANTE DEGLI ANNI E DEI GIARDINI. IL PROUST DI BERTOLUCCI	
<i>Yannick Gouchan</i>	
1. La visita a Illiers-Combray	125
2. Bertolucci alla ricerca di Proust: il programma per la televisione	128
3. Proust in Bertolucci	132
LEGAMI MUSAICI: NOTE AL «MARCEL» DI ROLAND BARTHES	
<i>Michela Landi</i>	
LE PROUST DE DELEUZE OU «COMMENT VA LE MONDE» SELON SAINT-LOUP	
157	
<i>Clélie Millner</i>	
1. Les blocs de durée	158
2. Le personnage est une «différence»	160
3. L'apprentissage et la folie	163
PIETRO CITATI INTERPRETE E LETTORE DI PROUST	
169	
<i>Paolo Orvieto</i>	
PASSANDO DALLA TRADUZIONE	
ATTRAVERSO NATALIA: UN PERCORSO PROUSTIANO DEGLI ANNI SESSANTA	
<i>Mariolina Bertini</i>	
1. Marcel e Natalia	191
2. Luci e ombre di un Proust 'sliricato'	195
CAPRONI, LA TRADUZIONE RIFIUTATA E L'IMITAZIONE IMPERFETTA DEL BELLO STILE	
<i>Francesca Bartolini</i>	
1. La «prima grana del lunedì mattina»	203
2. Lettere d'amore per non andare del tutto alla deriva	209

LA METAFORA E LO SPECCHIO. RABONI E PROUST, UN SODALIZIO ININTERROTTO	223
<i>Manuele Marinoni</i>	

POETICHE E «ISMI»

ESPERIENZA E SCRITTURA: SVEVO E PROUST	
<i>Giovanni Palmieri</i>	
1. Cronistoria ad acta dell'«incontro» di Svevo con Proust	233
2. Convergenze parallele. Esperienza e scrittura	240

PROUST IN ITALIA NEL DECENNIO SOLARIANO. DIACRONIE DI UN «ISMO» SOTTERRANEO	245
<i>Manuele Marinoni</i>	

TEMPO RICOSTRUITO, TEMPO DA RICOSTRUIRE. FAUSTA CIALENTE ALL'OMBRA DI PROUST	
<i>Bruno Mellarini</i>	
1. Premessa	265
2. Sulle orme di Proust: i racconti della Cialente	266
3. Il tempo proustiano di «Pamela»	270
4. «Le quattro ragazze Wieselberger»: tempo ritrovato, tempo ricostruito	278
5. Conclusioni	291

LE MEMORIE DI ROMANO BILENCCHI	
<i>Alberto Cadioli</i>	
1. Sollecitazioni proustiane	293
2. Consonanza e distanza da Proust	297
3. La scrittura della memoria	303
4. La memoria «reinventata»	306

L'ARTE DELLA FUGA. IL TEMPO E LO SCACCO IN «ARACOELI»	309
<i>Marco Rustioni</i>	

CLAUDE SIMON E LO SPIRITO DELLA «RECHERCHE». TRACCE PROUSTIANE IN «LE TRAMWAY» (2001)	323
<i>Anne-Yvonne Julien</i>	
1. Prestiti strutturali dall'autore della «Recherche»	327
2. Prestiti da una delle configurazioni del tragico proustiano	331
3. Prestiti dalla forma proustiana dell'immagine	333

MILANO-PARIGI, SULLE TRACCE DI MARCEL. PAGINE DI PROUSTISMO LOMBARDO DA SANTUCCI A GRAMIGNA	339
<i>Andrea Gialloredo</i>	

DESSIANA

PROUST, DESSÍ, PRISCO: UN ITINERARIO DI «CORRISPONDANCES»

Francesca Nencioni

- | | |
|--|-----|
| 1. Il ritorno dell'io narrante in «San Silvano» e nei «Cieli della sera» | 369 |
| 2. L'influenza proustiana in Dessí e Prisco | 373 |
| 3. La passeggiata al Bois de Boulogne: un modello narrativo | 375 |
| 4. «Chambres d'hiver et chambres d'été»: attrazioni e rielaborazioni descrittive | 377 |
| 5. Il dramma dell'andare a dormire in Proust e Prisco | 379 |
| 6. «Michele Boschino»: tangenze proustiane | 381 |
| 7. Il processo generativo delle immagini: variante delle intermittences? | 384 |
| 8. La poetica dei cinque sensi in Prisco: un ventaglio di sapori e sentori tra Marino e Proust | 386 |

LES MOTS SUR LES MAUX. PROUST/DESSÍ – CON(DI)VERGENZE DI LINEE PROSPETTICHE

391

Oleksandra Rekut-Liberatore

COSA RESTA DI PROUST

DANTE DU CÔTÉ DE CHEZ PROUST

413

Claude Perrus

LA LEGGENDA DI JACK KEROUAC. PROUST, LA «BEAT GENERATION» E LA DISPERAZIONE DELLA SCRITTURA

Giuseppe Panella

- | | |
|---|-----|
| 1. Sulla strada di Proust: la «Leggenda di Duluož» | 427 |
| 2. Lowell come un'infanzia: «Il dottor Sax», «Visioni di Gerard», «Maggie Cassidy» | 435 |
| 3. I viaggi, la morte: «Vanità di Duluož», «Sulla strada», «I sotterranei», «I vagabondi del Dharma», «Viaggiatore solitario» | 443 |

DIMENTICANZA E MEMORIA NELLA «MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA» DI UMBERTO ECO

Ulla Musarra-Schroeder

- | | |
|---|-----|
| 1. Le nozioni di enciclopedia, memoria, dimenticanza nella semiotica di Umberto Eco | 455 |
| 2. La ricerca del «tempo perduto» come investigazione poliziesca | 458 |
| 3. Alla ricerca della «fiamma» | 465 |

TRA CINEMA E TEATRO

L'ITALIE INTERDITE. MALAPARTE ET LE THEATRE	479
<i>Myriam Tanant</i>	
1. Décalages subversifs	480
2. Le Bonhomme Marx	483
3. Une tragédie de la répétition de l'histoire	486
4. Conjointures	489
L'IDENTIFICATION DE LA FRESQUE VISCONTIENNE AU ROMAN PROUSTIEN. CONCORDANCE ET POSTERITÉ CRITIQUE DU TEMPS DECADENT	
<i>Paul Magoutier</i>	
1. Une essence idéalisée de l'aristocratie européenne	491
2. Correspondance de l'entre-deux siècle viscontien au roman proustien ou la mise en scène tragique de la déchéance des valeurs aristocratiques traditionnelles	493
2.1. Correspondances thématiques et affiliation revendiquée de la fresque viscontienne au roman proustien	494
2.2. Correspondance dans la démarche d'unification des œuvres respectives	500
3. Visconti et les incantations à l'esprit de « <i>La Recherche</i> »	
3.1. Les incarnations proustiennes au service du requiem viscontien: la mort des mondains et la suggestion d'une apocalypse à venir	502
3.2. «Les Damnés» et «Violence et Passion», la postérité critique du temps proustien et la menace du fascisme	507
PROUST A TEATRO. UN'ORIGINALE PROPOSTA DRAMMATURGICA E REGISTICA	523
<i>Giulia Tellini</i>	
INTERVISTA A SANDRO LOMBARDI	528
INTERVISTA A FEDERICO TIEZZI	540
LE CINEMA EUROPEEN À LA RECHERCHE DE L'ADAPTATION PROUSTIENNE	
<i>Paul Magoutier</i>	
1. Introduction	549
2. Les adaptations cinématographiques européennes des orientations sujettes aux polémiques et critiques	550
2.1. Le problème de l'adaptation proustienne au cinéma	551
2.2. Visconti, Losey et Pinter: le renoncement à una adaptation de la «Recherche»	552
2.3. Une première adaptation controversée: «Un amour de Swann» de Volker Schlöndorff	553
2.4. Raoul Riuz, le temps retrouvé ou perdu?	554
2.5. «La Prisonnière» ou la tentative audacieuse de Chantal Akerman	555

3. À la recherche du sentiment proustien au-delà de la simple adaptation littérale	
3.1. La deuxième voie en matière d'adaptation	556
3.2. Visconti et l'influence de «La Recherche»	557
3.3. Les intermittences du cœur ou la mise en abîme des références proustiennes	559
3.4. Influence de Proust sur d'autres réalisateurs européens	560
4. Conclusion	560

RARITÀ PROUSTIANE

CATTEDRALI MORIBONDE E «MONUMENTI QUASI PERSIANI» LA RISCRIITTURA DI UN ARCHETIPO GIOVANILE	565
<i>Giuseppe Girimonti Greco</i>	

PREMESSA

[...] un espace à quatre dimensions
– la quatrième étant celle du Temps.

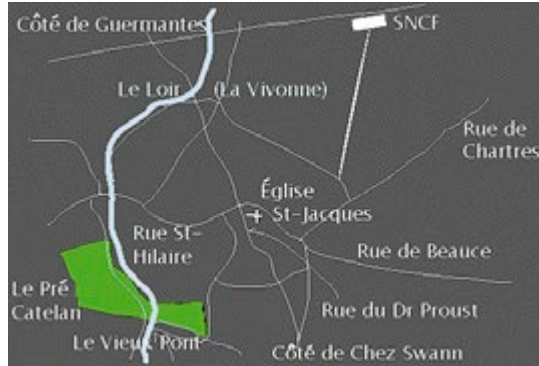
Marcel Proust, *Combray*

[...] ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les
propres lecteurs d'eux-mêmes [...] mon livre, grâce auquel
je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

1 – Da una parte *le côté de Guermantes* e dall'altra quello di *chez Swann*, a separarli Le Loir (che ormai si chiama Vivonne), in un piccolo centro, reale e immaginario, il cui doppio nome dà conto di una straordinaria incidenza della finzione sul vero al punto da fare associare *à jamais*, non solo nella memoria dei lettori ma sulle carte geografiche, il nome di Illiers a Combray. Nella casa della *tante* Léonie la *lanterne magique* ricorda ancora le gesta leggendarie di Golo e di Geneviève de Brabant; intorno *le pré Catelan*, le siepi di *aubepines*, i luoghi delle passeggiate solitarie, delle finestre *entrouvertes*, del campanile di Saint-Hilaire *résumant la ville*. E i nomi: Bergotte, Vinteuil, Swann, Odette, Françoise...: pochi luoghi come questo (sede per altro da anni della Société des Amis de Marcel Proust) offrono la misura tangibile di un mito. Un mito esplosivo con un po' di ritardo (è noto il rifiuto di Gide, che avrebbe generato la più famosa e generosa lettera di scuse della storia letteraria: «Le refus de ce livre [*Du côté de chez Swann*] restera la plus grave erreur de la NRF, et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie»¹), ma destinato a durare e ad accrescersi nel tempo. E non solo grazie a uno sguardo retrospettivo, volto al recupero del passato e in quello dello scrittore che più di ogni altro ha segnato un secolo, una civiltà, un mondo; ma per la capacità di intuirne e vederne la proiezione verso il futuro. Nel 1962, testimoniando per un perturbante documentario dell'INA che oltre che un omaggio a Proust è uno scrigno-*reservoir* di volti, voci e personaggi per sempre perduti, il primo piano di un Cocteau brizzolato in cappotto di cammello, con una tonalità leggermente acuta, lo riassumeva dichiarando lo stupore nel vedere come «le mécanisme de Proust s'approche du mécanisme de Robbe-Grillet, de Butor, de la jeunesse actuelle».

¹ Non a caso un *bruilion*, scritto probabilmente la vigilia, o il giorno stesso della lettera inviata da Gide a Proust l'11 gennaio 1914, è stato battuto all'asta da Sotheby per 145.000 euro.



Come che sia, non solo gli scrittori, fino ad oggi almeno, hanno dovuto fare i conti con lui (pagando anche nei casi più irrilevanti il prezzo di un riconoscimento quanto meno di maniera); il fatto è che non sarebbero pensabili neppure la grande critica italiana e straniera del Novecento e le moderne riflessioni sul metodo senza la *Recherche* come punto di partenza e come banco di prova. Vi si sono misurati, con saggi e/o libri ogni volta memorabili, Solmi e Debenedetti, Contini e Macchia², mentre a tradurre almeno uno dei sette tomi (fino all'impresa completa, portata a termine anni dopo da Giovanni Raboni³) si sarebbero cimentati, al momento del tardivo arrivo editoriale nella nostra lingua, Caproni, Fortini e la Ginzburg, per non citare che i poeti/narratori più noti. Quanto all'estero, non solo Auerbach, Curtius, Spitzer⁴ fanno parte anche della più elemen-

² Basti citare, oltre al *Romanzo del Novecento* (Milano, Garzanti), la raccolta *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982; *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005 (ove poi si dica che pochi sono i libri del grande critico nei quali non sia questione della *Recherche*); Gianfranco Contini, *Introduzione alle «paperoles»*, in «Letteratura», 1947, 36; «Jean Santeuil» ossia *l'infanzia della «Recherche»*, in «Letteratura», marzo-aprile 1953 (poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi); Giovanni Macchia, *L'angelo della notte. Saggio su Proust*, Milano, Rizzoli, 1980; *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989; *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997. Ma per una complessiva valutazione del proustismo, soprattutto delle origini, fino agli anni 90 (e per la proposta di alcune questioni di metodo, nonché della bibliografia critica fino a quell'altezza) sia consentito il rinvio ad Anna Dolfi, *Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento. Prodomi di una ricerca*, in «Franco-Italica», 1993, 4, pp. 21-40 (poi in A. Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-86). Cfr. anche, per l'ambito italiano di riferimento, *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi*, Caen, Presses Universitaires de Caen, «Transalpina», 2004. Per uno studio attento a Morselli e Sereni, cfr. adesso Mirko Francioni, *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini editore, 2010.

³ Che ha lasciato testimonianza della sua impresa in un saggio: Giovanni Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1990, pp. 111-119 (un libro per altro ricco di interventi di scrittori e critici di primissimo piano).

⁴ Cfr. almeno Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust* [1952], a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1985; Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

tare genealogia di critici-teorici per i quali va messo in primo piano il nome di Proust; ma Poulet⁵, Jauss⁶, Deleuze⁷, Richard⁸, Genette⁹, Barthes¹⁰... Ai quali¹¹ si potrebbero accostare decine di altri nomi di sicuro rilievo¹², facendo scorrere monografie, raccolte di saggi, collane¹³, mostre¹⁴, cataloghi, atti di convegni¹⁵, libri

⁵ Cfr., di Georges Poulet, il primo dei quattro volumi di *Études sur le temps humain* (Paris, Plon, 1952), e *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

⁶ Hans Robert Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* [1955], Firenze, Le Lettere, 2003.

⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

⁸ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

⁹ Gérard Genette, *Figures I-III*, in particolare *Figures III* e tutti i libri che sono seguiti.

¹⁰ A parte il Proust iscritto nei libri più suggestivi e privati di Barthes, si veda ormai il fondamentale *La Préparation du roman I et II*, sous la direction de Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, 2003, su cui già un'ampia bibliografia (cfr. in particolare, anche per la ricchezza dei rimandi, il recentissimo Giuseppe Girimonti Greco, «Se comparer a Proust»: Barthes, la «Recherche» e il romanesque (con una nota su G. Debenedetti), in «Quaderni proustiani», 2014, 8, pp. 279-306) oltre che uno studio di Michela Landi in questo nostro libro. Sullo stesso numero di «Quaderni proustiani» 2014, anche un testo di Chardin che dialoga a distanza con il saggio di Giovanni Palmieri che qui si propone (cfr. Philippe Chardin, *La «Coscienza di Zenò» o il libro bianco e nero della psicoanalisi*. Traduzione dal francese di Michele Peretti, ivi, pp. 219-236).

¹¹ Un significativo assemblaggio di grandi nomi della critica in un volumetto delle Éditions du Seuil («Points»), *Recherche de Proust*, con interventi di Roland Barthes, Leo Bersani, Raymond Debray-Genette, Serge Gaubert, Gérard Genette, John Porter Houston, Philippe Lejeune, Marcel Muller, Joan Rosasco, Jean Rousset.

¹² Tra tutti bastino i nomi di Antoine Compagnon, con almeno i suoi *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989; *Proust: la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009 (d'après un seminario al Collège de France); e alcune raccolte da lui approntate in collaborazione con Mariolina Bertini (a cui si devono tra l'altro una *Introduzione a Proust*, Roma-Bari, Laterza, 1991, e un *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996) per il centenario: *Morales de Proust* [numero monografico dei] «Cahiers de Littérature française», 2010, 9-10; *Swann le centenaire* [en collaboration avec Kazuyoshi Yoshikawa et Matthieu Vernet], Paris, Hermann, 2013; e di Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1993. Ove poi si ricordino i seminari proustiani di Compagnon e della Kristeva, rispettivamente al Collège de France (disponibili sul web) e all'Université de Paris Diderot.

¹³ Quella delle «Recherches proustiennes», edite dal parigino editore Champion, sotto la direzione di Annick Bouillaguet, che fanno capo al *Centre de recherches proustiennes* della Sorbonne Nouvelle-Paris III.

¹⁴ Solo per ricordarne alcune a partire dal nuovo secolo/millennio, si pensi a *Proust, l'écriture et les arts*, tenutasi tra il 1999 e il 2000 alla BNF – site François Mitterrand/Tolbiac (il cui catalogo – sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu – è stato pubblicato nel 1999 da Gallimard-BNF-Réunion des Musées Nationaux); *Proust, du temps perdu au temps retrouvé*, con la quale si è inaugurato nell'inoltrata primavera 2010 un nuovo Musée des lettres et manuscrits sul boulevard Saint-Germain; fino all'ultima, *Marcel Proust and «Swann's Way»: 100th Anniversary* (organizzata dalla BNF, con la partecipazione di Antoine Compagnon), tenutasi alla Morgan Library & Museum di New York. A cui si aggiunge adesso una mostra virtuale su Gallica (*Gallica Proust*) sul sito della BNF (con la possibilità di consultare l'edizione originale del 1927 del *Temps retrouvé*).

¹⁵ Si pensi al *colloque* del giugno-luglio 2012 organizzato dal Centre Culturel International de Cerisy sotto la direzione di Antoine Compagnon e Kazuyoshi Yoshikawa, i cui atti, giovandosi anche della collaborazione di Matthieu Vernet, sono stati pubblicati a Parigi, dalle edizioni Hermann, nel 2013.

di fotografie¹⁶, dizionari¹⁷, edizioni (penso in particolare a quella dei *Cahiers*¹⁸), persino romanzi¹⁹, che si sono moltiplicati, specie in questi ultimi anni²⁰, a lanciare il nome di Proust nei campi (pur diversamente convincenti) della biografia²¹ (dell'autore, dei personaggi, delle loro fonti, o dei tre ambiti intrecciati insieme²²), della psicanalisi, della narratologia, della filosofia²³, della sociologia, della stilistica²⁴, della critica genetica²⁵... Su quest'ultimo terreno (a parte le nuove edizioni della «Pleiade», dirette da Jean Yves Tadié²⁶) contributi essenziali ci sono

¹⁶ Senza dimenticare le foto d'epoca, che puntano a ricostruire (come recita il titolo di un libro nato da una mostra parigina del 1991) *le monde de Proust (Le monde de Proust. Photographie de Paul Nadar*, Paris, CNMHS, 1991).

¹⁷ Cfr. le oltre mille pagine del *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers. Préface de Antoine Compagnon, Paris, Honoré Champion, 2004 e il più recente (e discutibile) Jean-Paul Enthoven-Raphaël Enthoven, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Grasset-Plon, 2013.

¹⁸ Disponibili *en ligne* parecchie decine dei 75 *Cahiers* conservati nel Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France, sui quali Proust annotò, tra il 1908 e il 1922, il *Contre Sainte-Beuve* e *À la recherche du temps perdu*; mentre di non pochi di loro si cominciano ad offrire i *fac-similé* accompagnati da una trascrizione diplomatica annotata ad opera di una équipe internazionale di studiosi diretta da Nathalie Mauriac Dyer (di cui fanno parte Bernard Brun, Antoine Compagnon, Pierre-Louis Rey, Kazuyoshi Yoshikawa). È del 2013 il *fac-simile* del *Du côté de chez Swann. Combray. Premières épreuves corrigées (1913)*. Édition de Charles Méla, Paris, Gallimard (nella collana «Hors série Beaux Livres»).

¹⁹ Si pensi al romanzo giallo di Estebelle Monbrun [pseudonimo della studiosa americana Elyan Dezon-Jones], *Meurtre chez tante Léonie* [1994], Paris, Éditions J'ai lu, 2000.

²⁰ Culminando nel 2013, centenario della pubblicazione del primo volume della «Recherche», in una serie di numeri monografici di riviste: dalla «Nouvelle Revue française», mars 2013, 603 (*D'après Proust*, sous la direction de Philippe Forest et Stéphane Audeguy); a «Francofonia», primavera 2013 (*Du côté de chez Swann 1913-2013*, sous la direction de Mariolina Bertini e Patrizia Oppici); alla «Revue des deux Mondes», juin 2013 (*Proust vu d'Amérique*); a «Europe», août-septembre 2013, 1012-1013 (*Marcel Proust*); al «Magazine littéraire», septembre 2013, 535 («*Cent ans de Recherche*», sous la direction d'Alexandre Gefen et Matthieu Vernet).

²¹ *À la suite* del classico George Duncan Painter, *Marcel Proust: A Biography* (tradotto in Italia da Feltrinelli).

²² Il caso di Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991, e, sempre dello stesso Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011.

²³ A partire da Paul Ricoeur e dal suo *Temps et Récit II* (Paris, Seuil, 1984) e da Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman* (Paris, Minuit, 1987), fino al recente volume (di oltre 1200 pagine), di Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, che sigilla un *iter* critico che registra quasi una decina di opere sull'autore (tra le quali cfr. in particolare *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995; *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011).

²⁴ Cfr. Isabelle Serça, *Les Coutures apparentes de la «Recherche». Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²⁵ Tra gli ultimi contributi quello di Akio Wada, *La création romanesque de Proust: la genèse de «Combray»*, Paris, Honoré Champion, 2012.

²⁶ A cui si devono, oltre a numerosi studi (*Proust et le roman. Essai sur les formes techniques du roman dans «À la recherche du temps perdu»*, Paris, Gallimard, 1971), una monumentale bio-

stati (si pensi all'edizione integrale dei 21 volumi della *Correspondence*, curati da Philip Kolb, caduto sul campo, nel '92, appena qualche mese prima dell'uscita dell'ultimo tomo) e continueranno ad aggiungersi per aiutare a spiegare, decrittare e sciogliere il fascino delle *paperoles* conservate religiosamente da Céleste Albaret (a cui si devono anche celebri ricordi²⁷), ormai esposte come reliquie per la curiosità e la sete di conoscenza di quanti non sono più soltanto proustiani, proustisti, proustofili o proustomani, ma 'proustologi', per utilizzare un termine recentemente lanciato (assieme a quello di *hyper-Proust*) da Matthieu Vernet (*Comment lire Proust en 2013?*) in un lungo bilancio-riflessione apparso su un bel numero di «Acta fabula»²⁸, sì che se ne può dedurre (da lui stesso dichiarata²⁹) l'esistenza della 'proustologia'. Che è un neologismo vagamente inquietante, visto che, più che una scienza umanistica, sembra evocare una pericolosa malattia della pelle che potrebbe anche rivelare (ove si ricorra a un 'calembour' tabucchiano) un qualche rimorso sopito in noi e pronto a riemergere (magari con l'aiuto della lettura), a nutrire la nostalgia per il tempo perduto e irrecuperabile e per le cose che non si sono capite e che le *intermittences* rivelano colpevolmente in ritardo alla nostra coscienza – inevitabilmente post-proustiana (dunque meno disponibile di prima al riscatto).

In ogni caso Proust, allora come adesso (nel corso di un secolo ormai), ci ha cambiato la vita³⁰, e la percezione del mondo, e il modo di guardare gli oggetti³¹, e di leggere i libri e le cose. E con quelle anche la letteratura, il teatro, il cinema³², la fotografia³³, la pittura (basti pensare a quanti si sono addannati sul «petit pain de mur jaune» della *Veduta di Delf* di Vermeer, dinanzi al quale Bergotte continua ad avere la percezione di un fallimento che di poco ne precede la morte³⁴).

grafia: Marcel Proust, Paris, NRF-Gallimard, 1996, e un recente *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

²⁷ *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Robert Laffont, 1973.

²⁸ «Acta fabula», février 2013, 14, 2 (del titolo *Let's Proust again!*). Oltre al saggio di Vernet e a un'interessante rassegna critica con interventi recensori che sono dei veri e propri saggi, nel numero spicca un pezzo di Antoine Compagnon su *Écrire le deuil*.

²⁹ Felicitemente ripresa anche nel titolo del bel saggio di Enza Biagini, in questo nostro libro.

³⁰ Per parafrasare il titolo di un libro di grande successo dello svizzero-inglese Alain de Botton, *How Proust Can Change Your Life* (1997), subito tradotto in Italia da Guanda.

³¹ Ai quali è adesso dedicato un bel libro, *Proust e gli oggetti*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza, Firenze, Le Cariti, 2012 (che si avvale della collaborazione di eccellenti studiosi, italiani e stranieri).

³² Si pensi, per un solo riferimento bibliografico, a Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008.

³³ A partire da Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997 per arrivare a G. Girimonti Greco, *Note sulla «Recherche» in «camera oscura». Proust, Brassai e gli «enjeux romanesques» dell'immagine fotografica*, in *Letteratura e fotografia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, I, pp. 265-318.

³⁴ Si pensi, per limitarsi a due soli testi, a Lorenzo Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il Mulino, 1999 e a Stefano Agosti, *Proust e Vermeer*, in *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Milano, Marinotti, 2006.

Il libro che qui si propone, all'insegna del *Non dimenticarsi di Proust*, a dispetto delle tante piste possibili necessariamente (nostro malgrado) trascurate³⁵ – ivi compresa quella, quantomeno tentata, di offrire in calce al volume la traduzione di alcune poesie di Proust fatta dai nostri maggiori poeti di oggi³⁶ –, ne dà ampia, anche se frammentata, testimonianza.

2 – Su un foglio dattiloscritto (una lettera sulla quale il destinatario aveva annotato la data del 15 marzo 1942), troviamo un frammento che potremmo, da ogni punti di vista, definire proustiano. A scrivere era un giovane poeta meridionale che iniziava a tradurre, mentre consumava – sui tavoli da gioco e dinanzi a uno scrittoio – la vita, e che, come risulta evidente dalle poche righe dattiloscritte rimaste sull'*incipit* della lettera, aveva inviato in risposta all'amico fraterno Oreste Macrí l'introduzione a una versione proustiana³⁷ (del progetto iniziale non sarebbe rimasta che quella premessa) che doveva apparire (cancellato per ragioni di sopravvivenza perfino il nome di Proust³⁸, «messo al bando come tutta la cultura francese e anglosassone, dall'Italia ufficiale»³⁹ di allora) su «La fiamma» del 31 maggio 1942 con il titolo *Dai nostri paesi (lettera a Oreste Macrí)*⁴⁰. La parte terminale del testo (che poco prima aveva evocato la Toscana, Firenze, il convento di San Marco, una piazza che era stata abituale luogo di ritrovo per un'intera generazione letteraria), dopo un riferimento a una «freccia avvelenata» quale strumento di caccia ai cervi e agli animali selvatici in un mitico e primitivo Salento, si apre ad un tratto su un'intermittenza che nella versione ancora inedita che qui riproduciamo⁴¹ non solo fa di Proust (del suo nome) l'oggetto di un soprassalto del

³⁵ Anche per tener conto delle specifiche competenze dei singoli collaboratori, e a causa dei vuoti creati *in extremis* per defezioni improvvise, che hanno fatto cadere autori più che pertinenti per il tema proposto (penso ad esempio a Bassani, o, tra i traduttori, a Fortini; tra i critici-scrittori a Morselli...). Per altro le stesse indicazioni bibliografiche che figurano in queste poche pagine di premessa (a integrare quanto già nel nostro *Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento. Prodromi di una ricerca* cit.) ripercorrono, senza alcuna ambizione di esaustività, soltanto alcuni personali percorsi di lettura di questi ultimi anni.

³⁶ In una sezione *ad hoc* predisposta, che avrebbe dovuto essere affidata alla grande passione e competenza proustiana di Giuseppe Girimonti Greco, incaricato di farsi suscitatore e raccogliatore di testi poi mancati all'appello.

³⁷ «Metterò una mia lunga traduzione da Proust (non ho altro di prosa) con un'introduzione che ti si riferisce», avrebbe scritto il 26 maggio del 1941 Vittorio Bodini a Oreste Macrí in una lettera che si può leggere adesso in Vittorio Bodini-Oreste Macrí, *Lettere 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2014.

³⁸ Sostituito dalla locuzione «quel nome», come racconta Bodini nella *Postilla* che segue *La lettera* (in Renato Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud*, Salerno, Edisud, 1980, pp.137-138).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ora in R. Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud* cit., pp.136-137.

⁴¹ Sensibilmente diversa da quella apparsa su «La Fiamma» (ripubblicata da Aymone) che qui riproduciamo per evidenziare le differenze: «Ma un giorno, nella stazione di Maglie, chi pronunziò in un batticuore il nome di Proust? O forse fu l'aria a pronunziarlo, come una sciarpa

cuore, ma lega quella straordinaria epifania, che ridesta luoghi e figure (Combray, Albertina...), a una sorta di intervento divino, di soprannaturale intercessione:

Ma un giorno sulla stazione di Maglie quale dio pronunziò in un batticuore il nome di Proust? La leggenda non poteva sfuggirti: in una lucida ebrezza, a gara inseguimmo di parole gli amati oggetti: Combray e le intermittenze del cuore, Rachel quand le seigneur, e Albertina, Albertina al telefono comme dans Tristan l'écharpe agitée ou le chalumeau du père. / Come una sciarpa agitata contro i cieli mostruosi delle nostre crete, questa versione che ti mando scritta in furia quel giorno stesso ti parlerà d'Albertina, ti invidierà la partenza con la voce d'una foglia tra le pagine d'un libro, stordita dalle campane. / Vittorio Bodini.

Qualche decennio prima Ungaretti aveva raccontato da una grigia Parigi con pari emozione l'inspiegabile allegria che aveva accompagnato per lui la scoperta, il riconoscimento di uno scrittore a cui gli parevano addirsi soltanto le declinazioni dell'*indimenticabile*:

Stamane mi sono svegliato come se avessi vinto un terno al lotto. / Ho aperto il giornale trepidando di dovervi trovare, forse, una ragione a questa mia straordinaria allegria. [...] Non posso dirvi quel che c'è in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; non c'è una trama; c'è un'infinità di trame; è tutto un groviglio di trame che si accavallano all'infinito. / È un monumento di psicologia che Marcel Proust si è proposto di erigere sul modello di quelle «memorie» di Saint-Simon, che tanto gli sono familiari. / Ma in questo stile che ha l'aria di nulla [...] v'accorgete che insensibilmente delle figure hanno preso vita, sono vive, vive, colte nel fondo dell'anima; e quando avete finito il libro, una intera società, un intero popolo, un mondo intero, v'è stato animato, *indimenticabilmente*. / Questo scrittore dalle analisi minuziose, a cui non sfugge la minima emozione, che fruga nelle più segrete e remote risonanze della vita sentimentale, è forse un nuovo Stendhal⁴².

E si potrebbe continuare, soffermandosi diversamente sugli sforzi di differenziazione (si pensi a Giorgio Bassani che, proprio nel momento in cui costruiva il suo *Romanzo di Ferrara* quasi come una compatta *Recherche*, insisteva sulla sua diversa concezione della narrativa e del tempo⁴³), sul gioco delle influenze (anche di quella che ha fatto pronunciare a Gianfranco Contini il nome di Proust per il primo, bellissimo romanzo, *San Silvano*, di un ancora sconosciuto Giuseppe

agitata contro i cieli mostruosi delle nostre crete o la voce d'una foglia tra le pagine d'un libro stordito dalle campane».

⁴² Giuseppe Ungaretti, *Il premio Goncourt risuscita i morti?* [1919], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974, [pp. 27-33], pp. 27-32.

⁴³ Cfr. «*Meritare il tempo (intervista a Giorgio Bassani [1979])*», in A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 165-179.

Dessi⁴⁴); sulle riutilizzazioni consapevoli (penso a quella proposta da un contemporaneo *engagé* in definitiva poco proustiano – e *pour cause* – come Norman Manea, in un racconto che porta il nome di Proust fin sul titolo di una raccolta⁴⁵). Ma, se come ha scritto Roland Barthes, «le status, l'*eidos* de *La recherche du temps perdu*, c'est d'être une œuvre infinie», non solo le poche citazioni di una veloce premessa, ma questa stessa raccolta, avrebbero potuto essere doppie, triple, o, come il loro oggetto, praticamente infinite.

3 – Dal *Contre Sainte-Beuve* a *Giornate di lettura*⁴⁶, dal *Jean Santeuil* alla *Recherche*, la seduzione di un'opera dalla fittissima intertestualità (interna ed esterna), in grado di combinare diversi registri, risiede ancora, oltre che nell'offerta del grandioso affresco di un universo in declino (la Francia della III Repubblica, tra un'aristocrazia destinata a finire e una borghesia che avrebbe condotto alla guerra), nella capacità di inserirsi (come la sua struttura prevede) quale punto centrale (quello del modello, dell'*altro*, produttore di desiderio) nel triangolo genialmente proposto, per la grande narrativa, da René Girard⁴⁷. Contribuendo così a creare un mondo parallelo rispetto a quello cosiddetto reale, che, volente o nolente, si trova ormai popolato dei suoi doppi: città, cattedrali, sentimenti, parole...

Ma la doppia vista, l'ha insegnato Leopardi (e non solo), accompagna la sensibilità e l'immaginazione⁴⁸, e – potremmo aggiungere – ha a che fare con la capacità di ragionare filosoficamente⁴⁹ di tante cose, ivi compresa la morte.

4 – Sull'ultima pagina di un romanzo *in fieri* che non sarebbe mai stato finito (pubblicato postumo, con il titolo *La scelta*⁵⁰) Giuseppe Dessì aveva annotato:

⁴⁴ G. Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 (poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180).

⁴⁵ Norman Manea, *Le thé de Proust*, in *L'heure exacte et autres nouvelles*, Paris, Seuil, 2007.

⁴⁶ Il titolo italiano della prefazione di Proust alla traduzione di *Sesame and Lilies* di Ruskin.

⁴⁷ Cfr. René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁴⁸ Si ricordi il famoso passo di *Zibaldone* 4418: «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbiettivi sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione».

⁴⁹ In questo senso questo nostro volume si pone come ideale continuazione dei due che l'hanno preceduto (*La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012; *Il racconto, romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013), la cui pubblicazione parimenti si deve alla sensibilità del Comitato Giuseppe Dessì.

⁵⁰ Cfr. Giuseppe Dessì, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (adesso Nuoro, Ilisso, 2009; nelle due edizioni è presente anche uno scritto di Claudio Varese).

Da ogni casa di Norbio almeno un uomo era partito per la guerra. Io ho sperimentato che quando una persona cara viene a mancare lascia un vuoto il quale, col passare del tempo, tende a colmarsi di una sostanza psicologica fin quasi a operare una sostituzione, e questo avviene anche quando l'assenza è causata dalla morte e il dolore è inconsolabile. Le madri, le vedove che ho conosciuto, hanno finito per lasciare che quel vuoto si colmasse, come le forme vuote che si ritrovano a Pompei sotto lo strato millenario di lapilli e di cenere e nelle quali gli archeologi hanno fatto una colata di gesso che riproduce fin nei minimi particolari i corpi disfatti.

Mi sono tornate alla mente queste poche righe, credibilmente del 1977, leggendo, in una lettera di Proust di oltre un cinquantennio prima⁵¹ fino ad oggi conosciuta soltanto dalla sua bella, giovane e singolare destinataria (che, pur abitando nello stesso palazzo del grande Marcel, non ebbe occasione di incontrarlo se non per via epistolare):

Je traîne déjà dans ma pensée tant de morts dissoutes, que toute nouvelle fait sursaturation et cristallise tous mes chagrins en infrangible bloc⁵².

Sono riflessioni nate ai margini della stessa guerra. A pensare per aforismi che si offrono ad un tratto quasi come massime morali, a parlare della cristallizzazione del dolore, chissà che l'autore italiano – sia pure con un diverso, testuale, dichiarato modello – non fosse stato indotto anche (proprio) dalle letture giovanili che nella *Scelta* gli avevano fatto pronunciare con un certo tremore, in un colloquio notturno tra Marco, Giacomo, Alina (tre dei suoi personaggi prediletti, di cui i primi due almeno con ruolo di *alter ego*), tramite i mitici Guermantes, la lingua, il nome di un'opera amata divenuta almeno per un attimo oggetto di racconto:

«Parli quasi come la marchesa di G.», disse Giacomo. «La marchesa di G.?», fece Alina ridendo «G., sta per Guermantes?»
«Non, ma chérie, cette fois il ne s'agit pas de la *Recherche* [...]».

Non è dunque un caso – visto che abbiamo citato Dessì, a cui questo libro dedica una specifica micro-sezione, che, a lavoro concluso, nel pensare con gratitudine a tutti i collaboratori al volume che qui si presenta, un ringraziamento particolare vada anche al Comitato per le Celebrazioni per il Centenario della nascita di Giuseppe Dessì (e alla nascente Associazione Dessì destinata a pren-

⁵¹ Si tratta della lettera 22, scritta durante la guerra, prima dell'ottobre 1915, che si può adesso leggere in M. Proust, *Lettes à sa voisine*. Texte établi et annoté par Estelle Gaudry et Jean-Yves Tadié. Avant-propos de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2013.

⁵² Ivi, p. 65.

derne il posto⁵³), che ha accolto la proposta di ricordare l'autore di *San Silvano* e della *Scelta* (romanzi per eccellenza filosofici e proustiani⁵⁴), con una ricerca che li inserisce nel solco del *non dimenticarsi di Proust*.

Anna Dolfi

⁵³ Nell'ambito delle attività della Fondazione Giuseppe Dessì, che ha sede a Villacidro, in Sardegna, nella casa che fu del padre dello scrittore, di cui mi piace ricordare i presidenti degli ultimi anni, nelle persone di Massimo Murgia e di Giuseppe Marras, assieme al bravissimo amministratore-tesoriere Mauro Pittau e a Goffredo Zuddas che, con competenza giuridica e provata passione, ha funzione di coordinamento tra il comitato scientifico e la recentemente creata Associazione Giuseppe Dessì.

⁵⁴ Ma a conferma della forte tensione meditativa (per antonomasia proustiana) sottesa a tutta l'opera di Dessì, fondamentali ormai, a partire dai materiali d'archivio (per cui cfr. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, Firenze, FUP, 2002), le testimonianze che si possono ricavare anche dall'insieme delle corrispondenze e dei diari. Cfr. almeno Giuseppe Dessì-Claudio Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002; *Le corrispondenze familiari nell'Archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, Firenze, FUP, 2003; *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009; Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessì 1932-1962*, a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010; *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012; Giuseppe Dessì-Raffaele Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012; *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «Il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, Firenze, Firenze University Press, 2012; *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press, 2013; e i *Diari 1926-1931*, i *Diari 1931-1948*, i *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari (rispettivamente Roma, Jouvence, 1993, 1999, e Firenze, Firenze University Press, 2009); i *Diari 1952-1962* e i *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni (ambidue Firenze, Firenze University Press, 2011).

NELLE PIEGHE DELL'OPERA
AMBIVALENZA E TOTALITÀ DELLA LEZIONE PROUSTIANA

PROUSTISMO E «PROUSTOLOGIA»

Enza Biagini

«Proustisme [...] Subst, masc. –

Incapacité de Rédiger des phrases de moins de trente lignes pour exprimer une pensée claire et organisée. Cette attitude se produit par mimétisme et dans une volonté, le plus souvent inconsciente, de suivre les méandres de la pensée du grand écrivain jusque dans la facture d'un texte, car force est de constater que ce qui semble naturel et esthétique dans le modèle devient parfois un rien pesant chez ses thuriféraires»¹.

«En cette année de commémoration du centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann*, les publications, les colloques et les initiatives se multiplient autour de l'œuvre de Proust, et plus précisément sur l'ouverture d'*À la recherche du temps perdu* qui, en 1913 – la critique l'a montré – est loin d'avoir la forme et l'ampleur qu'elle acquerra au fil du temps. On se pose depuis longtemps la question de l'avenir des études proustiennes et de la possibilité d'écrire – et de trouver – de nouvelles perspectives, qui non seulement parfont notre connaissance de l'œuvre, mais plus généralement offrent à la l'histoire et à la théorie littéraires de pertinents objets d'analyse»².

«Se Joyce e Proust rappresentano il sublime della letteratura occidentale del XIX secolo, forse esistono altri grandi poeti, romanzieri, autori di racconti e drammaturghi che si avvicinano alla loro eccellenza, ma probabilmente neppure Kafka,

¹ Gilles Moraton, *Les mots indispensables mais absents des dictionnaires de la langue française*, consultazione online. Se questa notizia fosse ancora valida, dovremmo considerare il nostro Grande Dizionario della Lingua italiana (Salvatore Battaglia) all'avanguardia, dove *ad vocem* proustismo si legge: «sm. Letter. Concezione letteraria (che ebbe notevole diffusione soprattutto nel periodo fra le due guerre mondiali) che si ispira e si richiama all'opera di Marcel Proust, considerata in partic. come indagine della memoria, dominata dall'idea del tempo» (segue un riferimento a Vittorini che mette insieme proustismo, joycismo e woolfismo, presentando queste tendenze come innovazioni creative «inserite nel vecchio sistema dai neo-tradizionalisti»).

² Matthieu Vernet, *Comment lire Proust e 2013*, in *Acta Fabula*, URL: <http://www.Fabula.org/revue/document7> (pubblicato il 4 marzo 2013).

Yeats o altri nomi illustri sono centrali come i creatori dell'*Ulisse*, della *Veglia di Finnegan*, e di *Alla ricerca del tempo perduto*. I due scrittori si incontrarono una sola volta, durante una cena a Parigi; Joyce aveva letto un po' di Proust, ma l'aveva trovato banale, mentre Proust non aveva mai sentito parlare di Joyce. Il genio irlandese si lamentò della sua vista debole e delle sue emicranie, mentre il veggente di *Sodoma e Gomorra* accennò ai suoi problemi di digestione. Non soffrivano nemmeno degli stessi acciacchi, benché in seguito Joyce abbia assistito in silenzio al funerale di Proust³.

«Esistono almeno due modi di fare la storia del proustismo italiano – così come di ogni altro possibile *ismo* [...]: si può indicare il tracciato di incontri fortuiti, delle testimonianze disperse, degli interventi significativi solo all'interno della ricerca presa in esame, o prescegliere 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 – non è certo un caso isolato – si ha l'impressione che si sia fatta finora (e con tenace e prezioso impegno e rigore [...]) la storia della prima maniera piuttosto che della seconda»⁴.

1. «Proustologia»

«Come leggere Proust nel 2013?»: è questa la domanda formulata da Matthieu Vernet sul tema dell'attualità di Proust a cento anni, giorno per giorno, dalla pubblicazione (novembre 1913) del romanzo destinato a diventare un libro-mito, letteralmente generatore di discorsi – nel senso produttivo che Foucault ha riconosciuto ad alcune forme fondative della funzione autore. Di fatto, in modo implicito, la domanda dello studioso francese presuppone un sottinteso che invita a interrogarsi su come «continuare» a leggere Proust oggi. Non è facile ridurre a qualche formula l'argomentata riflessione di Vernet (che non manca di toccare persino la nota grigia della «disaffezione» da parte dei lettori e la previsione – scartata – di un trasferimento in rete della *Recherche* in forma ipertestuale); tuttavia, con qualche rischio di superficialità, si potrebbe dire che una delle opzioni più avvalorate dallo studioso va nel senso del riconoscimento della priorità di un approccio genetico e di un imperioso ritorno al testo. Come dire che si guarda a un atteggiamento da «lettore ecologico» (alla stregua di quella «ecologia letteraria», evocata qualche decennio fa da Giulio Ferroni come panacea per sconfiggere il sovrastare della critica sulla letteratura), viepiù alleggerito e

³ Harold Bloom, *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita* [*The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, 2011], trad. Roberta Zupper, Milano, Rizzoli, 2011, p. 143.

⁴ Anna Dolfi, *Proust e il proustismo italiano* [1993], in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 55.

liberato dalla critica e dalle preoccupazioni teoriche, ricondotto a misura di un contesto in grado di «donner à lire et à entendre la voix de l'écriture»⁵.

«Meno critica per favore», sembra suggerire Vernet, e tale suggerimento di una lettura silenziosa, da realizzarsi *intra moenia*, è motivato dalla necessità di concedere tutto lo spazio alla «voce della scrittura» di «risuonare» pienamente e se possibile in maniera diversa; un invito tanto più importante se si pensa che la voce imprigionata nella lettera è quella di «Proust prima di Proust» – ora per altro rintracciabile, pagina dopo pagina, nell'enorme avantesto formato, è noto, da ben 75 *Cahiers*⁶ –, non ancora incasellato tra anticipatori ed epigoni (entrambi testimoni ricusati dal tribunale del genio in *Contre Sainte-Beuve*).

Per capire se si tratta di un riavvicinamento alla cosiddetta «critica delle fonti» (riproposta con nuovo credito da Luc Fraisse⁷) e avvalorare la praticabilità di un simile approccio «rigenerato» di un'opera – che, però, con la diffusione dei *Brouillons* si sta ulteriormente trasformando in un'infinita macchina di rimandi intertestuali e variantistici con sovrabbondanza di note –, conviene seguire Matthieu Vernet mentre perora la causa di un aspetto fortemente sottaciuto in questi anni recenti: quello della lettura «come esperienza unica», mista di empatia e *jouissance* testuale:

L'essentiel de la *Recherche* tient probablement à cette expérience assez unique, qui donne le sentiment de trouver dans le texte de Proust et de son écriture – au sens physique et matériel du terme – un profond signe d'empathie. Tout se passe comme si le lecteur pressentait que le cœur de la *Recherche* n'est pas à chercher dans l'enchevêtrement romanesque mais dans des séquences où Proust trouve la phrase juste pour décrire une réalité si emmêlée. C'est bien cette expérience de lecteur qui bouleverse Barthes quand il lit la *Recherche*; Marielle Macé s'est récemment intéressée à ce phénomène d'identification du lecteur, non pas à un personnage ou à une histoire; mais à un moment où une phrase-clé se met en place⁸.

⁵ M. Vernet, *Comment lire Proust e 2013* cit. Per Giulio Ferroni si veda *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 154-193.

⁶ È noto che il sito *Gallica* della BNF ha messo in rete già 56 dei *Cahiers* preparatori della *Recherche* (finora si parla di 75 *Brouillons*). Alcuni volumi sono stati pubblicati in riproduzione anastatica. Ma, a tal proposito, è utile rileggere almeno l'ottimo saggio di Bernard Brun, *I 'cahiers' della 'Recherche': classificazione dei documenti, storia del romanzo, genesi della scrittura*, nel volume a cura di Luciano De Maria, *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 31-37.

⁷ Luc Fraisse, *L'étude des sources*, in *La Petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Garnier, 2001, pp. 9-51. In questa parte del libro, Fraisse si dedica a «rivalutare» la critica delle fonti, differenziando il concetto di fonte – *source* – da quello di *intertexte*.

⁸ M. Vernet, *Comment lire Proust en 2013*, Vernet riproduce la frase barthesiana – citata da Marielle Macé (*Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 199-200) – che risuona in senso empatico. Eccola: «[Barthes] expose surtout une pratique de lecture qui dévoile une logique des "retentissements" individuels. Les phrases du texte sont immédiatement investies par ce lecteur à partir d'une situation existentielle; elles résonnent, elles retentissent en provoquant un sentiment de justesse, c'est-à-dire de nouvelles possibilités de diction pour une intériorité qui

In questo quadro apologetico dell'esigenza di riscoprire «materialmente» nel corpo della scrittura la voce di chi scrive, il tema delle fonti non è toccato in modo esplicito: se guardiamo bene, si tratta invece di puntualizzare che, per questo nuovo «lettore ecologico», il contesto è il testo e l'*écriture* parla prima del congegno della storia (e dentro la storia) che si sta costruendo. La smentita o, se si preferisce, la messa in mora della narratologia e dell'uso teorico dell'opera proustiana – così spesso fatta coincidere con la lingua del romanzo – è evidente; tuttavia l'imperativo della scrittura valeva anche negli anni barthesiani. Ora come allora, ci si può dunque chiedere: cosa è cambiato rispetto alla vicenda che Julia Kristeva, nei suoi anni semiologici, avrebbe definito «avventura della scrittura» (mentre ora si tende a parlare di «genesi della scrittura»)? Chiarendosi, il pensiero di Vernet sembra sussumere che i motivi di discontinuità deriverebbero dall'esigenza di un riposizionamento postermeneutico e post-teorico, dove l'invocazione del «ritorno al testo e allo spirito della lettera» risulta privilegiata nel nome di un auspicato *renouveau* del proustismo – inteso qui genericamente come tema di riflessione intorno a Proust – e di un uso diverso intrinseco o soggettivo dell'opera⁹. Vernet, in questo saggio, invoca una lettura sensibile ed esistenziale e guarda a una critica rifondata, messa su una via maestra che esigerebbe di «faire le deuil de la gigantesque bibliographie sur Proust» per ricollocare «il lettore nel cuore del testo». In una parola, sarebbe utile non dimenticare Proust, bensì la spessa coltre dei commenti derivati dalla «proustologia», che seppellisce il testo originale in modo da promuovere la «possibilità di una lettura e di una critica infinite», «più inventive e più personali» e meno accademiche:

Aussi faudrait-il extraire Proust de la proustologie pour lui redonner toute sa vigueur. Son œuvre appelle d'autres types de commentaires, doit inspirer des lectures différentes, car sa profusion est aussi la possibilité d'une lecture et d'une critique infinies. Ce constat que j'applique à Proust concerne aussi plus largement les études littéraires, qui gagneraient à se montrer plus inventives et plus personnelles, qui accepteraient peut-être de renoncer à l'épaisse couche de commentaires qui ensevelit le texte original. On peut penser notamment, et par exemple, aux essais de critique policière qui de Jacques Dubois à Pierre Bayard proposent une nouvelle forme de lecture, qui, sans s'affranchir totalement de l'herméneutique, adopte un angle à la fois théorique et créateur [...]. On renouerait ainsi avec une forme ancienne de rhétorique, qui ramènerait le commentaire vers l'écriture. Le versant néanmoins le plus abouti de cette

serait autrement muette: "c'est ça, c'est moi!" s'écrie Barthes. Le lecteur prélève dans sa propre vie pour se retrouver dans l'œuvre et s'y lire sur fond de reconnaissance».

⁹ Un esempio di un uso, per così dire, post-teorico e storicizzante della «funzione Proust», si può vedere nel notevole studio di Antoine Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella «Recherche»* [1989], trad. a cura di Francesca Malvani e Pierfranco Minsenti, Torino, Einaudi, 1992.

extraction du critique de l'œuvre – et qui sort, de fait, des bornes de la critique universitaire – pourrait se trouver dans *Journal de deuil* de Roland Barthes. Ce recueil de fragments, paru en 2009 et de façon posthume, illustre à merveille la manière dont un critique parvient à s'émanciper de sa position de commentateur pour prolonger un texte et faire œuvre sienne et propre. Sans verser dans la critique-fiction, Proust et la *Recherche* gagneraient à un investissement humain, à une lecture existentielle, plus accusés¹⁰.

L'immagine della maniera di lettura rapsodica e leggera – nello stile di Barthes – per tutti è oltremodo attraente. E senza dubbio questa ipotesi di un campo aperto sulla «critica senza critica» corrisponde ad un sogno fortemente liberatorio; in fondo forse non si tiene abbastanza conto che quei *Sei rapporti revisionistici* promossi qualche tempo fa da Harold Bloom a strumento di diagnosi dell'«angoscia dell'influenza» e a legge dei meccanismi di innovazione della poesia (ogni volta alle prese con una sorta di dramma giocato tra il poeta che esordisce sull'avvio di un modello «misinterpretato» a cui farebbe seguito, dopo una classica – e freudiana – uccisione del padre, il rito di affermazione-rigenerazione in vista del ri-accreditamento di una nuova tradizione tra precursori ed epigoni) riguardano, a ragion veduta, la critica che si lancia nell'arena dell'agone ad ogni proposta di lettura, spesso senza avere in cambio riconoscimenti o compensazioni di sorta¹¹.

Vernet sta toccando un problema critico molto generale ma non sta proponendo la soluzione utopistica di una lettura ingenua, bensì offre di allinearsi su una sorta di visione di compromesso tra un uso definito «centripeto» dell'opera proustiana, incentrato sul farsi della scrittura, e un uso «centrifugo», che coinvolge, per così dire, l'«universo Proust»; una sorta di compromesso dualistico che consiste nell'idea di tornare a leggere la *Recherche* come testo *in fieri*, ricollocato, però, nel suo mondo, «nel proprio contesto immediato», nell'«orizzonte di attesa» originario, antecedente alla sua vasta ricezione critica. In questa prospettiva, il testo, nuovamente immerso nel cuore della cultura artistica e letteraria del proprio tempo e messo in rapporto dialogico con giornali, tendenze di moda, discorsi politici del momento (che, alla luce dello scandaglio degli avanzati, ormai a portata di lettura accessibile a ognuno, risultano utilizzati come veri e propri innesti narrativi e metatestuali), si riaprirebbe alla storia e alla tra-

¹⁰ M. Vernet, *Comment lire Proust en 2013* cit.

¹¹ H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [*The Anxiety of Influence*, 1973], trad. a cura di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983. È noto che Bloom nei sei «passaggi» (*Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonizzazione*, *Askesis*, *Apophrades*) riassume il ciclo creativo di atto di poesia sul filo di un agonismo, freudianamente marcato, di un tributo da pagare – a partire da una sorta di rito d'ingresso fino alla sua consacrazione metatestuale (*Apophrades* di «dialogo con i morti»), destinata a sua volta ad essere fraintesa e «superata» da altre. La visione agonica di Bloom applicata alla poesia, come si può intuire, appartiene all'esperienza «quotidiana» del critico.

dizione letteraria – come nell’ottica di Compagnon – e si presterebbe anche a una riacquistata soggettività di lettura, rinnovata persino nel gusto¹².

In tal senso, la rivalutazione del ruolo di Proust come «specchio» irradiante, «prisma» e «catalizzatore» di un’epoca – segnalata da Matthieu Vernet – che offre al lettore la possibilità di condividere la stessa aria respirata da Proust, si viene dunque a coniugare con l’interesse destato dalla scoperta di «scartafacci», un’autentica miniera che avrebbe mandato in visibilio Contini e un buon numero degli *stylisticiens* attrezzati a cimentarsi con le prove di scrittura *in fieri*. I vocalizzi del narratore, colto sul fatto mentre si esercita ad impostare la propria voce per innalzarla a misura della giusta tonalità, adatta ai ricordi, ai segni della memoria, riascoltati affidandosi alle note dell’aria del tempo risuonano certamente come una «petite musique»¹³ oltremodo gradita all’orecchio degli adepti di Proust.

Questa sorta di conciliazione salomonica tra critica genetica e critica culturale, che potrebbe essere brillantemente siglata da quell’immagine di Proust quale scrittore sospeso fra due secoli tra «la continuità e la rottura», ricostruita da Antoine Compagnon¹⁴ induce a credere che continuare a leggere Proust oggi significhi, per la critica (alla fine poco incline a ritirarsi in buon ordine), mettere in conto che è comunque venuto il momento della sostituzione dei fondali delle scene: autore, testo, contesto e lettore appaiono implicati in trame di una sorta di proustismo di ritorno – non più legato a doppio filo con il tema dell’«anatomia dell’influenza», bensì inteso nel senso meno connotato di ricezione critica e letteraria – segno che, nel frattempo, il terreno non è rimasto incolto.

2. «Quale proustismo?»

E, pur volendo dare credito al pregiudizio di Proust circa l’incapacità della «critica di quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l’arte»¹⁵, forse lo

¹² A proposito di lettura e gusto non è fuori luogo rinviare alla fine e «gustosa» analisi tra psicanalitica e culinaria – come si vedrà più oltre – che permette a Julia Kristeva di leggere in «sovraimpressione» alla celebre *madeleine* (in realtà, variante testuale di «fetta biscottata»), l’operazione di scomparsa e sostituzione del nome – ben altrimenti simbolico, ambiguo e incestuoso – di Madeleine Blanchet, un personaggio del romanzo di George Sand, *François le Champi*, il libro notoriamente legato alla lettura serale della madre (si veda *À la recherche de Madeleine*, in *Le temps sensible. Proust et l’expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 13-40).

¹³ L’immagine è presa in prestito da L. Fraisse, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Garnier, 2011, p. 48.

¹⁴ A. Compagnon, *L’ultimo scrittore del XIX e il primo del XX secolo*, in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella «Recherche»* cit. p. 10.

¹⁵ Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve [Abbozzi di Prefazione, 1909, 1971]*, a cura di Pierre Clarac, trad. Paolo Serini e Mariolina Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Einaudi, 1974, p. 4 e p. 8. (Ecco l’intero pensiero: «Benché ogni giorno io attribuisca minor valore alla critica e persino all’intelligenza, perché vado convincendomi sempre più che essa è

stesso autore si sarebbe stupito di scoprire che il bilancio del «centenario» in corso fa da cornice a un panorama notevole, dove i motivi di verifica di ciò che ancora appare «canonizzato» della *Recherche* (l'episodio della *madeleine*, la scena del bacio materno, le intermittenze del cuore e l'epifania dei ricordi, la «petite musique» di Vinteuil, i campanili di Martinville...; i nomi degli eroi – Marcel, Albertine, Charlus, Odette, Bergotte, Léonie, i Guermantes, i Verdurin e, fra tutti, Swann – il suo dandysmo estetizzante e la sua gelosia inaugurati proprio nel romanzo del 1913; l'omosessualità dell'autore, i luoghi mitici – Combray, Balbec; i titoli altrettanto mitici – *Les jeunes filles en fleurs*, *Il tempo ritrovato...*¹⁶) si confermano, in genere, come parte di una memoria culturale tuttora condivisa e dove emerge un ventaglio di itinerari variegati che ripartono da Proust per estendersi in ogni direzione.

Sempre Matthieu Vernet – che questa volta è in compagnia di un co-autore, Alexandre Gefen – aprendo un dossier diverso dal precedente usa l'immagine di «vivifiant désordre» e ha buon gioco nell'offrire alla curiosità dei fedelissimi di Proust (e non) un ampio arsenale di proposte di lettura buone per ogni esigenza. Dalla panoplia è caduto qualche pezzo (dovuto, si è detto, al calo di interesse dei narratologi e dei semiologi, molto incisivo negli anni Sessanta-Settanta, a partire da Genette, che ha fatto della *Recherche* il fondamento della moderna teoria del romanzo, o da Jacques Deleuze, che ha visto in Proust uno straordinario interprete e manipolatore di segni); tuttavia la sociologia, la fenomenologia, gli studi culturali – *queer* – le scienze cognitive e filologiche sembrano avere largamente occupato il campo lasciato sguarnito dai narratologi e dai semiologi. Il tono disinvolto dell'elenco delle nuove letture suona persino irriverente ma, indubbiamente, non tradisce il quadro che ha come riferimento un autore palesemente moltiplicato dai discorsi della critica:

C'est toute cette diversité que l'année littéraire nous offre, avec un vivifiant désordre: voulez-vous savoir comment Proust nous permet de penser? Lisez Pierre Macheray (*Proust entre littérature et Philosophie*, éd. Amsterdam) ou Luc Fraisse (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, éd. PUPS). Voulez-vous un Proust postmoderne? Prenez celui de François Bon, *Proust Fiction* (éd. du Seuil) [...]? Voulez-vous continuer du côté des écrivains? Vous avez le numéro spécial de la *NRF*, que lui consacrent Philippe Forest et Stéphane Adeguy, *D'après Proust*, où George Steiner croise Régis Jauffret, Matthieu Larnaudie ou encore Pierre Bergounioux [...]. Voici au choix un Proust au travail (Genesis, Proust 1913, PUPS) [...] en couple avec Cocteau (*Proust contre Cocteau*, Claude Arnoux, éd. Grasset [...])? Vous faut-il un Proust au centre de notre modernité? 2013 vous

incapace di quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l'arte, è proprio all'intelligenza che oggi mi affido per scrivere un saggio interamente critico»).

¹⁶ Questi i *loci communes* che permettono di «parlare di Proust senza averlo letto» (secondo la lezione di Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006).

a donné la réédition de l'essai d'Antoine Compagnon (éd. du Seuil). Ou au contraire un Proust subjectivé par les listes de Jean-Paul et Raphaël Enthoven (*Dictionnaire amoureux de Proust*, éd. Plon), de Michel Erman (*Les 100 Mots de Proust*, éd. PUF), ou de Jacques Géraud (*Proustimots*, éd. Champ Vallon)¹⁷

Come si può immaginare, l'elenco è citato per difetto, manca il rinvio a studi eruditi e sondaggi biografici: Proust, insomma, mantiene ancora il banco, al punto che vale la pena chiedersi se sia ancora possibile dissociare proustismo, in quanto fenomeno letterario che consacra Proust nel ruolo ingombrante di precursore (che genera la schiera di «efebi», direbbe Bloom, intenzionati a «essere Proust» o, per lo meno, a dialogare con lui) e «proustologia» (l'insieme di scritti critici e opere sull'oggetto Proust).

Il quadro appena abbozzato appare più complesso anche rispetto alle problematiche già rilevate alcuni decenni addietro da Anna Dolfi che si rivolgeva al fenomeno originato dalla *Recherche* definendolo come campo aperto alla storia della ricezione critica dell'opera di Proust e della sua filiazione letteraria, riconoscendogli al contempo una funzione ermeneutica tutt'altro che limitata a un proustismo imbalsamato. Questo il pensiero di Anna Dolfi: «Il proustismo ci sembra insomma ormai da porre non più soltanto come problema parzialmente circoscritto – sì da andarne alla ricerca soprattutto negli echi frammentati di epigoni – ma come rivelatore di poetiche altre»¹⁸.

Un esempio di queste implicazioni ermeneutiche (di storicizzazione e deciframento) si può cogliere nel commento di Gilbert Bosetti al bilancio del proustismo italiano e nella valutazione di quale uso se ne sia fatto. Il quadro tracciato resta essenziale anche quando – come nella messa a punto di trent'anni dopo che leggiamo qui di seguito – l'autore tende a restringere il campo e a distanziare la coloritura di militanza, parlando del proustismo quale fenomeno di moda («engouement») mentre si accinge a spiegarne gli effetti originari e innovativi e la loro evoluzione a partire dalla legittimità del termine stesso definito come «maniera», imitazione di un modello che, in quanto tale, è diventato oggetto di deformazione, tradimento del genio ispiratore e, nel caso italiano, di valutazioni meramente pretestuose, moraleggianti e ideologiche negli anni del fascismo.

¹⁷ Matthieu Vernet e Alexandre Gefen, *Proust cent ans de «Recherche»*, in «Le Magazine littéraire», *Proust*, settembre 2013, 535, pp. 46-47. Sempre su «Le magazine Littéraire» si ricordano moltissime altre iniziative e si apre un ampio *dossier* circa gli orientamenti, già menzionati, degli studi proustiani – di critica postrutturalista, *queer*, cognitivista e genetica (quest'ultima grazie alla possibilità di esegesi dei *Cahiers* e dei *Brouillons* – ormai quasi tutti accessibili in forma digitalizzata sul sito della BNF –) e varie pubblicazioni in corso. Antoine Compagnon (che compare tra i commentatori della rivista) ha tenuto un vero e proprio *Cours Magistral* al Collège de France – le lezioni, memorabili, svolte da gennaio ed aprile, si possono ascoltare in rete. Anche Julia Kristeva, da par suo, ha svolto un seminario di dottorato da gennaio a maggio presso l'Università Paris-Diderot 7 (dal titolo *Lire Proust aujourd'hui*).

¹⁸ A. Dolfi, *Proust e il proustismo italiano* cit., p. 55.

Si legga Bosetti:

Cet engouement n'autorisait pas nécessairement l'appellation de proustisme que je n'ai pas inventé. Le recours au suffixe -isme se justifie par au moins deux raisons. D'abord il connote habituellement une mode, une école de pensée, voire systématisation d'une pensée (comme dans le terme maniérisme) [...]. Imiter un modèle induit des risques de déformation et d'outrance, ce que justement connote aussi le suffixe -isme. De même que la pensée de Machiavel ne se réduit pas au machiavélisme, l'art de Proust ne se réduit pas au proustisme qui comporte indéniablement des aspects réducteurs et à la limite contraires à son génie. La seconde justification de cette appellation est assez souvent accolé au nom célèbre pour marquer un parti pris politique ou du moins culturel. Or, l'apologie de Proust a suscité des réactions d'allergie assez violentes. Ces attaques, de la part des chantres du régime de Mussolini, visaient l'homme, en particulier l'homosexuel et le juif, autant que l'œuvre, rabaissée parce que passéiste, décadente et peu virile. J'ai donc cru pouvoir interpréter le proustisme comme une forme de résistance intellectuelle au fascisme¹⁹.

Rispetto ad allora, il campo degli studi si è ulteriormente esteso. Attualmente, tornando a riflettere sul tema non limitato al contesto italiano, anzi fortemente transalpino, è forte l'impressione di doversi orientare entro un (già evocato) orizzonte d'attesa molto fluido, in cui paiono intersecarsi e talvolta confondersi varie tendenze «proustiste»; vale a dire, e semplificando molto:

1) la tendenza, ben canonizzata, della ricezione critica che consegna Proust – insieme a pochi altri, Joyce, Musil, ad esempio – alla tradizione letteraria che ne fa uno dei padri del romanzo moderno;

2) una variante costituita da un variegato effetto di «risonanza» culturale, meno delimitata e terreno d'elezione della proustologia. In ogni modo, entrambe le forme lavorano a mantenere vive di Proust «l'intelligenza delle sue opere e la natura del suo genio»²⁰.

E parlare di risonanza – una metafora presa in prestito dalla scienza e mitizzata dal neostoricismo – significa servirsi di un'immagine che sembra adattarsi maggiormente ai reticoli di altre «funzioni Proust» ormai da considerarsi di supporto al proustismo e alla proustologia, il dualismo critico messo insieme da quasi un secolo di letteratura e di riflessione critica. Si tratta di note, reticoli eterogenei, le cui trame si possono vedere sommate, nella loro traduzione in

¹⁹ Gilbert Bosetti, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires* cit., pp. 28-29 (il volume presenta anche un'ottima «voce» riepilogativa, a opera della curatrice Viviana Agostini-Ouafi).

²⁰ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve [Il metodo di Sainte-Beuve]* cit., p. 13 (il rinvio è decontestualizzato perché nel testo d'origine è diretto ai demeriti della biografia del saintbeuvismo).

voci di dizionario (sto parlando del *Dictionnaire Marcel Proust*), funzionali al punto da indurre a credere che l'effetto di risonanza, ancora poco controllabile nel complesso, si sia finalmente materializzato in un unico testo «topografico».

È forse poco lecito considerare un insieme di lemmi alla stregua di un «testo costellato» (Barthes) un monumento innalzato nel nome di un proustismo ibrido, assemblato da una macchina di postille critiche e filologiche, anche se sotto molti aspetti l'opera rappresenta una consacrazione ambita, soprattutto per un autore affetto da patologia da note (che, però, dichiarava di non nutrire «grande stima per i dizionari», considerandoli «non indispensabili per lui»²¹). Dopo tutto, diventare materia di dizionario (e più di uno²²), vuol dire aver raggiunto un apice «memorabile». Per chi legge è forte la tentazione di credere di potere finalmente avere a portata di mano il controllo di una materia tanto vasta quanto eterogenea. In fondo, però, un *Dictionnaire Proust* può fare benissimo il paio con altre opere consimili (esiste un *Dictionnaire Baudelaire...*); darei piuttosto rilievo al diverso modo rizomatico di leggerlo come lascia intendere lo stesso Antoine Compagnon, nella frase di congedo della sua nota introduttiva al *Dictionnaire*, quando sottolinea che il buon uso del lessico proustiano oltre che «à se remémorer la Recherche» può servire ad «avventurarsi in nuove letture, prendere una nuova partenza»²³ e, in ogni caso, ad aggiungere tessere inedite a comporre l'insieme in modo disparato e casuale, nella serie di voci anodine (ad esempio: *Japonisme*), che non ci si aspetterebbe di trovare accanto a rinviati attesi quali *Jean Santeuil* (o *Robert Proust*, *Léonie*, *Noms*, *Odette* ecc.) come nel riferimento che segue:

Japonisme

Le japonisme était à la mode dans le milieu intellectuel et mondain de Proust, comme le témoigne Montesquiou [...] (qui [...] avait un jardinier japonais, Hata Wasuké), la comtesse Greffulhe [...] et les Goncourt [...]. N'oublions pas Joachim de Clary, ami japonisant de Proust et auteur de *L'Île du soleil couchant* (Fayard 1912). On trouve dans RTP et dans la correspondance [*À la Recherche du temps perdu*] maintes allusions à l'art et à la culture japonaise [...].

²¹ G. A. Compagnon, *Préface*, in *Dictionnaire Marcel Proust*, a cura di Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 8. François Bon, sul «ruolo del dizionario in Proust», evoca l'immagine di un «dizionario memorizzato»: «Dans les quatorze occurrences du mot "dictionnaire" dans la Recherche, il est toujours question de dictionnaires spécialisés, et une seule fois de "dictionnaire de la langue française" [...]: l'écrivain écrit avec un matériau qui, dès l'amont, n'est pas séparé de son emploi. L'écrivain écrit avec l'usage du mot chez les auteurs qu'il a lus, et non pas avec ce mot isolé comme fonction dans un dictionnaire» (in *Proust est une fiction*, Paris Seuil, 2013, p. 90. Nelle pagine seguenti (92-94), Bon sottolinea il curioso *détail* del «dictionnaire à plumes» e di un personaggio – «le philosophe norvégien» – che scompare dalla *Recherche* insieme alla piccola digressione in materia di dizionario).

²² Michel Erman (sul modello dell'elenco telefonico) ha proposto persino un *Bottin proustien* (Paris, Éditions La Table Ronde, 2010).

²³ A. Compagnon, *Préface*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit., p. 8.

Jean Santeuil

JS est un long récit inachevé découvert par André Maurois [...], une trentaine d'années après la mort de Proust, dans ses manuscrits estroposés au garde-meuble. Sa publication en 1952 par Bernard de Fallois [...] avait été l'événement littéraire de l'année. Un autre visage de Proust se découvrait aux lecteurs qui s'émerveillaient de l'allant juvénile de ces pages directes dont la tonicité rompt aussi bien avec les imitations sophistiqués de *PJ* [*Les plaisirs et les jours*] qu'avec le pessimisme distancé de *RTP* [*À la Recherche du temps perdu*]²⁴.

Potere delle postille! E, forse, il suggerimento di ripartenza in più direzioni (dietro le tracce di un «dizionario che si legge [...] come un romanzo, un altro romanzo»²⁵) nel contesto che ci riguarda, costituisce una sorta di percorso speculare utile a orientarsi anche nella rete delle diverse diramazioni del proustismo che è arrivato fino a noi. Per altro, può sorprendere che il *Dictionnaire Marcel Proust* in questione non specifichi il termine «proustismo» (Gilbert Bosetti, indirettamente, ne suggerisce una diffusione molto italiana²⁶), sebbene il senso esteso si trovi documentato da singole sigle come: «*Proust e...*» (ovvero nella corposa sequenza dei «*Proust au Japon*», «*Proust aux États-Unis*», «*Proust en Angleterre*»... e in altre voci affini, ad esempio: «*Proust critique d'art*», teatrale, musicale...²⁷) e da svariati temi o semplicemente indicazioni di fonti letterarie²⁸.

²⁴ *Japonisme; Jean Santeuil*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit., pp. 528-529.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gilbert Bosetti, autore di almeno sei saggi (pubblicati tra il 1985 e il 1991) intorno a Proust e alla sua funzione nel romanzo italiano, è tornato sulla questione per precisarne i contorni socioculturali (ideologici e storici) ma anche letterari (dove si ricorda che Proust, quale «padre del romanzo» venne eletto come modello di prosa lirica da Cecchi sino a Debenedetti). Si veda G. Bosetti, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires* cit., pp. 27-40.

²⁷ Si veda Alberto Beretta Anguissola, *Proust en Italie*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit., pp. 824-826. Ad esempio, la voce «Proust et l'Italie» squaderna puntualmente il repertorio del proustismo italiano, abbracciandolo da Lucio D'Ambra (la segnalazione del romanzo risale al 1914) ad Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, attraverso tutti i passaggi-chiave della «ricezione di Proust in Italia». La rassegna accoglie le testimonianze salienti e canoniche della critica proustiana (Cecchi, Montale, Bo, Debenedetti, Macchia, Citati, Bonfantini...), dei maggiori commentatori e dei traduttori (Luciano De Maria, Giovanni Raboni, Mariolina Bertini e, nuovamente, Beretta Anguissola, Daria Galateria...), proponendo un bilancio della «fortuna critica» di Proust in Italia, caratterizzata da iniziali resistenze culturali di vario titolo – ideologiche (il fascismo), estetiche (Croce)... – fino a un riconoscimento marcato, definito da Anguissola «esplosione», a partire dall'immediato secondo dopoguerra (Giacomo Debenedetti traduce *Un Amore di Swann* tra il 1943 e il 1948). Non è sottaciuta la menzione di istanze retrospettive (intorno a movimenti poetici, riviste – «Solaria», «Baretti», «Letteratura», in primo luogo – che documentano la particolare funzione culturale del proustismo italiano nel suo nascere e accompagnandolo nel suo sviluppo a ruolo fondamentale assunto in ambito internazionale.

²⁸ Non è questa la sede per produrre l'importantissimo spoglio bibliografico sull'argomento. Mi limito a fare alcuni rinvii di supporto che a loro volta registrano cospicui rimandi, segnalando, oltre al saggio di Anna Dolfi, *Proust e il proustismo italiano* [1993] cit. (essenziale anche per

Il fenomeno del proustismo appare quindi mimetizzato in un disegno tracciato in filigrana come immagine *en abîme*, ramificata nelle singole voci che trattano dei personaggi, dei nomi di città, degli amori, delle situazioni esistenziali, dei *loci* critici... moltiplicando e facendo risuonare vari frammenti di un tutto. Un tutto Proust che Céline non avrebbe mancato di bollare in quanto mero apparato «*proustique*», una sorta di enorme messa in scena celebrativa dove si continua a «sezionare», ridurre in frammenti, l'autore e l'opera. E sullo sfondo di tale scenario, l'io che scrive non smette di identificare se stesso attraverso l'universo culturale che fa da trama ad un'opera popolata di «esseri di carta dotati di passioni»²⁹, per magari ritrovarsi virtualmente fra loro, fissato nella mappatura del singolare *Bottin* di Michel Erman, che gli assegna il dovuto ruolo da protagonista:

Héros (le)

Né en 1880. Prénommé Marcel, à deux reprises, par Albertine dans *La Prisonnière*, mais en partie sur le mode irréel, si bien qu'il vaut mieux considérer qu'il est anonyme. Il se distingue dans la mesure où il fait le lien entre tous les personnages en jouant un rôle dans les trois grandes structures du roman. Il est, en outre, le seul sujet de la quête de la vocation. Le héros occupe la plus grande partie de «Combray» qui couvre la période allant de l'enfance au tout début de l'adolescence. Puis, jeune homme, il vit à Paris où il fait des expériences amoureuses (flirt avec Gilberte, amour platonique pour Mame de Guermantes, vie commune avec Albertine) et des expériences mondaines (il est reçu chez les Swann puis admis chez les Guermantes). Désenchanté, il se retire, à l'âge de vingt-quatre ans, dans une maison de santé avant de revenir à Paris pendant la guerre. En devenant le narrateur de sa propre existence, il est le seul personnage à pouvoir s'arracher aux déterminisme des passions mondaines ou amoureuses³⁰.

È scontato rilevare che questo ritratto – di fatto, una sinossi narrativa – come le sigle singole di un «tutto Proust» virtuale, frammentato in rimandi lessicali, assommano un senso solo come tessere rispetto al mosaico d'insieme. Inoltre, è altrettanto scontato sottolineare anche che è un azzardo affiancare al nucleo portante del proustismo, diciamo, strettamente di filiazione, questo effetto di risonanza

puntuale completezza della bibliografia sull'argomento, dove, da Bosetti in poi, nessun nome risulta escluso); il volume, altrettanto fondamentale, curato da Luciano De Maria (*Proust oggi* cit.), che raccoglie contributi scritti, dal 1985 e il 1987, da diversi studiosi – tra questi oltre allo stesso De Maria, Daria Galateria e Alberto Beretta Anguissola, troviamo i nomi Jean-Yves Tadié, Jacqueline Risset, Alberto Arbasino, Giovanni Raboni, Franco Fortini ecc. Il volume è corredato da una notevole voce bibliografica di Daniela De Agostini (ivi, pp. 191-226); e, infine, da una raccolta di saggi, curata da Viviana Agostini-Ouafi, *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires* cit. (dove tra i contributi, tutti sostanziali, figura nuovamente quello di Gilbert Bosetti, l'antesignano storico del proustismo italiano) e, infine, una ricerca, altrettanto indispensabile per chi voglia occuparsi, oltre che di proustismo, di traduzione, a firma di V. Agostini-Ouafi, *Giacomo Debenedetti, traducteur de Marcel Proust*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

²⁹ M. Erman, *Des personnages relatifs*, in *Le Bottin proustien* cit., p. 15.

³⁰ Ivi, pp. 77-78.

mutuato da un «Proust da dizionario» appassionante e suggestivo quanto si vuole ma che sembra invadere come una forzatura il campo dell'influenza letteraria di cui lo scrittore è ritenuto primo anello. In questa prospettiva, a smarrirsi sarebbe proprio il ruolo di capofila esemplare, con mansioni di «ammaestramento»,³¹ un riconoscimento dovuto a Proust e al proustismo che ne è derivato come fenomeno di emanazione e bacino di quella critica proustologica (si perdoni il brutto termine) additata come invadente e straripante da Vernet.

Per evitare una simile perdita (quasi un concreto smarrirsi del «dialogo con i morti» che ne costituisce l'esito inevitabile, secondo Bloom), conviene attribuire all'ipotesi di un proustismo di matrice enciclopedica la funzione di prosecuzione e inglobamento del suo ceppo di ispirazione originaria; ipotizzando che, al limite, ogni voce (non solo enciclopedica) rappresenti il reciproco contaminarsi (o supporto) tra un proustismo letterario e quello, per così dire, di natura «culturale», che funge ormai da alimento al culto di Proust, ne costituisce il nutrimento e mantenimento in vita contribuendo forse al suo consumo in eccesso (quasi merceologico). Il primo resta quello che è stato individuato e storicizzato: un fenomeno tipico della cosiddetta «influenza letteraria», seppure in versione allargata – come quella suggerita da Anna Dolfi; mentre il secondo si fonda su altri usi, di fatto di natura «proustologica», basati su impieghi estesi a studi con effetti, per così dire, di «ricaduta» su contesti extraletterari o comunque collaterali (filosofia, psicanalisi, critica sociale, cinema, teatro...). E ancora, il primo coltiva al suo interno l'interesse filologico per una definizione del proprio oggetto, ne registra le diramazioni letterarie e ne rintraccia gli sviluppi, per quanto possibile, sul filo della continuità; si impegna a rispondere a quesiti come: che cosa è, o cosa ha rappresentato, il proustismo e quale uso se ne è fatto (come si è visto nel commento di Bosetti). Il secondo, invece, privilegia l'indagine riflessiva a partire dal pensiero, l'immaginario, i temi sociali e identitari che l'opera di Proust contribuisce a rivelare e sembra più implicato nella costruzione di un «proustismo alternativo» (postmoderno?), magari enciclopedico oppure in opere che spesso manifestano, secondo l'auspicio di Vernet, «un angle à la fois théorique et créateur» e, sotto il profilo metodologico, appaiono più sensibili a raccogliere (e, come vedremo, a praticare) la visione discontinua e frammentaria che attraversa, notoriamente, tutta l'opera di Proust.

³¹ Quello dell'«ammaestramento» è menzionato da Bloom come attestato di originarietà nel processo proprio all'influenza letteraria, quando scrive: «I miei studenti mi chiedono spesso perché i grandi scrittori non possono iniziare da *zero*, senza alcun passato alle spalle. Posso soltanto rispondere loro che non funziona così, perché, nella pratica, ispirazione significa influenza, come accade nel vocabolario di Shakespeare. Essere influenzati significa ricevere insegnamento, e il giovane scrittore legge per cercare un ammaestramento, proprio come Milton leggeva Shakespeare, o come Crane leggeva Whitman, o Merrill leggeva Yeats» (Harold Bloom, *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita* cit., p. 22).

3. Proust: i frammenti e la critica

Ciò che il narratore [Proust] chiama tempo, per designare talvolta la memoria o la durata, o persino arte o vita, costituisce anche la fonte di illuminazione più cruda della grande legge di frammentazione che regola l'universo entro il quale si muove. Oppure la durata che frammenta tutte le cose è percepita nel movimento che impone alla vita l'apparenza di un insieme di aeroliti che si disperdono in una lenta deriva oppure questa stessa durata viene scrupolosamente scomposta, e analizzata come falso movimento continuo che è, di fatto, un allinearsi di segmenti ben separati; o, ancora, un quadro sinottico del tempo offre la visione di un reale atomizzato nei compartimenti della memoria³².

Questa frase, estratta dallo studio che Luc Fraisse dedica al processo della creazione nella *Recherche* – partendo dall'immane fattore del tempo (e della memoria) e percorrendolo fino all'ultimo «frammento preso in sé colto da un angolo di rifrazione che ne fa il simbolo del tutto»³³ –, d'acchito, oltre che a servire da richiamo al carattere straordinario della macchina creativa congegnata da Proust, aggiunge subito aspetti illuminanti sulla definizione della natura e della funzione del frammento nelle teorie moderne proprio per l'uso sperimentale che ne fa la *Recherche*.

La particolare sottolineatura teorica traspare *in nuce* anche nella frase letta all'inizio, il cui commento alla rappresentazione della percezione del tempo proustiano conferma, indirettamente, il dato acquisito che annovera Proust, con Joyce e Thomas Mann, tra «i romanzieri del nuovo tempo»³⁴ ed è teso a fissare l'attenzione proprio su immagini e forme – aeroliti, segmenti, atomi –, che scompongono e ritagliano il «falso movimento continuo di sequenze di segmenti», in una «realtà fatta di atomi». D'altro canto, che si tratti di un uso teorico della *Recherche* è preannunciato nell'intento di Fraisse di riprendere in mano la mole degli studi sul «motivo del frammento, la nozione di frammentazione e il loro ruolo nella letteratura e nell'estetica», per smontare l'idea diffusa che l'o-

³² L. Fraisse, *Le fragment et le temps*, in *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, p. 5 (trad. mia, qui e altrove).

³³ Ivi [*Une œuvre dans l'œuvre*], p. 403. Si veda ancora: «[...] dicevamo che il frammento è una totalità sopravvissuta allo stato di campione fortuito, dunque prezioso; è propriamente in Proust la forma rifratta, cioè una scheggia d'arte originale e di assoluta differenza, dal momento in cui il frangersi e lo spezzarsi diventano la felice necessità di un'opera che cresce, il proprio modo di svilupparsi, la sua divisione cellulare –, la sua evoluzione creatrice, dice giustamente Bergson [...]. La visione del tempo perduto è quella del frammentario frustrato dall'infinito; la visione del tempo ritrovato, al contrario, è quella del frammento sotto l'angolo di rifrazione di una legge estetica».

³⁴ L'osservazione è di Hans Robert Jauss che esamina il punto di svolta – intervenuto con *L'Éducation sentimentale* di Flaubert – quando, a suo parere, «il tempo prende il posto della favola» (Hans Robert Jauss, *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust* [1986], trad. a cura di Matteo Galli, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 23 e 25).

pera di Proust, generalmente intesa come «architettura concertata e conclusa», non sia da considerare a pieno diritto parte integrante di quel movimento di idee, tipico della modernità, attraversato «fra il 1880 e il 1920» da forti interessi teorico-artistici per la «frammentazione nell'arte».

Fraisse si dichiara debitore delle ricerche precedenti alla sua, aggiungendo, però, quasi in maniera inavvertita, un dettaglio circa la diversa ottica dell'operazione teorica che lo interessa, che consiste in un rovesciamento di fondo della valutazione del frammento in quanto processo creativo della *Recherche*, evitando di limitarla alla «psychographie» o alla dimensione sociale, come era avvenuto in quegli anni. Si veda il commento rivolto ai propri precursori:

Negli studi del 1930 che fanno l'inventario del pensiero di Proust, è continuamente questione di frammentazione negli stessi termini [sociali o psicologici] letti finora in abbondanza [...]. La frammentazione proustiana è stata detta da tutta una generazione, senza essere comunque identificata come tale [si cita un commento di Emeric Fiser che menziona lo stato di frammentazione sociale e psicologica di Proust] [...]. Ma in quelle parafrasi di brani teorici della *Recherche*, la parola frammento compare senza il dovuto rilievo. Emergono la personalità sociale, l'analisi dell'io; ma non il frammento. Per fortuna, una nuova generazione di critici ha messo a fuoco per noi il lavoro creativo in Proust; e noi possiamo così fare un passo avanti, rovesciare la figura e il fondo, e riconoscere che quelle analisi psicologiche e sociologiche hanno in comune il fatto di servire da pretesto per lo scrittore, per isolare e manipolare una forma sempre identica e che intuisce come interessante: il frammento³⁵.

L'ottica revisionistica di Fraisse (supportata dal reperimento di occorrenze lessicali – *débris, morceaux, blocs, carrés, nébuleuses...* – «varie e frequenti») consiste nell'oscurare l'idea che a Proust fosse totalmente estranea un'«estetica del frammento». Da qui l'osservazione che sia stata proprio l'immagine dell'autore come ideatore di un'opera compatta a fare da ostacolo a questo connotato della modernità. Secondo Fraisse è necessario smentire che «quel Marcel architetto [...] che non avrebbe potuto usare nella sua opera la forma e il motivo del frammento» mentre, secondo la sua ottica, «lo straordinario architetto della *Recherche* [avrebbe] non solo conosciuto ma [avrebbe] messo in scena le innovazioni del proprio tempo»³⁶.

³⁵ *Le fragment et le temps*, in *Le processus de la création chez Marcel Proust [Le Fragment retaillé]* cit., pp. 119-120.

³⁶ Ivi, p. IX (cito la frase originale per esteso: «L'impressionnant architecte de la *Recherche* a non seulement connu, mais mis en scène les innovations de son temps: que cette étude sur le fragment nous permette de mettre en lumière toute l'audace de la création proustienne. C'est Marcel Proust architecte qui, pense-t-on généralement, n'a pu manipuler dans son œuvre la forme et le motif du fragment. C'est aussi à la faveur d'une évaluation globale que le roman proustien semble étranger à cet aspect de modernité»).

Vedere nell'architettura della *Recherche* l'opera di un genio gran manipolatore di *débris*, tanto abile da cementare le intersezioni fino a farle apparire come superficie dall'apparenza senza giunture e riuscire a far lievitare il concetto di frammentazione fino a una gerarchia più alta nelle teorie estetiche allora in corso è la partita doppia risolta con successo da Fraisse, grazie alla sua opzione di giocare su un terreno misto in cui la letteratura supporta la teoria, impegnando a sua volta quest'ultima in un esercizio di interpretazione *ex novo*. Ma a proposito di quest'accenno alla *Recherche* ridotta a funzione esegetica, è facile ricordare che l'uso teorico dell'opera di Proust (alla stregua del frequente ricorso alla sua straordinaria mente di pensatore, critico, teorico dell'arte – musica, pittura, letteratura – nota sin dal primo decennio dopo la sua morte) è diffusissimo e non recente, sebbene si trovi accentuato tutte le volte che alla sua opera viene chiesto di servire da supporto esemplare – lo si è già visto per i modelli di teoria del racconto che ne sono derivati nei decenni trascorsi o nella definizione delle poetiche di attraversamento del proustismo; e che, comunque, tale uso non è tutto a vantaggio della teoria (non riduce, cioè, unicamente il testo a pretesto³⁷).

Nel caso specifico, ad esempio, è vero che la poetica del frammento si trova perfezionata quale tessera portante dell'estetica delle avanguardie e del moderno, grazie all'esemplarità dell'«anatomia» della *Recherche* (immaginata come un enorme corpo sezionato in tre grandi blocchi di insiemi di frammenti – *Fragment originel*, *Fragment retaillé*, *Fragment médité* – che scompongono la geometria dell'opera alla stregua di uno straordinario quadro cubista dove ogni frammento trova nome e funzione³⁸) ma è altrettanto vero che il processo creativo dell'opera, nel corso dell'analisi, finisce col guadagnare un sovrappiù di illuminazione. Non a caso è la raccolta «dal di dentro» dei «significati più vari della parola frammento – frammenti di vita, di realtà, di memoria, di testo»³⁹ – a permettere di tematizzare, «ritagliare», uno degli aspetti fondanti del complesso montaggio architettonico dell'opera che, comunque, appare tutt'altro che semplificato dalla teoria

³⁷ Segnalerei come elemento curioso un uso teorico eccentrico della *Recherche*, nella lettura condotta da Salvatore Cesario a proposito di Georges Simenon (si veda *Proust e superamento di Proust in Simenon*, in *Georges Simenon. Maigret. Conversazionalismo, Abduzione. Proustismo. Schizzo scrittura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996, pp. 195-271). In pratica, Proust qui è utilizzato per evidenziare il proustismo creativo di Simenon – l'autore cita non solo il contatto tra temi e concezione dell'arte ma anche i «testi proustiani di Simenon» e persino l'aspetto del «superamento di Proust».

³⁸ In quanto al riferimento al cubismo, rinvio all'analisi della frammentazione dei personaggi e, in particolare alle «figure femminili frammentate» (ivi, pp. 209 ss.). L'architettura del libro è poco immaginabile nella sua complessità; commenta e sembra riprodurre *en abîme* l'intero disegno dei frammenti che compongono *La Recherche*. Nomi e funzioni illustrano circa 70 categorie diverse. Cito ad esempio dalla sequenza finale *Le fragment médité – Le fragment en art: une pratique d'écrivain*, composta da 8 capitoli. All'ultimo capitolo, *Le fragment, une œuvre dans l'œuvre* si legge: 1) *L'œuvre, variation sur un fragment*; 2) *L'œuvre, réfraction d'une originalité*; 3) *Du fragment réfracté au fragment premier*.

³⁹ Ivi [cap. *Le fragment retaillé*], p. 116.

della frammentazione. C'è da dire infatti che Fraisse non cade nella tentazione di consegnarsi al primato della pista teorica facendola vincere a ogni costo, per cui il frammento, assunto come la pietra d'inciampo utile a «délivrer l'essence de l'art»⁴⁰, non è mai ridotto a meccanismo strumentale di una interpretazione monologante o dogmatica. Come pure, per strappare il segreto del profilo psicologico di quell'«io multanime», che arriva a Proust non soltanto dalla filosofia di Bergson, bensì, curiosamente anche tramite D'Annunzio (nel riferimento segnalato dopo la lettura di un frammento de *L'intrus*, vale a dire *L'Innocenté*⁴¹), e che viene visto rifrangere in modo speculare nella frammentarietà strutturale del processo creativo, Fraisse non lesina il confronto con l'atteggiamento contrario, volto a contrastare proprio quella frammentarietà procedendo nel senso dello sforzo della composizione. Il processo creativo è fatto nascere da questo doppio movimento la cui dinamica ha impedito alla *Recherche* di rimanere ferma allo stadio eternamente *in fieri* degli *échantillons* di frasi trascritte in un inverosimile sparpagliamento di foglietti (il materiale da cui nascerà *Jean Santeuil*), sottoposta a quell'«essere multanime» che ha fatto rischiare all'autore di non divenirlo mai e di subire l'*échec* del «romancier raté», destinato a conservare tra le carte frammenti di una «teoria disseccata sul nascere, come un bambino nato male»⁴².

La *Recherche*, ricorda Fraisse, è nata da una scelta autoriale imperniata su una «dissociazione tra frammentazione e lamentazione» e sostituita dalla felice «associazione tra frammento e gioia»⁴³, gioia della creazione, appunto, ed è perciò normale che tale incontro venga assunto come uno dei pilastri sperimentali nel processo creativo dell'opera. Come pure, poco smentibile appare la suggestiva immagine, ridisegnata dall'ottica del critico, di un Proust impegnato con inimitabile abilità (e coraggio) a raccogliere la sfida del lungo gioco del ritaglio (del tempo, della realtà, dell'amore, della letteratura e dell'arte) consumato nella famosa camera dalle pareti tappezzate di *liège*, rilanciando la sfida in un'opera adeguata a «stare» in un universo in frammenti.

Scriva Fraisse: «Proust est venu se placer au cœur de la modernité, c'est-à-dire face à cette question: que devenir dans un univers fragmenté? Or l'écri-

⁴⁰ Ivi [*Le fragment en art*], p. 282.

⁴¹ Ivi [*Le fragment originel*], pp. 116-117. Il dettaglio, combinato da Fraisse a partire da due fonti – rispettivamente da George Eliot (di *Middlemarch*) e da D'Annunzio (*L'innocente*) – è citato dalla *Correspondance* curata da Philip Kolb (tomo II, p. 378; tomo IV, p. 420). In entrambi i casi si tratta di scambi epistolari che contengono commenti di letture dove, in modo diversi, si fa allusione al frammento attraverso l'immagine del mosaico (in George Eliot) e degli «stati successivi dell'io» che D'Annunzio, secondo Fraisse, mutua da un articolo di Ribot (ivi, p. 117, n. 2).

⁴² Ivi, 117. Questa immagine, come è precisato, appartiene al brano del romanzo di George Eliot segnalato da Philip Kolb. Ecco la frase: «Elle se représentait les jours, les mois, les années qu'elle emploierait à classer ce qu'on pourrait appeler des débris de momies, des fragments di tradition qui n'était elle même qu'une mosaïque fabriquée avec des ruines écroulées – à les classer pour en faire l'aliment d'une théorie déjà desséchée à sa naissance comme un enfant mal venu».

⁴³ Ivi, p. 120.

vain ne prescrit ni la fuite ni le contrepoids , mais donne [...] la réponse la moins attendue: bâtir d'après ces fragments une théorie complète sur la vie et sur l'art»⁴⁴.

Ma, su un altro piano, sbirciando nella foresta di libri del «proustismo allargato» (di proustologia?) e di opere prodotte secondo quell'«angolatura insieme teorica e creatrice» evocata da Matthieu Vernet, ci si può chiedere se la spiegazione di Fraisse intorno al procedimento che ha portato alla trasformazione del «fragment-échec» in «fragment-réussite» non si possa vedere riflessa in molta critica o letteratura, più o meno recente, cresciuta intorno all'opera di Proust. E qui non mi rivolgo soltanto ai riferimenti – *leit-motiv* – circa il carattere frammentario della *Recherche* spesso illustrati, evocando mosaici o figure geometriche, come fa Flaiano nel suo *Progetto Proust* (con tratti singolarmente vicini a quelli rilevati da Fraisse nella tecnica filmico-pittorica della costruzione dei personaggi proustiani⁴⁵), comparando il proprio tentativo di versione filmica della *Recherche* al lavoro di un «mosaicista» che tenta di «ricomporre un mosaico». Si veda:

[...] le difficoltà di una trasposizione cinematografica della storia di Albertine sono tanto grandi da sembrare stimolanti. Albertine, in fondo, non esiste: è solo una testimonianza del Narratore, che cerca di ricomporre un mosaico, ma con elementi così disparati e abbondanti da essere costretto a ripetere più volte l'immagine di questa persona amata. E la ripete senza cancellare l'immagine precedente, come del resto la pittura, in quegli stessi anni, benché mosso da problemi diversi, stava facendo Picasso⁴⁶.

Per altro, anche nella lettura di Lavagetto ci si imbatte spesso nella citazione di frammenti, «singoli blocchi» e «fili sparsi» visti come implicati nell'ossatura creativa da cui nascerà (per poi arrestarsi) il caotico itinerario di *Jean Santeuil*. Un percorso che appare discontinuo sin dall'immagine, colta da Lavagetto, dell'urgenza della mano che scrive:

⁴⁴ Ivi, p. 122.

⁴⁵ Ivi, p. 208 ss. [*Le personnage expérimental*]. Fraisse segnala, ad esempio, che «la tentative la plus précisément – et presque la plus nommément – cubiste de la *Recherche* est sa création de femmes fragmentées en una somme de côtés. Deux volumes semblent spécialement affectés à ces effets cubistes: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *La Prisonnière*» (ivi, p. 209), rinviando esplicitamente a Picasso e alle sue *Demoiselles d'Avignon*.

⁴⁶ Ennio Flaiano, *Progetto Proust*. Introduzione di Maria Sepa, Milano, Bompiani, 1989, p. 15. La sceneggiatura (1964-1965), redatta in italiano e in francese, è un'opera veramente notevole. Maria Sepa segnala che Jeanne Moreau (Odette) e Mastroianni (Swann) dovevano essere coinvolti in una realizzazione che avrebbe dovuto riguardare *Un amour de Swann* o *Albertine*. Nella realizzazione dell'iniziativa erano della partita Nicole Stéphane (produttrice – coinvolta anche nel tentativo filmico di Losey e Harold Pinter, ugualmente non realizzato) e il noto regista René Clément.

La velocità della mano [...] è testimoniata non solo dal ritmo con cui il lavoro procede, ma anche dal modo in cui procede: con ripetizioni, sbavature, frasi che a volte sembrano stravolte da un'incontenibile vertigine sintattica [...]. Ben presto la «macchina» si inceppa. Il lavoro di scrittura viene abbandonato, ripreso e ancora interrotto numerose volte: procede per blocchi e in modo desultorio; alterna fasi di intensa e accanita (talvolta quasi rabbiosa) volontà di scrivere con momenti di abbandono [...]. Scriveva spesso su fogli volanti e procedeva senza seguire un piano preciso: il materiale che è giunto fino a noi, e in mezzo al quale finiamo per aggirarci a tentoni, è caotico, informe, multidirezionale, costituito di elementi eterogenei⁴⁷.

Tuttavia, nel mio accostamento tra critica e frammento, non mi riferivo tanto alla consistenza della suggestiva galleria di frantumi, ricorrente nella descrizione della *Recherche* (né, per altro, intendevo suscitare la confortante ombra di Walter Benjamin) – da cui si potrebbe continuare ad attingere esempi con successo – quanto invece al fatto che la pratica del frammento pare sia penetrata nel DNA della critica proustiana. Del resto, è in questa prospettiva che lo sguardo storicistico che Antoine Compagnon riserva al suo «Proust tra due secoli» (decadentismo e istanze del XX secolo) finisce per apparire contro corrente e, in ogni caso, non implicato nel già segnalato «effetto nota», postilla, mappatura referenziale che sia (per altro massicciamente presente anche nelle edizioni critiche – dei «Meridiani» e della «Pléiade» – ma anche nella forma-dizionario).

Il fenomeno non è secondario e potrebbe offrirsi come indizio rivelatore di una certa tendenza della critica proustiana (di tipo postmoderno? decostruzionista? non saprei generalizzare), più o meno recente, a tracciare «topografie», «ri-posizionamenti», «localizzazioni» che generano comunque l'impressione di una rinuncia alla «composizione interpretativa», specie quando è questione della *Recherche*. Proprio Lavagetto, ad esempio, introducendo quella sua «biografia per frammenti» (appena citata), all'immagine di frammentazione dell'opera proustiana, tenderà a sovrapporre subito quella di una impossibile completezza:

Questo libro è tutto meno che una biografia anche se non si preclude la possibilità, secondo un suggerimento di William Empson [...], di servirsi della biografia o, meglio ancora, di frammenti biografici utilizzati liberamente come strumenti di lettura [...]. Ancora meno è l'esplorazione sistematica e organica della «Recherche», a cui, a volte, mi è accaduto di pensare prima di convincermi che un tale libro, capace di un attacco frontale, è nel caso dell'opera di Proust quasi impossibile. Una delle prerogative della «Recherche», infatti, è quella di configurarsi come una specie di grande, e forse preterintenzionale, trappola per l'interpretazione. La sua accanitamente inseguita (anche se in parte realizzata)

⁴⁷ Mario Lavagetto, «*Je qui n'est pas moi*», in *Quel Marcel. Frammenti di una biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 309-310.

organicità, la sua programmata costruzione e composizione finiscono inevitabilmente per disintegrare ogni tentativo ad ampio spettro⁴⁸.

La strategia per sventare la «trappola per l'interpretazione» messa in campo da Mario Lavagetto è chiara e consiste proprio nel giocare a carte scoperte, immaginando una decostruzione della forma (finzione) biografica e sostituendo a essa un racconto intermittente, giocato sul filo della memoria involontaria, *flash*, epifanie, sostando su certe date (la prima: 1888-1889, Proust al Liceo in una foto di classe), sull'alternarsi degli scambi epistolari, le confessioni, le occasioni memorabili (il malore della madre a Evian, la sua morte, drammi di cronaca nera – il caso Van Blarenberghe, ad esempio⁴⁹ – articoli di giornali ecc.) e, soprattutto, sul rapsodico rapporto con la scrittura, con i progetti delle opere; il tutto senza forzarsi a seguire la linea della continuità. Nulla autorizza a parlare qui di proustismo critico, ma, forse, di proustologia eccentrica o, meglio, di modi di lettura in cerca di percorsi proustiani meno battuti, dopo la messa tra parentesi della teoria (e forse, perché no?, nella scia dell'esemplarità creativa di Barthes e dei suoi *Frammenti di un discorso amoroso* o delle *lexies* analitiche del racconto di Balzac, *Sarrasine*). Una simile ipotesi giustificerebbe il ripresentarsi di supporti sostitutivi, scarsamente «organici», come il culto della nota a margine, il crescere dell'aneddoto, della risonanza tra temi e dialoghi ravvicinati.

Una tecnica di messa in risonanza – una «comparazione tra due intelligenze», dice l'autore – la vediamo esemplarmente realizzata attraverso «parcelles péniblement conquises» proprio nell'incontro immaginario tra due voci, due esistenze, quella di Freud e quella di Proust, che Jean-Yves Tadié ha costruito nel suo saggio-romanzo, *Le lac inconnu*⁵⁰. Le «particelle conquistate», questa volta, sono rappresentate da temi condivisi (sonno/sogno; inconscio; infanzia; memoria; omosessualità; gelosia; *lapsus*; morte; umorismo...) davanti ai quali il romanziere e lo psicanalista, Proust e Freud, vengono chiamati a dare testimonianza del divergere o del convergere della «consanguinità dei loro spiriti», come per un usuale esercizio di «libera associazione d'idee», dove sono le opere stesse a parlarsi, a fornire dettagli di smentita o di conferma, come nel caso del concetto di inconscio, ad esempio:

⁴⁸ Ivi, p. 3.

⁴⁹ Ivi, pp. 153 ss. (gennaio 1907).

⁵⁰ Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13. In realtà, l'immagine è una citazione dal *Tempo ritrovato* (vol. IV della «Pléiade», p. 401) come ricorda anche Liza Gabaston nel suo commento al libro. Cito la sua spiegazione: «Episodio del *Temps retrouvé* [con] i due russi che esitano ad entrare nell'hôtel di Jupien, dove il narratore ha appena assistito allo spettacolo inatteso della flagellazione di Charlus». Si tratta di una sorta di *lapsus*, provocato dall'emozione che fa deviare ciò che vogliamo dire facendo sbocciare al suo posto una frase tutta diversa, affiorata da un lago sconosciuto [l'inconscio] dove vivono quelle espressioni che non hanno rapporto con il pensiero e perciò stesso rivelano» (Liza Gabaston, «Un précieux amalgame»: *nouvelle rencontre de Proust et de Freud*), in «Acta fabula», vol. IV, *Let's Proust again*, février 2013, 2, <http://www.fabula.org/revuedoc.7592>; consultato il 2 gennaio 2014).

En employant les mots de la famille de l'inconscient, Proust souligne que le comportement des personnages est largement inconscient, et même plus: c'est toute leur conduite qui peut, langage compris, échapper à la conscience. D'autre part, les preuves de l'existence de l'inconscient que donne Freud, par exemple dans sa *Métapsychologie*, sont les signes que Proust reproduit, décrit, interprète: actes manqués, lapsus, rêves, souvenirs: «Si l'on tenait compte de l'existence de tous nos souvenirs latents, écrit Freud, il serait parfaitement inconcevable de contester l'inconscient». Proust est le romancier qui a construit son œuvre sur les souvenirs latents⁵¹.

E questo senza obbligo di omologarsi. Proust resta il «romanziera del sonno» e Freud, il narratore (e interprete) dei sogni; anche se talvolta nei loro ruoli si danno il *relais*: Freud detta il metodo, e Proust offre all'inventore della psicanalisi esempi d'interpretazione pronti all'uso⁵². Tra loro, né il tematismo, né la psicanalisi assumono il ruolo di metodo esterno di lettura bensì, ed è questo un dato nuovo, tali «filtri» che hanno in comune il folto terreno dei *détails*, insignificanti o dimenticati, diventano elementi essenziali e rivelatori in una sorta di riscrittura psicanalitica (a più mani) della *Recherche*.

Ognuno di questi nuovi approcci proustisti coltiva un terreno proprio, ma si può dire che il modello del commento asistematico «creativo» – come quello a cui ho appena fatto cenno –, spesso associato alla critica genetica, si trova largamente praticato, forse per la sua capacità di immergersi, quasi mimandola a ritroso, nell'esperienza che ha accompagnato la costruzione del testo, attraverso reti di riferimenti, ancora frammenti, senza ricomporli a ogni costo, lasciando al lettore il compito di mettersi sul sentiero giusto (se crede e se può).

Comunque, frammentata o meno, la critica della *Recherche* mostra di aver assunto seriamente l'impegno di fare riassaporare il gusto primigenio del proprio oggetto di culto, magari alla maniera oltremodo «gustativa» usata da Julia Kristeva, quando sceglierà di accingersi nuovamente a fare l'esperienza di «ricerca di Madeleine» («*À la recherche de Madeleine*») attraverso «sovraimpressioni» di racconto e fonti genetiche:

Savoureuse, incestueuse, fade, insaisissable, diluée dans le thé, mais synthétisant les lieux de Combray, la «petite madeleine» donne un goût de Proust à ceux mêmes qui ne l'ont jamais lu. Ou bien, cliché qui efface la cathédrale, elle se fige en une image, plate, perd sa friabilité, et couvre d'un ennui opaque ces interminables phrases qui fourmillent de parfums, de sons, de couleurs, de

⁵¹ Ivi, p. 59 [*Premiers aperçus de l'inconscient proustien*].

⁵² Sul tema dei *lapses* (*Actes manqués*, in *Le lac inconnu* cit., p. 143), ad esempio, Tadié scrive: «questi dettagli della creazione, questi atti mancati, questi *lapses*, Freud ne ha mostrato l'importanza e Proust ne fa lo studio». Per altro, a proposito del *lapsus* della «chambre 43» Tadié, nelle pagine seguenti (149-153), accenna con qualche *distinguo* al commento di Mario Lavagetto (*Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991).

formes, de délicatesses gustatives et de charmes tactiles, brusquement résorbés par cette célèbre madeleine [...]. Et s'y l'on essaye d'y reprendre goût? Bouches, langues, palais éveillés rêves et souvenirs rallumés: à la recherche de toutes ces pages écartées, oubliées, où sommeillent ses équivalents, ses doubles, ses échos, ses métaphores qui rehaussent ou rabaisent la mystérieuses saveur mais en tout cas la font vivre, revivre, durer:⁵³

«E se si tentasse di riprenderci gusto?» scrive Julia Kristeva, e chi l'ha seguita nella sua lettura si rende conto che il tentativo è stato perseguito con ostinazione, a colpi di inconscio, testi, nomi, luoghi, dettagli, tra manoscritti e (immancabili) *Brouillons* per costringere le «pieghe delle lunghe frasi» a comunicare di nuovo, a cedere attraverso frammenti, attese e intervalli – gli stessi della fase di elaborazione – il segreto dell'esperienza letteraria, fatta di fatica, riflessione, scrittura, correzioni, lavoro di perfezionamento, di cesellatura, sequenza dopo sequenza. Lì si è depositato, come messo *en abîme*, il «tempo sensibile» – proprio quello fissato nella famosa frase iniziale («Longtemps je...») – da risvegliare con la propria *peine*, impegnando, magari disperdendo, il proprio tempo per riprovarne il gusto originario, mettendolo alla prova:

Retarder la fin, s'attarder, empiler les enchâssements et les métaphores [...]. S'en tenir au fragment. Travailler par touches, ambitieux et interminables arrêts. Une façon de concilier la curiosité avec l'instant: l'inquiétude de l'enquête et du sens avec la sensation qui est plénitude dérobée, infléchie. C'est dans l'ouverture de l'incomplet, dans le suspens, que nous attend, peut-être la chance d'éprouver le temps sensible⁵⁴.

4. *Proustmanie*

O, al limite, fare l'esperienza di impossessarsene alla stregua di un'ossessione (e questa potrebbe essere materia per un freudismo spicciolo), un feticcio da scomporre in ulteriori frammenti, creando sostituti, riprodotti in altri modi espressivi come è accaduto alla *Recherche*, letta, ma anche adattata, tradotta, moltiplicata in altri testi (in copioni di film, prove di teatro, iniziative più o meno riuscite o sapute portare a realizzazione), quasi tentativi di «prolungamento» dell'effetto Proust: se vogliamo, proustismo di compensazione, più che proustologia, sia che si tratti di raccogliere la «provocazione del teatro critico» (Myriam Tanant) in Malaparte, sia che si tratti di affidarsi allo spettacolo – mancato – delle «cin-

⁵³ J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire* cit., p. 13.

⁵⁴ Ivi, p. 398. Segnalo le pagine dedicate all'enorme indagine variantistica della «frase di Proust» in particolare l'ultima (pp. 341-367) e le numerosi tavole aggiuntive (pp. 399-420).

que intermittenze» fissate nella sceneggiatura di Harold Pinter⁵⁵. Tutte opere «da vedere», queste, che coesistono con opere di terzo tipo non propriamente di «finzione teorica» (quella menzionata da Vernet), forme di romanzo-saggio, storie spesso frutto di parafrasi immaginarie, di finti commenti del *mot à mot*. Secondo la suggestiva confessione di François Bon, a lui è bastato agganciarsi al potere della frase di Proust (talvolta solamente suscitata dal caso), di «venire a sovrapporsi alla propria capacità di sogno»⁵⁶, alla propria esperienza di lettore (e di scrittore). Ne è nato un libro, un romanzo di frasi che si auto-generano come per una sorta di coazione a ripetere a partire da frasi, provenienti da altri testi (anche dai famosi *Brouillons*), commentate da conversazioni e dialoghi fittizi (quelli con Baudelaire, ad esempio, promosso da Bon a interlocutore di un Proust «che si sapeva o si credeva figlio naturale di Isidore Ducasse, dit Lautréamont», il cui corpo è immaginato come traslato da Robert Proust nella tomba di Marcel⁵⁷).

Alla fine, tutta la labirintica architettura della *Recherche*, i suoi personaggi (Charlus, Bergotte, Albertine, Odette, l'erudito Brichot, Swann, i Verdurin, i Guermantes...), i suoi luoghi, l'arte, le curiosità tecnologiche del suo tempo (Bon immagina un Proust affascinato dalla tecnologia – per lo meno quella conosciuta allora: telefono, auto, fotografia – perciò lo costringe a immergersi nel mondo mediatico e virtuale degli audiovisivi, dell'automazione spinta) finiscono per entrare in altre storie, altre biografie di altre epoche – persino la nostra, appunto – in un incessante conversare con tutta la letteratura. Risuonano opere e nomi: Bossuet, Balzac, Stendhal, Zola, Nerval, Poe, Michaux, Ponge, Claude

⁵⁵ A proposito di Proust a teatro, a cinema (fotografia, pittura, televisione), si dovrebbe aprire un capitolo di straordinaria importanza, a partire dall'ottima riduzione teatrale di *Du côté de chez Swann*, circolata a Firenze nell'immediatezza del Centenario (*Un amore di Swann di Marcel Proust*, Compagnia di Sandro Lombardi. Teatro del Bargello 22 maggio - 3 giugno 2012). Per il cinema, oltre al già segnalato *Progetto Proust* di Ennio Flaiano, tutti ricorderanno il tentativo di Harold Pinter (*Proust. Una sceneggiatura. Alla ricerca del tempo perduto* [*The Proust Screen play. À la Recherche du temps perdu*, 1978], Torino, Einaudi, 1987. La sottolineatura della trama basata sulla scansione per «epifanie» della sceneggiatura – focalizzata su cinque intermittenze – viene da Erica Sorelli, in *Il testo ritrovato: le sceneggiature di Harold Pinter*, Firenze, MCS, 1990, pp. 93-106). Per il teatro mi limito a indicare il testo di Curzio Malaparte – non più riedito e che si dovrebbe poter tornare a leggere (*Das Kapital: pièce en trois actes; précédée de Du côté de chez Proust: impromptu en un acte*, Roma, Aria d'Italia, 1951, pp. 9-114. Il commento essenziale di Myriam Tanant – *L'Italie interdite: le théâtre de Malaparte*, in *Malaparte, «Chroniques italiennes»*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 44, pp. 1-13 – si trova riproposto proprio in questo volume). Sempre sul tema Malaparte-Proust, mi sembra utile segnalare anche lo studio di Giuseppe Panella, in *La vocazione sospesa. Curzio Malaparte autore teatrale e regista*, Roma, Fermenti Editrice, 2013. Sull'argomento generale lo studio di Carlo Persiani, *Proust e il teatro con una nota su Proust e il cinematografo* (Caltanissetta-Roma, edizioni di Salvatore Sciascia, 1971), mi sembra rappresenti ancora un valido riferimento.

⁵⁶ F. Bon, *Proust est une fiction* cit., p. 8.

⁵⁷ Ivi, p. 95 («[34] Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés, *cimetière du Père-Lachaise, division 85, suite*»: è questo un esempio della frase-frammento generatrice di racconto).

Simon... (ma anche Man Ray, Deleuze, Adorno, Benjamin, Fellini...). Nascono da frasi che si inframmezzano, chiamate da frasi che a loro volta «fingono» argomenti e argomentazioni su aneddoti di aneddoti, persino sulle edizioni delle (proprie) opere, in abbozzi di dialoghi – raccolti, sistematicamente, «par casures et fragments»⁵⁸ – di discussioni teoriche e sentimenti privati. In *Proust est une fiction* il proustismo, nuovamente in azione, rimescola tutte le carte: letteratura, critica, arte, storia, l'intero mondo «reale» della *Recherche* diventa finzione al secondo grado, scenario virtuale ricreato intorno ai due personaggi principali, dove Proust e Baudelaire si scambiano giudizi e battute fantaletterarie (del tipo: «Bientôt il y aura plus de livres sur Marcel Proust qu'il n'y en a jamais eu sur Baudelaire», dit Baudelaire. «Bientôt on aura droit à un dictionnaire Marcel Proust comme il y a déjà un dictionnaire Baudelaire», dit Baudelaire»⁵⁹), che si intrecciano in modo *pasticheur*, giocando sul filo del paradosso, della parodia e persino della metaletteratura, specie quando tra i discorsi, e i commenti reciproci, la voce di chi scrive conversa con il personaggio-*avatar*, aggiornandolo sulle novità del proustismo e della proustologia:

J'avais montré à Marcel Proust l'ensemble des livres publiés à son propos [...]. J'avais préparé les ouvrages que je voulais lui montrer, Tadié, Gracq, Girard. Il avait du mal avec les extraits du *Proust* de Beckett – Je lui ai lu alors un chapitre de *Compagnie*, il a admis combien la démarche de jeunesse de Samuel Beckett, écrivant en anglais sa lecture d'*À la recherche du temps perdu*, était bien pertinente. J'ai lu à voix haute le début de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, puis en entier le bref chapitre que Maurice Blanchot lui consacre dans *Faux pas* («C'est ça me dit Proust, c'est exactement ça»). [...] Alors j'ai rouvert le Deleuze et lu son commentaire concernant le «petit pan de mur jaune» dans la *Vue de Delft*. [...] Après quoi, à sa demande, et parce qu'il semblait surpris de ce que je venais de lire, je lui ai raconté la mort de Gilles Deleuze [...]. Je le sentais inquiet, agité. Il s'amusait cependant, apparemment, de me voir manipuler sur l'écran vingt-sept pouces mon édition numérique de la *Recherche* et ce que je lui montrais des suites d'occurrences⁶⁰.

Forse non è sbagliato pensare che Harold Bloom sarebbe stato propenso a vedere in questo proustismo un tentativo di compensazione, ottenuto con l'utilizzo di scenari da «effetti speciali» e un autentico esempio di «dialogo con i morti» (e dei morti fra loro: «Nous avons rendez-vous avec les morts, par-

⁵⁸ Ivi, p. 57.

⁵⁹ Ivi, p. 261. La conversazione si sta svolgendo in una biblioteca virtuale, dove il narratore inserisce una frase di commento da parte sorvegliante: «Ces deux-là, tous les soirs à *piapiater* [cicalare], dit-il à voix haute. Mais imaginez que tous les autres se le permettent, ajouta le gardien, qui resta une seconde immobile, comme par défi».

⁶⁰ Ivi, p. 108 (Nella frase-racconto n. «[39] – chaque jour j'accorde moins de prix à l'intelligence j'avais voulu lui montrer ma bibliothèque» – la frase in grassetto è citazione dagli *Abbozzi di Prefazione*, in *Contre Sainte-Beuve* cit., p. 9).

ce que tel est le lieu depuis lequel écrire»⁶¹), che si autoalimenta liberamente, ormai affrancato dall'angoscia dell'influenza; e, in molti casi, sempre Bloom potrebbe convincersi che tale angoscia sia stata sostituita da una venerazione feticista, nel contempo culto d'amore e mantra. È forse esagerato evocare un «effetto Proust» spinto a un punto tale; tuttavia, non c'è ragione di dubitare che la magia esercitata da quella «gigantesca tela di ragnatela» di cui scrive Toussaint, non possa essersi spinta fino a creare la sensazione di sperimentare fenomeni sovrapponibili alle «resurrezioni» dei ricordi nella *Recherche*. Toussaint, evocando le proprie riletture proustiane, ha confessato di aver subito quella magia e di essere arrivato a percepire nella propria mente «esattamente come la tazza di tè del narratore quando riconosce il gusto della *madeleine* immersa neliglio, l'essenza stessa del libro che stav[a] leggendo allora»⁶². A subirne il fascino, la magia della *Recherche* può agire per osmosi, indurre a credersi dei (come) Proust potenziali, alla stregua, appunto, del romanziere Jean-Philippe Toussaint quando si mostra alle prese con quella memoria «sensibile» che lo induce a ritrovare persino l'odore delle pagine del volume, letto a vent'anni («l'odore del cuoio morbido e malleabile della rilegatura dell'edizione della *Pléiade*»), mescolato all'«odore particolare della camera» del nonno o della poltrona in cui era immerso nella sua prima lettura. Toussaint, nella scia di quel «patto magico [a lui] ignoto»⁶³, evocato dallo stesso Proust in *Contre Sainte-Beuve* mentre descrive il fenomeno delle reminiscenze, non esita anche lui ad associare memoria involontaria e magia:

Il ne s'agit nullement d'un effort de la mémoire, d'une tension de l'esprit ou d'une prouesse de la concentration, mais d'une pure magie, de cette pure magie qui nous permet, parfois, au hasard d'un goût ou d'un parfum de faire surgir un instant du passé dans le présent, et de retrouver ainsi l'espace de quelques secondes, intacte et inchangée, non pas de façon intellectuelle et délibérée, mais de façon purement fortuite, sensible et sensuelle, l'essence de ce qui est à jamais disparu (en d'autres termes, et pour dire vite, le temps perdu) [...]. J'avais une vingtaine d'années quand j'ai abordé pour la première fois *À la recherche du temps perdu*, avec beaucoup de prudence et de circonspection (comme si le livre, par ses dimensions et sa réputation avait quelque chose d'intimidant, comme si je n'étais pas encore forcément digne de moi-même, et que je devais l'ouvrir avec beaucoup de précaution⁶⁴.

⁶¹ Ivi, p. 69. (La frase è riferita a Madame Proust e sarebbe stata pronunciata in occasione della visita a Venezia).

⁶² Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 62.

⁶³ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve [Abbozzi di Prefazione]* cit., p. 4.

⁶⁴ J.-Ph. Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, pp. 62-64. Il libro contiene la storia della propria vocazione di narratore e, quindi, non è secondario il fatto che Toussaint annoveri Proust tra le proprie passioni.

La magia di Proust non sta nell'aver sperimentato in letteratura e dato un nome, una volta per tutte, alle (bergsoniane) intermittenze della memoria involontaria ma anche nell'aver promosso «nuove possibilità di dizione», in ogni senso e non solo nella sua opera⁶⁵. Si può far notare che la mia sottolineatura è fuori luogo, derivando il proustismo proprio dalla tendenza a far perdurare nel tempo il mito di Proust; di lui, proprio come personaggio letterario: la «zona maniacale», in cui mi sono incautamente avventurata, servendomi di un'immagine sicuramente sopra le righe, è, lo si sarà capito, una zona tangente al proustismo e non so ancora bene se si tratti di un terreno di rilancio o di cambiamento durevole di quell'effetto di «chappelle» alimentato dai suoi biografi internazionali, come suggerisce acutamente Claude Arnaud⁶⁶. In ogni caso, si tratta di un culto in crescita, come dire che non è facile resistere all'«essere di finzione a cui i suoi “autori” – Cattai, Maurois, Painter, Diesbach, Citati... – avrebbero prestato ad ogni biografia un'esistenza e una coscienza nuove»⁶⁷, se a questa galleria si continuano comunque ad aggiungere altri ritratti che si trascinano dietro comprimari ancora restati nei retroscena. A tale messa in opera non ha resistito neppure Claude Arnaud, visto lo scenario mondano, culturale, appassionante e incomparabile, in cui ha lanciato Cocteau – più giovane di quasi vent'anni di Proust – come attore comprimario nella storia di una amicizia amorosa e letteraria delle più tormentate e conflittuali come quella vissuta con il futuro autore della *Recherche*. A unirli, una forte ammirazione reciproca (oltre a un amore maniacale nei confronti delle rispettive madri, all'origine del loro incontro fortuito) che vedrà Jean Cocteau, da brillante astro nascente, poeta e «genio polimorfo», trasformarsi in provvidenziale Pigmalione del «piccolo Proust», la cui notorietà appena raggiunta – quasi a confermare il ruolo esclusivo di primo attore – finirà per fare ombra al proprio «benefattore», «assassinando la sua posterità». E per questo reso condannabile⁶⁸.

⁶⁵ E qui riprendo la frase di Barthes citata all'inizio (n. 8), quando, a proposito dei sintomi sensibili provocati dalla lettura di Proust, allude quasi a una «coazione a esprimersi». Si veda: «Le frasi del testo sono immediatamente investite dal lettore a partire da una situazione esistenziale: risuonano, rimbombano, causando un sentimento di consenso, cioè nuove possibilità di dizione per uno spirito che altrimenti resterebbe muto».

⁶⁶ Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Paris, Grasset, 2013.

⁶⁷ C. Arnaud, *Proust contre Cocteau*, in *Dossier Marcel Proust*, in «Le Magazine littéraire» cit., p. 82. Lo sguardo di Arnaud sui retroscena segue un perfetto punto di vista da romanzo, che, per altro spiega il titolo (*Proust contre Cocteau*, appunto). Claude Arnaud è, per altro, autore di una splendida biografia su Jean Cocteau (Paris, Gallimard, 2008).

⁶⁸ In realtà, dinanzi al tribunale di Cocteau-Arnaud, non è questione solo del sospetto di «cattiva amicizia» da parte di Proust, bensì del faccia a faccia tra due concezioni del rapporto tra letteratura e vita. Secondo Arnaud, a Cocteau non è bastato il privilegio di «aver vissuto una vita piena». Egli spiega infatti: mentre «il primo [Proust] aveva ottenuto la speranza che la propria morte avrebbe generato uno scrittore immortale; trent'anni più tardi, il secondo [Cocteau] sperava ancora di risuscitare ad ogni libro, ad ogni cappella, ad ogni film, malgrado fosse convinto della profonda unità poetica della sua opera. Cocteau aveva per lo meno la consolazione di aver avuto una vita piena, al contrario del fratello maggiore [...]. Testimone iperbolico di una cattiva

Per altro, nella stessa galleria in espansione, aperta ad accogliere altri conclamati casi di proustmania, mi sembra possa trovare posto anche il ritratto che riaffiora dalla cronaca di un'«ossessione letteraria» ricostruita da Lorenza Foschini⁶⁹. Il libro, in realtà, registra come in una meta-rappresentazione di tipo cognitivista la posa di Proust che, mentre conversa con Baudelaire, dichiara: «Non saprei scrivere senza cappotto»⁷⁰. Il feticcio questa volta è vero – è il cappotto di Proust – e fa da corredo al luogo di culto dedicato allo scrittore dal Museo Carnavalet. Il racconto, come per Cocteau, fa ripiombare il lettore in pieno «effetto Proust», tanto che, a prima vista, potrebbe convincersi di avere tra le mani una di quelle biografie dichiarate da Lavagetto come non più realizzabili (specie dopo le prove esemplari che tutti conoscono) e che puntano a suscitare lo stesso coinvolgimento di chi racconta, come accade qui nello scorcio di descrizione dell'incontro con l'oggetto-feticcio:

Mi avvicino lentamente a piccoli passi [...]. Davanti a me c'è il cappotto, adagiato sul fondo della scatola, posato su di un grande foglio come su un lenzuolo: irrigidito dall'imbottitura di carta che lo riempie, sembra davvero rivestire un morto [...]. Mi sporgo di più piegandomi sul piano di metallo dove è appoggiata la scatola [...]. Non potendo resistere, sfioro la lana grigio tortora, sdrucita, lisa sull'orlo della piega [...]. Il cappotto è a doppiopetto, chiuso da una doppia fila di tre bottoni. Qualcuno però, più magro ne ha spostato l'abbottonatura restringendolo, e sono rimasti i segni dell'attaccatura di un tempo [...] non riesco a staccarmi da quel simulacro inerte e struggente. Il cappotto giace ormai aperto, mostrando il rivestimento di lontra rado e mangiato dalle tarme. Non mi decido ad andarmene. In fondo sono passati pochi minuti, e davanti a me c'è il cappotto in cui Proust si è avvolto per anni, che giaceva sulle sue coperte quando sdraiato scriveva la *Recherche*. Mi vengono in mente le parole di Marthe Bibesco: «Marcel venne a sedersi davanti a me, su una piccola sedia dorata, come se uscisse da un sogno, col suo cappotto foderato di pelliccia, il suo volto di dolore e gli occhi che vedevano la notte»⁷¹.

Ma l'eroe di questo esemplare caso di proustmania non è tanto chi scrive bensì è Jacques Guérin (il suo nome non compare ancora tra i lemmi del

vita redenta dalla sua metamorfosi scritta, la *Recherche* è diventata uno dei vangeli maggiori della religione letteraria [...]. Mentre Dio si è fatto uomo per riscattare i nostri peccati, un mortale è diventato un libro per esporli alla luce del giorno [...]. Senza contare il vantaggio di esser morto prima dell'uso degli strumenti di registrazione: mai filmato o registrato, raramente fotografato, il piccolo Marcel è scomparso fisicamente dalle nostre coscienze a favore del santo letterario che sognava di diventare – al contrario di Cocteau, che ebbe il tempo di vedere mille apparecchi eternizzare i propri gesti terreni e la sua voce mondana e che, warholizzato prima del tempo, appare talvolta datato nella sua sovraesposizione» (*Proust contre Cocteau*, in *Dossier Marcel Proust*, in «Le Magazine littéraire» cit., p. 82, trad mia).

⁶⁹ Lorenza Foschini, *Il cappotto di Proust. Storia di un'ossessione letteraria*, Milano, Mondadori, 2010.

⁷⁰ F. Bon, *Proust est une fiction* cit., p. 59.

⁷¹ L. Foschini, *Il cappotto di Proust. Storia di un'ossessione letteraria* cit., pp 5-6.

Dictionnaire Proust) erede della famosa industria dei profumi d'Orsay, descritto come «raffinato e colto [...] a tratti graffiante e caustico, ma con quella sensibilità e delicatezza che spesso viene attribuita agli omosessuali»⁷², appassionato di libri rari, manoscritti e frequentatore di *brocantes*. È opera sua la fortunosa caccia ai reperti proustiani: mobili, documenti, lettere e manoscritti – tra questi, i *Brouillons* venduti alla Bibliothèque Nationale che hanno rinnovato gli studi proustiani – sottratti all'incuria di Marthe Dubois-Amiot, moglie di Robert Proust (il fratello, medico e scienziato, di Marcel). Guérin riuscirà a strappare alla donna sgradevole (che gli aveva confidato dopo la morte dello scrittore: «Noi bruciamo... bruciamo tutto»), «alta, allampanata, vestita di nero», vendicativa e poco amante del celebre cognato, il prezioso bagaglio di reperti⁷³. La storia di questa passione maniacale – intrecciando nomi di amici (fra i quali Rivière, Cocteau, André Gide, Anna de Noailles e lo stesso editore Gallimard) di studiosi (i più precoci: Benjamin Crémieux, Jean Paulhan, Edmond Jaloux, fino a Philip Kolb), fotografie, quadri e documenti – assumerà, via via, un andamento romanzesco giocato sul retroscena di tradimenti, amori, gelosie fraterne – tra Robert e Marcel – e vendette postume. Il libro si chiude sull'apoteosi dell'ultima avventura, quella dell'acquisto del cappotto a Werner, il rigattiere che, in gioventù, ha permesso a Guérin di costruire il sacrario della memoria culturale di Proust. Un sacrario feticista fatto di oggetti, ma soprattutto di carte. Fogli su fogli, che ricordano che la mania di Guérin ne nasconde un'altra, altrettanto radicale: quella di Proust.

Ma anche quest'accenno può apparire scontato; tutto appare scontato a proposito di Proust: in particolare, proprio il riferimento al suo culto della letteratura. Non occorre essere proustisti (o proustologi) per questo. Non si è letto incessantemente che la *Recherche* è la storia di una vocazione la cui trama si fonda, come ha detto Gérard Genette, sull'amplificazione di questa semplice frase: «Proust diventa romanziere»? E larga parte della funzione di «ammaestramento» del proustismo non consiste anche nel riconoscere che, forse da allora, proprio dal suo esempio, non è stato più un tabù il vezzo metaletterario di dichiararsi scrittore e adepto della scrittura?⁷⁴ Ma, soprattutto, non vale da allora l'idea che la «letteratura sia la vita vera» perché non è la vita? Si sa che il Novecento ha altalenato molto sull'adesione a quell'idea o al suo rifiuto.

⁷² Ivi, p. 18.

⁷³ Ivi, pp. 33 e 35. Il libro è accompagnato da una nota bibliografica su Proust e su Guérin, in particolare segnalò di Carlo Jansiti, la storia della passione, non ricambiata, di Violette Leduc nei confronti di Guérin (si veda: Carlo Jansiti, *L'amour fou*, Paris, Maren Sell, 2006).

⁷⁴ Tra tutti i rinvii possibili, ricordo l'auto-riconoscimento di John Fante, in *La strada per Los Angeles* (un titolo di risonanza proustiana) rivolta ai compagni di lavoro dell'industria del pesce: «E dissi loro chi ero. Arturo Bandini, lo scrittore. Non avete mai sentito parlare di me? Sentirete. Non preoccupatevi, ne sentirete parlare. Il mio libro sull'industria del pesce in California» (*La strada per Los Angeles [The Road to Los Angeles, 1935-1936; 1985]*, a cura di Emanuele Trevi, introduzione di Sandro Veronesi, Torino, Einaudi, 2005, p. 72).

Tuttavia, occorre tornare alla mania di Proust (appena vista rivisitata alla luce del tribunale di Arnaud - Cocteau), per riconoscergli che quell'ideale gli appartiene e ha fatto di lui il difensore della distanza tra la letteratura e la vita, espressa nel 1907, in *Contre Sainte-Beuve*, sul punto di entrare nel mondo della *Recherche*. Un convincimento di un singolare sapore crociano, ma che non convinse Croce, come non convincerà del tutto Francesco Orlando quando, nel suo commento introduttivo al testo della traduzione italiana del saggio, non esiterà a mettere in conto il fatto che, sebbene quella di Sainte-Beuve fosse da valutare con Proust una «ricerca in direzione sbagliata» proprio per la mancata considerazione dei «rapporti segreti [...] metamorfosi necessarie che esistono nella vita di uno scrittore e la sua opera, fra la realtà e l'arte»⁷⁵, sull'aspetto della sconfessione del biografismo saintbeuviano in nome dei «due io», quello «esterno» – al limite, di natura «biografica» – e «l'io profondo per il quale soltanto gli artisti finiscono per vivere»⁷⁶, Proust nella sua opera abbia finito per percorrere una analoga «ricerca in direzione sbagliata», «[...] essendo proprio la vita di un dilettante quella che Proust ci racconta, la sua vita, in cui un novello Sainte-Beuve avrebbe cercato a vuoto il suo genio – se esso non si manifestasse proprio nell'averla assunta retrospettivamente come oggetto»⁷⁷. Una volta inserito il dubbio, l'argomentazione di Orlando, passando proprio dall'ammissione di colpa della *Confession d'une jeune fille*, dove è questione di ascesi letteraria, di mondanità e della scelta di mescolarle («Je ne renonçais pas à l'un de ces vices. Je les mêlais»⁷⁸), non si spinge fino a demolire, negli abbozzi della riflessione di Proust su Sainte-Beuve, l'importanza della presa di coscienza di ciò che occorreva sacrificare (o scegliere di tenere insieme) per arrivare a cedere definitivamente la parola alla memoria involontaria e al «culto» della letteratura (e al «potere potente e occulto dell'icona del testo»⁷⁹), perseguito così tenacemente⁸⁰.

⁷⁵ Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit., p. XIII.

⁷⁶ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit., p. 19 (forse vale la pena ricordare che il testo è stato pubblicato postumo da Gallimard solo nel 1954, con la prefazione di Bernard de Fallois).

⁷⁷ F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* cit., p. XVII. Per Benedetto Croce, si veda *Un caso di storicismo decadentistico*, in *Discorsi di varia filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1945, pp. 139-145.

⁷⁸ Ivi, p. XVIII. Sulla stessa pagina sono opportunamente citati sia il riferimento alla novella – *La confession d'une jeune fille* compresa in *Les plaisirs et les jours* (di Jean Santeuil) – che l'idea dell'«equivalenza negativa di mondanità e amore, contrapposti insieme alla positività della solitudine» e il conseguente dissidio tra intelligenza, erudizione, critica (la «memoria volontaria», impotente a riscattare il passato) e «memoria involontaria», la sola capace di recuperare il tempo perduto e a «salvarlo» grazie alla letteratura.

⁷⁹ Jérôme Baccelli, *Encre brute*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p. 229.

⁸⁰ Orlando cede l'onore delle armi quando rinvia all'immagine («trasmigrata da *Sodome et Gomorrhe* in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*») del Narratore, che ascoltando il canto dell'uccellino ne sottolinea l'assenza di «legame apparente tra lui e il suo canto» (F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* cit., p. XXXVII).

Tuttavia, ritrovarsi davanti a questo punto di approdo, quasi un «proustismo di Proust», votato alla concezione della letteratura apparentemente sublimata e sacrificale, a quasi cent'anni di distanza, può ancora costituire un motivo fondato per «continuare a leggere Proust» nel nome di quell'ideale? Su questo aspetto radicale, la risposta che ha scelto di dare Dominique Maingueneau nel suo libro *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* indica che i pareri (e la voce dei negatori veri o presunti⁸¹) possono non essere corali e che, comunque, il confronto con Proust resta fondamentale non solo per coloro che si interrogano perché questa «opera continua a provocarci, a sfidare la lettura» anche per chi voglia interrogarsi sugli scenari futuri della letteratura⁸². È questa la via seguita da Dominique Maingueneau quando, nel suo libro *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, si dedica al sistematico rovesciamento degli argomenti illustrati in *Contre Sainte-Beuve*, puntando l'obiettivo su una scena ad effetto, quella della morte della letteratura che si sarebbe consumata proprio all'ombra di un testo che l'ha resa troppo sublime: «La littérature est morte, mais l'immense foule de ses fidèles semble l'ignorer. Pour accéder à cette Littérature majuscule qui s'efface ainsi sous nos yeux, nous allons emprunter une voie qui peut sembler périphérique mais qui va nous mener au coeur de son dispositif: *Contre Sainte-Beuve*, livre où Proust énonce une thèse qui exclut de l'esthétique les considérations d'ordre biographique»⁸³.

E il suo argomentare mina le basi su cui, grazie a Proust, «sebbene in modo non unanime», è stato innalzato il monumento all'idea di letteratura intesa come «prodotta dall'abisso che separa lo scrittore dall'uomo di mondo» e opera di «un io che si rivela solo nei suoi libri». La separazione fra testo e contesto, i due aspetti che interessano maggiormente il «metodo Sainte-Beuve» e, sotto un altro profilo, quello dello studioso, non poteva essere più netta. Il titolo e il pensiero di Maingueneau suonano come provocazione, ma essenzialmente espon-

⁸¹ Antoine Compagnon ha toccato la questione del «dopo Proust» presso gli adepti del «Nouveau roman» (Sarraute, Robbe-Grillet...) a chiusura del suo libro, più volte ricordato (*Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit., pp. 305-309); ma sul tema si veda anche di Dominique Rabaté, *Après lui le temps réverbéré* (ancora in *Dossier Marcel Proust*, in «Le Magazine littéraire» cit., pp. 76-78), dove, mettendo a confronto Perec, Quignard, Ernaux, Claude Simon..., Rabaté parla di presa di «distanza e rimpianto».

⁸² A. Compagnon, *Introduzione*, in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit. p. XVIII.

⁸³ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 8. La citazione prosegue con la nota riflessione di Proust contro Sainte-Beuve: «Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerà cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article des femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points ou le moi véritable du poète n'est pas en jeu».

gono una sorta di requisitoria contro Proust in quanto «figura emblematica» di una concezione romantica della letteratura che avrebbe trovato nella sua «tesi dei due io» il manifesto definitivo:

Le choix que nous avons fait de partir de Proust ne doit rien au hasard. À l'instar d'un Van Gogh en peinture il [Proust] représente – par son œuvre comme par sa vie – une des figures les plus emblématiques de la conception de l'art qui a émergé avec le romantisme et qui règne encore dans les esprits. Sa thèse sur les deux moi a beau ne pas faire l'unanimité, elle condense un certain nombre de présupposés aujourd'hui largement admis qui, en réalité, ne permettent de comprendre ni les régimes antérieurs de la production littéraire, ni celui dans lequel nous entrons, ni même celui qui l'a rendue possible. Le «tournant discursif» que commencent à prendre les études littéraires nous en fait prendre de plus en plus nettement conscience⁸⁴.

Nella frase di Maingueneau, il rilievo, scivolato tra le righe della parabola decrescente della letteratura, riguarda l'accenno che quella idea selettiva sia tuttora all'origine delle mancate risposte al quesito ancora attuale circa la natura e la funzione della letteratura. La «svolta discorsiva», più onnicomprensiva e spesso volte sostenuta dallo studioso, che viene indicata come «rimedio del male» in vista di una ricomposizione tra quel «dentro» e «fuori», definitivamente scissi da Proust, è spinta a tutti i livelli possibili, nella ricerca di prove per avvalorare la necessità di doversi affrancare dalla idea della «letteratura in sé», a partire dal concetto di «enunciazione letteraria» (intesa come istanza linguistica dei «discorsi costituenti» su cui si fonda la «messa in scena» della «paratopia» letteraria), per toccare quello del suo *status* storico, sociale e culturale, tutt'altro che isolato. Si veda:

Perché ci sia enunciazione letteraria, non basta mettere in relazione un'anima creatrice con l'anima di un lettore [...]. Ragionando in termini di discorso letterario, si tenta di liberarsi dal fantasma del testo in sé – nella doppia accezione di testo autarchico e di testo nascosto sul fondo della coscienza creatrice, sottratto ad ogni interazione – si tenta di restituire lo spazio che le rende possibili, dove sono prodotte, valutate, diffuse, conservate, riutilizzate...⁸⁵.

Seguire fino in fondo la complessa logica dimostrativa di Maingueneau porterebbe lontano, oltre ogni possibile testimonianza di proustologia (e di prou-

⁸⁴ Ivi, p. 8. Dominique Maingueneau è professore di linguistica presso l'Università di Parigi XII ed è noto per i suoi studi tesi a rinnovare il rapporto tra «poetica e linguistica» (come si sarebbe detto in epoca strutturalista) in senso, però, pragmatico e cognitivo. Da qui l'importanza e l'uso specifico dei concetti di «discorso», «enunciazione» «comunicazione». A tal proposito, accanto a questo suo «contro Proust» si veda almeno *Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation* (Paris, Armand Colin, 2004), un lavoro veramente notevole e nuovo anche dal punto di vista della proposta di applicazione pratica agli studi letterari.

⁸⁵ Ivi, p. 47.

stismo). Di fatto la sua è una proposta di pratica della letteratura rivolta più al «costruttore dogmatico di una teoria estetica» che all'«io empirico»⁸⁶ del romanzo (il quale, messo alla prova dei fatti dallo stesso Maingueneau, sembra invece confermare il dubbio di Orlando circa il costante mescolarsi tra vita e finzione) e utilizzata come supporto al superamento del modello Proust, di ciò che rappresenta e ha rappresentato nella formulazione di quella idea, che lo ha portato a scrivere, a coronamento della *Recherche*, la celebre frase che assume la letteratura «come la vera vita». Ma il suo è anche un invito alla letteratura di «uscire dal ghetto» che la minaccia attualmente e l'immagine («La letteratura non è la sola forma che possa prendere l'attività letteraria; occorre tirarne le conseguenze»⁸⁷) che Maingueneau tende a sovrapporre a quella consacrazione memorabile, si prefigura come un universo profondamente ancorato alla referenzialità del contesto, popolato da «comunicatori», discorsi di scrittori mediatici e lettori inter-nauti di libri in rete. Quest'immagine pare segnare il confine della letteratura al di qua di ogni discriminazione possibile tra «comunicazione inautentica» e «autentica», relegando indirettamente il proustismo a una reminiscenza indelebile: quella che ha visto la letteratura come unica «communication véritable» e che, forse, vorremmo ritrovare, protrarre in tutti i modi possibili, pur nella consapevolezza di immolarsi al rischio d'isolamento e, soprattutto, che quella «rivelazione finale», del *Temps retrouvé*, come ha spiegato Compagnon, derivi da una «ricerca della verità [che] è un travestimento imposto al lettore»⁸⁸.

⁸⁶ L. Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust* cit., p. 444. Fraisse, in sostanza, vede quei «due io» agire nel corpo della *Recherche* (Si veda: «[...] à la fois héros et narrateur de son propre roman, il [Proust] a connu, comme le personnage double qu'il a créé dans la durée précisément de cette création, une expérience elle aussi double en un même être: le parcours empirique d'une vie d'écrivain et la construction dogmatique d'une théorie esthétique»).

⁸⁷ Ivi, pp. 176-177 («Les écrivains passent à la télévision et écrivent des blogs, mais on se plaît à rêver que la Littérature sera toujours à l'abri, que la "communication" [...] ne pourra rien contre la seule communication véritable, celle qui s'élabore dans le silence du for intérieur. Il ne faut pas se leurrer: ce dont il s'agit ici, ce n'est pas la victoire de la communication inauthentique sur la communication authentique, mais d'une transformation du régime même de toute communication et de notre manière de la penser. La littérature n'est pas la seule forme que puisse prendre l'activité littéraire; il faut bien en tirer les conséquences»).

⁸⁸ A. Compagnon, *Conclusion*, in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit., pp. 308-309 (si veda: «Il narratore mente, copre il protagonista anziché mostrarne i «vizi». Poiché il protagonista è vizioso, e dato che il narratore lo cela ai lettori, il romanzo si basa su una menzogna. La ricerca della verità è un travestimento imposto al lettore: è la più grande trasposizione del romanzo»).

«L'ACTE PSYCHOLOGIQUE ORIGINAL APPELÉ LECTURE»:
SUR PROUST ET BACHELARD

Riccardo Barontini

1. *À propos d'une rencontre dans le Panthéon de la Nouvelle Critique*

Lors du colloque de Cerisy-la-Salle, *Les Chemins actuels de la critique*¹, organisé en 1966 par Georges Poulet, événement capital dans l'affirmation en France de l'univers complexe de la Nouvelle Critique, les noms de Gaston Bachelard et de Marcel Proust se trouvent être parmi les plus récurrents au sein des interventions et des discussions. Le Proust que nous y rencontrons n'est pas forcément le romancier (qui sera pourtant l'un des auteurs les plus étudiés par les nouveaux critiques²), mais un Proust critique et théoricien, ou, plus simplement (et plus radicalement), un Proust lecteur. Georges Poulet affirme, dans son allocution initiale, que l'auteur de la *Recherche* est, de par sa lecture «identificatrice» des textes littéraires, «tout simplement le fondateur de la *critique thématique*»³. Quant à Bachelard, il est l'un des seuls auteurs auxquels on consacre une attention monographique⁴; Jean-Pierre Richard soulignera, pendant la discussion, que l'exploration bachelardienne des territoires de l'imaginaire a élargi le champ des possibles dans les études littéraires, car «les choses qui ne signifiaient pas avant lui, avec lui se sont mises à signifier»⁵. Proust et Bachelard, associés dans un Panthéon des «novateurs» qui ont introduit des changements fondamentaux dans la manière d'approcher le fait littéraire, sont érigés en sources d'inspiration par une génération d'intellectuels qui cherche à ouvrir des chemins inédits en réaction aux insuffisances de la tradition critique établie.

¹ *Les Chemins actuels de la critique (Centre international de Cerisy-la-Salle, 2 au 12 septembre 1966)*, sous la direction de Georges Poulet, Paris, Plon, 1968.

² Nous rappelons, à titre d'exemple, George Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963; Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éd. du Seuil, 1974; Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

³ G. Poulet, *Une critique d'identification*, dans *Les Chemins actuels de la critique (Centre international de Cerisy-la-Salle, 2 au 12 septembre 1966)* cit., p. 24.

⁴ Hélène Touzet, *Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire*, suivi par une intervention très critique de Jean Ricardou intitulée *Un étrange lecteur*, *ibidem*, pp. 359-392.

⁵ *Ibidem*, p. 389.

Si l'on se penche de plus près sur les rapports entre les deux écrivains, on constate cependant que ni leurs vies ni leurs œuvres ne signalent une rencontre, une communion d'intentions ou une filiation directe. Proust et Bachelard, bien que contemporains, ont appartenu à des univers socio-culturels différents⁶ : c'est peut-être pour cette raison que la critique proustienne, qui a pourtant enquêté avec précision sur les rapports avec les philosophes⁷, ne s'est jamais arrêtée de manière spécifique sur la question⁸. Et pourtant cette association établie dans le cadre de la Nouvelle Critique⁹ mais qui n'est pas thématisée en tant que telle,

⁶ Si on analyse les données biographiques on verra que, quoique les deux intellectuels aient vécu dans la même ville pendant quelques années, le premier séjour de Gaston Bachelard à Paris, en 1907, en tant que simple commis des Postes, correspond avec le début de la «réclusion» de Proust dans son appartement du Boulevard Haussmann, et avec le début de la rédaction de la *Recherche*. Parti de Paris en 1913, année de la première édition de *Du côté de chez Swann*, Bachelard s'y installera à nouveau seulement en 1940, quand il sera nommé professeur d'Histoire et Philosophie des Sciences à la Sorbonne, dans un contexte culturel totalement changé. On ne peut pas affirmer non plus que la présence de Marcel Proust dans les écrits de Bachelard soit massive : nous pouvons repérer à peine cinq citations proustiennes (*L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1992, p. 157; *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2003, p. 373; *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004, p. 80; *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 16; *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 180) dans une œuvre qui n'est pourtant pas avare de références aux grands auteurs contemporains. Plusieurs hypothèses peuvent être formulées pour expliquer cette relative indifférence de Bachelard à l'égard de l'œuvre proustienne : nous pourrions rappeler sa prédilection pour la poésie, ainsi que la distance qui sépare les milieux citadins décrits par Proust de son imaginaire de référence (il parle dans *L'air et les songes*, d'une «psychologie aussi sociale, aussi mondaine que celle de Proust») Nous pouvons relever en outre que Bachelard commence à s'intéresser à la littérature dans une relation de contiguïté avec l'univers de l'avant-garde surréaliste, ce qui peut avoir induit une relative méfiance esthétique par rapport à l'œuvre de Proust.

⁷ Nous signalons, dans la vaste bibliographie consacrée à ce sujet, le texte classique d'Anne Henry, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, ainsi que les excellents textes de Joshua Landy, *Philosophy as fiction: Self, deception and knowledge in Proust*, Oxford, Oxford University Press, 2004 et d'Anne Simon, *Proust e la filosofia contemporanea*, a cura di Giuseppe Grasso, Chieti, Ed. Solfanelli, 2013. En outre, un colloque international spécifiquement consacré à ce thème, *Proust dans l'œil des philosophes*, proposé par le Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine et organisé par Maël Renouard, s'est déroulé à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, à Paris, le 11 mars 2006 (archives vidéo en ligne, URL : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?idcycle=256&res=cycles>; dernière vérification 7 décembre 2013).

⁸ Une exception intéressante est représentée par le texte de Jean Libis, *À la recherche du temps passé. Mémoire bergsonienne, image bachelardienne, réminiscence proustienne*, dans *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité? Actes du colloque international de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, sous la direction de Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, bien que Libis traite la question d'un point de vue spécifiquement philosophique et dans le contexte d'un colloque consacré principalement aux rapports entre Bachelard et Bergson.

⁹ Nous parlons ici de manière générale de «Nouvelle Critique», tout en sachant que cette dénomination renvoie à un univers complexe et hétérogène : il est évident par conséquent que la référence au magistère de Proust et Bachelard est plus significative chez certains auteurs que chez d'autres : c'est en particulier dans les représentants de la critique thématique et en général de la critique de dérivation phénoménologique que cette influence semble être plus forte.

pose des interrogations significatives sur l'évolution de l'idée de littérature dans la première partie du vingtième siècle et au-delà. C'est par une exploration de l'axe de la communication littéraire qu'on peut saisir les termes d'une proximité chargée de signification entre les deux auteurs. C'est en se penchant sur la redéfinition de la circulation entre les pôles de l'auteur et du lecteur, ainsi qu'en explorant la dimension créatrice («poïétique» on pourrait écrire avec Paul Valéry¹⁰) qui caractérise l'intégralité du processus, que l'on peut définir les termes d'un combat que les deux intellectuels engagent avec les institutions du monde littéraire contemporain, à quelques années de distance l'un de l'autre. Chez Bachelard, comme chez Proust, la tentative de définir la spécificité cognitive du *medium* littéraire correspond à la nécessité de réaffirmer, sur de nouvelles bases, le rôle central de la littérature dans le spectre du savoir humaniste. Dans un contexte où les sciences humaines naissantes occupent progressivement le centre de la scène intellectuelle, l'interrogation sur la fonction et la place de la littérature devient un sujet polémique fondamental: entre le *Contre Sainte-Beuve* et *Journées de lecture*, entre le *Lautréamont* et *La Poétique de la rêverie*, des réponses destinées à nourrir une postérité complexe prennent forme.

Peut-on donc déceler une *nouveauté* commune à Proust et Bachelard qu'il serait possible d'isoler et d'historiciser, même en dehors du contexte spécifique d'où nous sommes partis? À bien des égards une nouvelle attention portée sur la lecture, envisagée en tant que processus psychique et positionnée dans le point de convergence des forces en jeu dans l'acte littéraire, semble constituer la clef de voûte des deux systèmes. Bien avant la publication des textes de Wolfgang Iser, Umberto Eco ou Hans Robert Jauss consacrés à la question, Bachelard et Proust furent parmi les premiers¹¹ à élaborer une réflexion théorique qui met au centre de l'attention la figure du lecteur. Non pas un lecteur abstrait, postulé comme fonction du texte, mais l'expérience même de la lecture empirique et individuelle¹² dans sa dimension éthique et existentielle et qui se construit dans une relation dialectique avec l'expérience de l'auteur dont il est, pour certains

¹⁰ Cf. Paul Valéry, *Première leçon du cours de poétique (1937). Leçon inaugurale du cours de poétique du collège de France*, in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 295-322.

¹¹ Il s'agit d'une primauté qu'ils partagent, il nous semble, avec Paul Valéry, qui développe, au fil des ses ouvrages théoriques, une réflexion pénétrante sur les différents éléments en jeu dans la communication littéraire et sur leurs relations, tout en consacrant une attention spécifique à la lecture en tant que processus autonome et qui se réalise dans un rapport dialectique avec la production de l'auteur. Cependant les conclusions de Valéry ne vont pas dans la direction d'une «lecture identificatrice» mais, au contraire, d'une reconnaissance de l'indépendance des deux pôles de la communication littéraire. À cet égard je renvoie au remarquable texte de Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, et notamment au chapitre 5, *Le pouvoir du lecteur*, pp. 201-248.

¹² Cf. à propos de la distinction entre le lecteur bachelardien et celui des théoriciens de la lecture cités dessus, l'essai de Jean-Louis Tilleul, *Bachelard lecteur. Pour une expérience phénoménologique, subversive et heureuse de la lecture littéraire*, dans «Les Lettres Romanes», Louvain, Université catholique de Louvain, Tome LVII, février-mai 2003, 1-2, pp. 49-88.

aspects, l'image spéculaire. C'est en effet dans une fusion des deux horizons que se réalise la «lecture identificatrice» dont parle Georges Poulet et qui constituait déjà, à partir d'autres bases, le rêve des premiers romantiques réunis autour de la revue «Athenäum»¹³. Afin de sonder cette nouveauté, qui établit un lien entre les extrêmes de la réflexion proto-romantique et de la phénoménologie de la lecture, il est nécessaire d'analyser ceci dans le cadre plus vaste de la communication littéraire, et de partir, par conséquent, d'une enquête qui s'appuie sur la re-définition, chez les deux intellectuels, du statut de l'*auctoritas*.

2. Du côté de l'auteur: contre le réductionnisme

L'aspect le plus voyant de la polémique proustienne contre le milieu littéraire contemporain se trouve, en effet, dans la définition des caractères du sujet créateur. Le *Contre Sainte-Beuve* a pourtant un objectif beaucoup plus vaste: l'attaque faite au célèbre critique, accusé de limiter son interprétation des textes à la biographie des auteurs, vise toute forme de réduction de l'œuvre à des critères d'explication qui lui soient extérieurs et qui risquent, pour cela, de dissoudre les spécificités du *medium* littéraire. Il faut au contraire postuler, comme on sait, l'existence d'un moi profond, séparé du moi social, car ce dernier, objet des enquêtes biographiques des érudits, n'a rien à voir avec les racines du chef d'œuvre¹⁴. Si cette idée, brièvement développée par Proust dans son pamphlet et destinée à nourrir la *Recherche* dans sa globalité, n'est pas dépourvue d'ambiguïtés d'un point de vue théorique¹⁵, elle entraîne des conséquences «idéolo-

¹³ Dans la théorie littéraire du premier romantisme allemand nous trouvons en effet la négation de la distinction entre œuvre poétique et œuvre critique: on y affirme au contraire que toute œuvre critique accomplie est une œuvre poétique et que tout poème réussi réfléchit sur lui-même. Nous lisons par exemple, chez Schlegel: «La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art, soit dans sa matière, comme présentation de l'impression nécessaire dans son devenir, soit par sa beauté de forme et sa liberté de ton dans l'esprit de l'antique satire romaine, n'a pas droit de cité au royaume de l'art» cité dans *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 95. Pour approfondir la question de la fusion des horizons du lecteur et de l'auteur chez les proto-romantiques allemands je renvoie au texte de Lacoue-Labarthe et Nancy cité ci-dessus et, en particulier, au chapitre *La critique*, pp. 371-406.

¹⁴ «[...] 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 récréer en nous, que nous pouvons y parvenir» (M. Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 221-222).

¹⁵ Cf. à ce propos Marc Escola, *Proust contre Sainte-Beuve*, article paru en ligne, URL: <http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_contre_Sainte-Beuve> (dernière vérification 7 décembre 2013). Escola met notamment en évidence le fait que la critique portée à Sainte-Beuve

giques» très explicites. Le caractère de ce moi profond, qui constitue la source véritable du texte littéraire, est tel qu'il ne peut être saisi qu'à travers une investigation menée par la littérature elle-même: la démarche proustienne implique donc une défense de la littérature en tant qu'instrument privilégié d'investigation de l'univers humain, dans la mesure où elle constitue un moyen irremplaçable d'accéder aux profondeurs du sujet empirique. L'idée de subjectivité créatrice que nous trouvons chez Proust se fonde sur un modèle antiréductionniste et antipositiviste qui renoue, à certains égards, avec une longue tradition issue du premier romantisme allemand, notamment en ce qu'elle accorde un privilège cognitif à la littérature et lui attribue une capacité à saisir une vérité relative au sujet inatteignable autrement¹⁶.

Il s'agit par conséquent, en matière théorique, de repousser toute tentative de nier une telle spécificité: comme Antoine Compagnon l'a montré, l'attaque de Proust ne vise pas seulement la méthode particulière de Sainte-Beuve mais s'adresse plus généralement à tout le système critique et éducatif de la Troisième République, bâti sur les deux autorités d'Hyppolyte Taine et de Gustave Lanson. Si le premier représente, avec sa théorie déterministe fondée sur l'influence du milieu, de la race et du moment, l'incarnation la plus accomplie de la réduction du texte à son contexte, Lanson, plus modéré en ce qui concerne la question du poids à accorder au génie créateur, fonde tout de même sa méthode sur un historicisme qui va dans la même direction: son influence sur l'évolution des études littéraires dans l'Université française, ainsi que sur les réformes de l'enseignement secondaire dans les premières années du vingtième siècle, sera fondamentale¹⁷.

Or, bien que déclinés de manière différente, les mêmes thèmes polémiques quant au statut de l'auteur, dirigés contre le milieu universitaire de l'époque, se retrouvent chez Gaston Bachelard. Le philosophe champenois fonde sa théorie esthétique sur une conception de l'imagination comme force novatrice: l'image créée, en tant que nouveauté absolue, ne peut pas être entièrement réduite à ses antécédents biographiques ou sociologiques; l'écrivain est celui qui est capable, selon la formule qu'il emprunte à Paul Éluard, de «penser à autre chose»¹⁸. Si l'imagination puise dans un matériel collectif, archétypal, qui se cristallise dans des «complexes de culture», le vrai poète est celui qui est capable de redonner du sens au lieu commun, de lui attribuer une dimension inédite, dans laquelle les

reste principalement négative et n'explicite pas une véritable méthode d'enquête alternative: Proust reste en outre, selon Escola, très elliptique quant à la définition des termes utilisés dans sa distinction.

¹⁶ Anne Henry a montré (dans son texte *Marcel Proust: théories pour une esthétique* cit.) comment les théories esthétiques du Romantisme allemand sur les pouvoirs de l'art, en particulier dans la version schellingienne, constituent une source fondamentale, même si «cachée», de la pensée esthétique de Marcel Proust, à travers la médiation de Gabriel Séailles.

¹⁷ Cf. Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, en particulier le chapitre *Proust I. Contre la lecture*, pp. 221-252.

¹⁸ G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 131.

déterminations socio-culturelles se voient dépassées par une création qui, loin de reproduire le monde, l'enrichit par sa nouveauté¹⁹. Cette conception va à l'encontre de tout réductionnisme biographique, car une telle subjectivité créatrice ne peut pas être la conséquence de simples événements existentiels. Bachelard défend sans ambiguïtés un tel anti-déterminisme de dérivation, dans ce cas aussi, clairement romantique²⁰, conscient que «dire que l'image poétique échappe à la causalité est, sans doute, une déclaration qui a sa gravité²¹» et postule l'existence d'un «je» profond qui se libère de la banalité et de la non-nécessité du quotidien pour s'élever au niveau de la création. Il n'est donc pas étonnant que Bachelard ouvre, pour la critique du milieu littéraire, les mêmes perspectives que Proust. Considérons, par exemple, le *Lautréamont*, au tout début de son œuvre littéraire, où il revient à plusieurs reprises sur la *vexata quaestio* biographique:

En général, qu'est-ce qu'une biographie peut donner pour expliquer une œuvre originale, une œuvre nettement isolée, un œuvre où le travail littéraire est vif, rapide, bloqué, d'où, par conséquent, la vie quotidienne est expulsée? Alors, on aboutit à ces œuvres qui sont des négatifs de la vie positive. Aucun révélateur ne peut les redresser. Il faut les prendre dans leur effort de rupture; il faut les comprendre dans leur propre système comme on comprend une géométrie non-euclidienne dans sa propre axiomatique²².

Dans la mesure où il s'approche de l'esprit de la critique portée par Proust au biographisme²³, Bachelard marque en même temps une prise de distance par rapport à la modélisation de la psychanalyse d'école freudienne, à laquelle il avait pourtant eu recours dans la première phase de sa production dans la tentative de sonder les mécanismes de la création littéraire: la rationalisation freudienne risque, pour Bachelard, de récupérer, à travers le concept de «refoulé», le réductionnisme biographique à un autre niveau²⁴. L'image est en effet expliquée

¹⁹ L'imagination n'est pas simplement, selon la description bachelardienne, «la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 25).

²⁰ Cf. l'important essai de J. J. Wunenburger, *Un Romantisme rationnel*, dans J. J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, 2012, pp. 19-36.

²¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* cit., p. 2.

²² G. Bachelard, *Lautréamont* cit., p. 132.

²³ Cf. aussi, dans un moment ultérieur de la production de Bachelard: «Dès lors si l'on prend la poésie dans sa fougue de devenir humain au sommet d'une inspiration qui nous livre la parole nouvelle, à quoi peut bien servir une biographie qui nous dit le passé, le lourd passé du poète? Si nous avons la moindre inclination pour la polémique, quel dossier nous pourrions amasser touchant les excès de biographie» (G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 8).

²⁴ Les signes de cette transition se trouvent déjà dans le passage entre le premier et le deuxième texte sur l'imagination des éléments, *La Psychanalyse du feu* et *L'eau et les rêves*, lorsque Bachelard décide de ne pas insérer dans le titre de ce dernier le terme «psychanalyse», car il avoue

par Freud comme le produit de complexes préalables, comme la cristallisation d'un processus psychique qui peut être expliqué car il est la conséquence d'un vécu, ce qui va à l'encontre de l'idée bachelardienne de créativité comme force de projection, tournée vers l'avenir. Du même principe découle aussi le refus de tout déterminisme socio-historique, encore une fois selon un schéma semblable à celui suivi par Proust. En 1941 dans un compte-rendu critique des *Fleurs de Tarbes* de Paulhan, Bachelard adresse ses reproches aux protagonistes d'une saison critique, qui ont déjà subi, quelques années auparavant, les attaques de l'auteur de la *Recherche*:

Après avoir essayé d'expliquer les œuvres par l'homme qui les écrit, par sa vie, par son milieu – ou même par ses lecteurs comme si l'écrivain était une sorte de concrétion des intérêts de lecture – on marque un certain éloignement de toute explication [...]. N'est-ce pas précisément parce qu'on ne tente pas une explication vraiment autonome qui consisterait à expliquer la littérature par l'activité littéraire? Il faudrait, pour cela, relever la littérature de sa condamnation. Il faudrait comprendre que le langage écrit est une activité autonome, que la littérature est un des premiers besoins des civilisations actuelles. Certes, on devra toujours tenir compte de la littérature révolue, mais pour mesurer comment elle prépare, de nos jours, l'autonomie de l'expression en étudiant plusieurs siècles d'expression non autonome²⁵.

La provocation bachelardienne adressée au milieu littéraire, qui se fonde sur l'affirmation d'une crise du discours autour de la littérature, rejoint les positions proustiennes sur au moins un point fondamental²⁶: la critique antiductionniste est à l'origine de l'idée d'autonomie de la littérature, à savoir de la nécessité de l'approcher à travers les instruments qu'elle même fournit, de ne pas nier l'altérité qui la différencie des autres activités humaines. Il s'agit au contraire d'essayer de comprendre les traits qui constituent sa spécificité et les

de ne pas avoir réussi à pratiquer avec les images de l'eau le détachement rationaliste nécessaire: «Nous n'avons pas retenu pour titre *La psychanalyse de l'eau*, qui aurait pu faire pendant à notre ancien essai [...]. Pour parler de psychanalyse, il faut avoir classé les images originelles sans laisser à aucune d'entre elles la trace de ses premiers privilèges [...]. On ne s'installe pas d'un seul coup dans la connaissance rationnelle; on ne donne pas du premier coup la juste perspective des images fondamentales. Rationaliste? Nous essayons de le *devenir*, non seulement dans l'ensemble de notre culture, mais dans le détail de nos pensées, dans l'ordre détaillé de nos images familières. Et c'est ainsi que par une psychanalyse de la connaissance objective nous sommes devenu rationaliste à l'égard du feu. La sincérité nous oblige à confesser que nous n'avons pas réussi le même redressement à l'égard de l'eau» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves* cit., pp. 13-14).

²⁵ G. Bachelard, *Une psychologie du langage littéraire: Jean Paulhan*, dans *Le droit de rêver* cit., p. 181.

²⁶ A cet égard il ne semble pas un hasard le fait que Proust et Bachelard occupent une position excentrée par rapport aux centres de pouvoir universitaire de leur époque: si Proust n'a jamais fait partie du milieu académique, Bachelard, qui a bien dispensé son enseignement littéraire dans les salles de la Sorbonne, l'a pourtant fait de la chaire d'Histoire et Philosophie des Sciences.

besoins civilisationnels auxquels elle peut répondre dans le présent: l'importance fondamentale des études littéraires se trouve donc non pas dans l'élaboration d'une explication *ex-post* de ce qui est déjà advenu, mais dans une attention à ce que la littérature *fait* advenir, à ce qu'elle produit d'irréductible, justement parce que radicalement nouveau²⁷. Nous trouvons, dans l'un de rares passages que Bachelard consacre directement à l'œuvre de Proust, une illustration éclairante de ce concept:

Ainsi le peintre contemporain ne considère plus l'image comme un simple substitut d'une réalité sensible. Des roses peintes par Elstir, Proust disait déjà qu'elles étaient «une variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des roses» [...]. Dans ce domaine de la mémoire poétisée, Bergson est bien en deçà de Proust. Les libertés que l'esprit prend avec la nature ne désignent pas vraiment la nature de l'esprit²⁸.

Il y a donc un rapport non déterministe entre réalité extérieure et conscience, qui se greffe sur la séparation fondatrice de l'œuvre bachelardienne (qui a fait couler tant d'encre chez les spécialistes) entre l'objectivité des études scientifiques et la subjectivité créatrice qui prend forme dans le domaine littéraire²⁹. Une telle séparation est en effet nécessaire à l'affirmation de la radicale altérité de l'imagination par rapport au mécanisme associationniste et en général à toute enquête positiviste portée à ce sujet, comme nous aurons l'occasion de préciser. Bachelard se range du côté proustien dans la revendication d'une épistémè propre à la littérature: elle devient donc plus qu'un instrument d'exploration rétrospective du psychisme humain³⁰, une possibilité de dynamisation de ce même psychisme.

²⁷ De ce point de vue la conversion de Bachelard à la méthode phénoménologique, qui adviendra après la guerre, nous semble un *exitum* cohérent des prémisses qui étaient dans sa production précédente et non pas un changement radical, comme il a été avancé par une partie de la critique.

²⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* cit., p. 16.

²⁹ Nous renvoyons, à cet égard, à l'excellent «état des lieux» de la question réalisé par Julien Lamy, *Le dualisme bachelardien, un «faux problème»?*, dans «Cahiers Gaston Bachelard. Sciences, imaginaire, représentation: le bachelardisme aujourd'hui», avril 2012, 12, pp. 105-134.

³⁰ Il faut pourtant préciser les termes d'une ambiguïté relative à la définition de l'individualité créatrice chez Bachelard, que la confrontation avec Proust peut mettre en évidence. Si en effet Proust affirme, à travers l'emploi de la notion de style, la radicale individualité de l'acte créateur, qui est l'expression d'une «vision» irréductible, chez Bachelard le mécanisme de création de l'image se fonde sur une matrice archétypique de marque jungienne qui, bien qu'actualisée par une conscience singulière, paraît, dans certains passages de son œuvre, se greffer sur une logique imaginaire (une grammaire on dirait) universelle et extérieure au sujet. Il ne semble pourtant pas que Bachelard pousse aux extrêmes conséquences cette conception et l'on retrouve, dans l'idée même de «nouveau» de l'image, l'empreinte d'une individualité créatrice.

3. «L'acte psychologique original appelé Lecture»

Si la littérature est ramenée, chez Bachelard et Proust, à sa dimension active et productrice, et n'est pas en général envisagée comme document, mais dans sa dimension performative, l'activité de lecture elle-même assume une importance capitale, en tant que partie fondamentale de la réalisation de ce processus. Ce n'est pas un hasard si Marcel Proust consacre en 1905, peu avant le début de la rédaction de la *Recherche*, un essai à la question, originairement conçu comme préface à une traduction de Ruskin, *Sésame et les Lys*. Proust y refuse l'idée proposée par l'auteur anglais, que l'image de la conversation puisse s'adapter à la description de la lecture et dessine les contours d'un nouveau modèle de communication littéraire:

[...] La lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même³¹.

L'image de la conversation évoquée par Ruskin serait réductrice car on ne voit pas comment pourrait advenir l'échange qui est propre à la conversation. Une telle métaphore risque par conséquent de véhiculer une vision passive de la lecture, qui serait simplement subordonnée à la transmission d'un contenu, une conversation qui progresse dans une seule direction. Comme il avait contesté la réduction de l'auteur à sa biographie, Proust s'oppose ici à la réduction de l'acte de lecture à la transmission d'un message. La littérature n'apporte pas, ou seulement de manière accessoire, un savoir positif: sa spécificité se trouve dans la capacité à induire un travail du lecteur sur soi-même, qui le conduit jusqu'à un seuil qui serait difficilement atteignable autrement. C'est cet aspect qui la différencie d'autres formes de savoir, centrées sur la transmission d'une connaissance objective et intersubjective. Il y a donc une dimension performative qui est centrale dans l'acte littéraire, et qui se réalise dans le silence de la lecture³². Proust conteste, encore une fois, la possible assimilation positiviste de la littérature (et du discours sur la littérature) aux autres disciplines et objets de connaissance:

³¹ M. Proust, *Journées de lecture*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles cit.*, p. 174.

³² Joshua Landy a développé, dans des années récentes, une théorie stimulante concernant la question du rapport entre littérature (en particulier les textes fictionnels) et connaissance, en affirmant que la lecture trouve sa valeur non pas dans le fait de transmettre une connaissance mais dans le fait de développer des compétences cognitives chez le lecteur: il nous semble que ce type d'analyse s'adapte convenablement aux théorisations de Proust et Bachelard. Landy, qui significativement a publié son premier ouvrage sur Proust (*Philosophy as fiction: Self, deception and knowledge in Proust cit.*), systématise sa méthode dans un livre récent, *How to do things with fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2012), auquel je renvoie pour approfondir la question.

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre³³.

La question du rapport avec les autres savoirs nous semble significative dans un contexte où l'affirmation progressive des nouveaux paradigmes des sciences humaines met en question la fonction traditionnelle de la littérature et la configuration du savoir humaniste et où le modèle de connaissance des sciences expérimentales devient de plus en plus central. La position de Proust est particulièrement nette à cet égard car il refuse toute réduction de la littérature à une fonction qui lui soit extérieure, en revendiquant, pour elle, l'existence d'une épistémè spécifique: on se rappelle comment, dans *Le Temps Retrouvé*, Proust liquide sans appel les écrivains qui prétendent attribuer un devoir allogène à la littérature et qui en déforment ainsi la nature profonde: «Chaque événement, que ce fût l'affaire Dreyfus, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer ce livre-là; ils voulaient assurer le triomphe du droit, refaire l'unité morale de la nation, n'avaient pas le temps de penser à la littérature»³⁴. Cette défense de l'indépendance de la littérature et de ses pouvoirs se fonde sur la découverte d'une fonction spécifique qu'elle joue auprès du lecteur, une fonction maïeutique: elle n'est pas l'*ancilla* d'un quelconque savoir, mais un puissant levier de développement de l'identité individuelle, qu'elle réalise non pas simplement à travers la communication d'un contenu, mais par une *action* portée sur l'univers intérieur du sujet.

Or, le même processus d'autonomisation se trouve chez Gaston Bachelard. Ce qui est particulièrement significatif, dans le contexte de notre discours, est qu'une telle autonomisation se réalise chez lui via une partition très violente entre les deux moitiés de son œuvre: celle consacrée à l'épistémologie et celle relative à la théorie de l'imagination. Il s'agit d'un dualisme revendiqué de manière nette³⁵: Bachelard affirme qu'il n'y a pas de communication possible entre les univers de la science et de la poésie, dont les méthodes d'enquête et les objectifs cognitifs sont trop différents. La rigueur du concept scientifique, sa progressive abstraction et «de-anthropomorphisation»³⁶, ne peut pas s'appliquer à la

³³ M. Proust, *Journées de lecture*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles* cit., pp. 176-177.

³⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 2272.

³⁵ «[...] je n'ai connu le travail tranquille qu'après avoir nettement coupé ma vie de travail en deux parties quasi indépendantes, l'une mise sous le signe du concept, l'autre sous le signe de l'image. Sans doute, deux moitiés de philosophe ne feront jamais un métaphysicien» (G. Bachelard, *Fragment d'une poétique du feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 33).

³⁶ La *Psychanalyse du feu*, premier texte «nocturne» de Bachelard, naît justement d'une investigation sur les images qui entravent la rationalité scientifique.

richesse subjective de l'image artistique: la complexité de la vie humaine résulte par conséquent de la complémentarité de ces deux paradigmes inconciliables. Ce dualisme a quelque chose d'étonnant et constitue un point problématique pour les études bachelardiennes actuelles³⁷. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette question complexe, car ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la légitimité de cette séparation, que l'analyse du geste «idéologique» de Bachelard, qui, en renonçant à bâtir un système philosophique à partir des deux moitiés de son œuvre, affirme l'indépendance de l'image littéraire, qu'il oppose aux concepts élaborés par le rationalisme scientifique: dans les vingt-quatre heures de la journée humaine, la nuit s'oppose au jour, selon l'image proposée par Bachelard lui-même. L'autonomie de la littérature doit donc être interprétée au sens étymologique comme détermination de ses propres lois, comme création d'un espace à part. Le prix à payer pour que cela se tienne, sans devoir justifier ultérieurement une telle démarche, est de rendre absolu cet espace, de le couper de la logique du concept scientifique, de constituer une *zona franca* où les lois de causalité scientifique n'ont pas une force aussi contraignante.

Cette opération va aussi, comme dans le cas de Proust, dans la direction de la défense d'un privilège de la littérature par opposition au rationalisme positiviste. Mais pour pouvoir affirmer ce privilège, qui chez les Romantiques a une matrice mystique et résulte d'une connexion immédiate entre le «je» et le cosmos, il est nécessaire de le confronter à l'évolution du savoir contemporain et, dans une certaine mesure, de le «laïciser»: dans l'attention portée à la lecture comme processus psychique on peut donc voir une nouvelle approche, dans ce sens, des ressources cognitives du *medium* littéraire. Les travaux de Bachelard nous semblent tout à fait représentatifs de cette tendance, dans la continuité évidente de la théorisation proustienne: nous y trouvons une valorisation des thèmes du silence et de la solitude en tant que prérequis pour la jouissance de l'œuvre d'art³⁸, ainsi que l'extension de l'idée d'«inspiration» à la lecture, pour souligner une attention nouvelle à l'action de la littérature sur le psychisme et à la dimension *active* de ce processus, qui seul peut réaliser les potentialités présentes dans le texte:

Chaque poète nous doit donc son invitation au voyage. Par cette invitation nous recevons en notre être intime, une douce poussée, la poussée que nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique. Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives,

³⁷ Cf. *infra*, note 29.

³⁸ «La rêverie cosmique, telle que nous l'étudierons, est un phénomène de la solitude, un phénomène qui est à la racine dans l'âme du rêveur [...]. Nous croyons donc pouvoir montrer que les images cosmiques appartiennent à l'âme, à l'âme solitaire, à l'âme principe de toute solitude» (G. Bachelard, *La poétique de la rêverie* cit., p. 13).

un véritable sens vital [...]. Un beau poème est un opium ou un alcool. C'est un aliment nervin. Il doit produire en nous une induction dynamique. Au mot profond de Paul Valéry: «le vrai poète est celui qui inspire» nous essayerons de donner son juste pluralisme³⁹.

4. *Littérature et nouveaux savoirs*

Si, nous l'avons dit, la question du privilège cognitif de la littérature doit être posée dans une confrontation nécessaire avec les nouveaux paradigmes des sciences humaines, la présence d'une comparaison précise avec le domaine de la psychiatrie et de la psychanalyse rapproche significativement la définition proustienne du lecteur de celle de Bachelard. Les deux auteurs envisagent la lecture comme soin pour les esprits en détresse, en la mettant en parallèle explicite avec les soins médicaux. Proust écrit:

Il est cependant certains cas, certains cas pathologiques pour ainsi dire, de dépression spirituelle, où la lecture peut devenir une sorte de discipline curative et être chargée, par des incitations répétées, de réintroduire perpétuellement un esprit paresseux dans la vie de l'esprit. Les livres jouent alors auprès de lui un rôle analogue à celui des psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques⁴⁰.

Si le livre est associé à la figure du psychothérapeute, comparaison particulièrement audacieuse dans le contexte du début du siècle, au vu de l'application à la littérature d'une terminologie spécifique relevant de l'univers psychologique, Proust se hâte de montrer la spécificité de l'action de la littérature sur l'esprit: elle fait surgir une «activité créatrice» qui ne peut pas être dissociée du silence et de la solitude, et qui est donc incompatible avec la présence d'un praticien:

Or, cette impulsion que l'esprit paresseux ne peut trouver en lui-même et qui doit lui venir d'autrui, il est clair qu'il doit la recevoir au sein de la solitude hors de laquelle, nous l'avons vu, ne peut se produire cette activité créatrice qu'il s'agit précisément de ressusciter en lui. De la pure solitude l'esprit paresseux ne pourrait rien tirer, puisqu'il est incapable de mettre de lui-même en branle son activité créatrice. Mais la conversation la plus élevée, les conseils les plus pressants ne lui serviraient non plus à rien, puisque cette activité originale ils ne peuvent la produire directement. Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion

³⁹ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* cit., p. 9.

⁴⁰ M. Proust, *Journées de lecture*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles* cit., p. 178.

d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude. Or, nous avons vu que c'était précisément là la définition de la lecture, et qu'à la lecture seule elle convenait⁴¹.

La lecture est par conséquent présentée dans sa déclinaison moderne de «soin psychologique de l'esprit», confrontée aux méthodes et aux bienfaits d'une des sciences humaines émergentes, mais seulement dans la mesure où cela fournit des arguments pour en réaffirmer la spécificité.

D'autre part, si Bachelard, comme on l'a vu, se montre de plus en plus réticent face à la psychanalyse freudienne, accusée de réduire les images à de simples expressions du refoulé, en en oblitérant la dimension projective et novatrice au niveau psychique, il ne pourra s'empêcher de se tourner à nouveau vers la psychanalyse pour définir, par contraste, le rôle à attribuer à la littérature dans un humanisme renouvelé. Bachelard s'intéressera particulièrement aux travaux du psychiatre Robert Désoille (1890-1966), qui fonde une méthode thérapeutique sur l'utilisation d'images en tant que force de dynamisation, stabilisation et unification du psychisme. A travers l'induction de ce qu'il appelle des «rêves-éveillés-dirigés» il s'agit de stimuler l'activité de l'imagination pour en utiliser les produits en tant qu'éléments de sublimation consciente et d'amélioration morale⁴². Ce qui attire l'attention de Bachelard dans cette technique est justement l'absence de rationalisation et d'interprétation des images produites: il s'agit au contraire de se servir de la puissance des images vécues par le patient pour améliorer sa condition, de les utiliser en tant qu'instruments curatifs, de libérer les forces psychiques par l'imagination. Or, Bachelard associe explicitement les bienfaits de cette méthode à ceux que la lecture de la poésie peut fournir. Une éducation esthétique qui apprend à «vivre» les images poétiques pourrait donc révolutionner la pédagogie en induisant une véritable reconfiguration de l'espace psychique et par conséquent, appeler un nouvel humanisme, fondé sur un eudémonisme des images⁴³.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 179-180.

⁴² «En suivant les lignes d'images proposées par Désoille, le sujet prend l'habitude d'une sublimation claire, heureuse, agile. Le rêve éveillé, ainsi conduit, parvient à utiliser des forces oniriques en agitations désordonnées, et parfois névrosantes, au profit d'une vie consciente qui sait enfin persévérer dans ses actes et ses sentiments -parce qu'elle persévère dans ses images. On ne trahit pas la pensée de Désoille en disant que, dans sa méthode, il y a transformation d'une énergie onirique en énergie morale» (G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* cit., p. 144).

⁴³ Roland Barthes, en établissant sa distinction entre «texte de plaisir» et «texte de jouissance» souligne l'importance du plaisir dans la théorie bachelardienne de la lecture, en en saisissant, bien que dans le cadre d'une catégorisation excessivement nette, certains aspects fondamentaux: «On dirait que pour Bachelard les écrivains n'ont jamais écrit: pour une coupure bizarre ils sont seulement lus. Il a pu ainsi fonder une pure critique de lecture, et il l'a fondée en plaisir: nous sommes engagés dans une pratique homogène (glissante, euphorique, voluptueuse, unitaire, jubilatoire) et cette pratique nous comble: *lire-rêver*. Avec Bachelard, c'est toute la poésie (comme simple droit de discontinuer la littérature, le combat) qui passe au crédit du Plaisir. Mais dès lors que l'œuvre est perçue sous les espèces d'une écriture, le plaisir grince, la jouissance pointe et Bachelard s'éloigne» (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 61).

L'obstacle à cette nouvelle pédagogie littéraire, et à la nouvelle éthique qui lui est liée⁴⁴, est encore une fois constitué par le rôle de la critique qui dicte les goûts et les méthodes en littérature en limitant, à travers des catégorisations et des interdits arbitraires, une jouissance féconde des textes littéraires:

Cette image heureuse, le lecteur se trouve obligé de la jouer, de la vivre dans le sens de l'imagination active qui lui a donné la vie. De telles images sont les schèmes de la vie inductive, de la vie induite. L'écrivain qui a le génie de l'imagination est alors un sur-moi positif pour le lecteur. Le sur-moi de l'imagination esthétique, si on le prend en vivant les poèmes, est une force d'orientation dont l'éducation utilitaire et rationnelle ne nous prive que trop. Mais, hélas! Le sur-moi poétique est capté par le critique littéraire. C'est pourquoi il apparaît comme oppresseur. N'est-il pas frappant que le critique littéraire ait fait alliance, presque sans réserve, avec le « réalisme », et qu'elle prenne ombrage devant toute tentative d'idéalisation⁴⁵?

La lecture peut et doit être donc considérée comme une activité productrice de l'esprit à part entière, qui se réalise au travers du travail de l'auteur, qui, en conduisant l'exploration de son propre moi, fournit le moyen à travers lequel un tel processus peut être mené à bien. Proust ne dit pas autre chose dans un célèbre passage du *Temps Retrouvé*: «En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même»⁴⁶.

Chez Bachelard et Proust la défense de la spécificité cognitive de la littérature passe donc, au-delà d'une conception antiréductionniste de la création, par la mise en relief de la dimension foncièrement active de la lecture, entendue comme exploration du psychisme du lecteur par une actualisation de la création de l'écrivain. A partir de ces prémisses il devient inévitable de postuler, sur l'axe de la communication littéraire, la nécessité de l'inversion de la circulation du processus que, de l'auteur au lecteur ne peut que, à cause de la dimension créatrice de la lecture, tendre vers la recomposition des deux pôles.

5. *Lecture et tension vers l'écriture*

Chez Marcel Proust le passage entre une telle conception de la lecture et l'écriture fonde son identité d'auteur, car il s'agit de deux versions du même processus d'individualisation, de découverte et expression de soi qui est le propre de la litté-

⁴⁴ Cf. les articles remarquables de J. J. Wunenburger, *L'éducation aux images et Imagination et éthique*, dans J. J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, Poétique des images* cit., pp. 207-230.

⁴⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* cit., pp. 161-162.

⁴⁶ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., pp. 2296-2297.

rature: cette dynamique caractérise bien évidemment la *Recherche*, qui se constitue entièrement comme parcours véhiculé par le désir d'écriture, mais on peut en trouver les prémisses dans les textes critiques antérieurs. Dans *Journées de lecture*, Proust met notamment en garde contre la fétichisation du livre: la vérité peut être atteinte dans un processus de découverte qui se sert de la littérature, mais qui ne s'y trouve pas. Il n'existe pas de vérité objective, chosifiée, déposée dans les pages d'un texte. C'est pour cette raison que l'érudition qui fait abstraction de la réflexion active et individualisée est le plus grand péril auquel s'expose le littéraire:

Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos du corps et de l'esprit⁴⁷.

L'écrivain peut justement échapper à ce risque au travers de son écriture, qui lui permet de mettre la lecture dans la perspective de la création, de la rapporter à une recherche relative au sujet, ce qui est le but et la caractéristique fondatrice de toute activité littéraire. Comme le rappelle Antoine Compagnon: «Toute la thématique proustienne de la lecture tend vers l'écriture. C'est toujours au regard de l'écriture que la lecture est jugée et le plus souvent méjugée, car il n'y a de vraie lecture, de lecture vive et active que comme écriture visionnaire»⁴⁸.

Il y a donc une séparation nette entre le savoir positif et la compétence fournie par la littérature qui, chez Bachelard, avait pris la forme du dualisme entre les deux versants de son œuvre, l'un caractérisé par le concept, porteur d'une connaissance objective, l'autre par l'image qui, ne produisant pas de connaissance, réalise ses potentialités par une action sur le psychisme. Une lecture envisagée dans ces termes, ne peut que tendre vers la production, sinon en tant que acte, du moins dans le sens du désir. Si, comme chez Proust, la lecture n'est pas érudition, s'il n'y a pas une vérité objective à saisir mais seulement la possibilité d'une dynamisation du psychisme individuel⁴⁹, s'il n'y a que la participation au

⁴⁷ M. Proust, *Journées de lecture*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles* cit., pp. 180-181.

⁴⁸ A. Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust* cit., p. 246.

⁴⁹ Bachelard écrivait, déjà dans *La psychanalyse du feu*: «Quand notre lecteur aura achevé la lecture de cet ouvrage, il n'aura en rien accru ses connaissances [...]. Quand nous nous tournons vers nous-mêmes, nous nous détournons de la vérité. Quand nous faisons des expériences intimes, nous contredisons fatalement l'expérience objective» (G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, p. 17).

mouvement de l'esprit de l'auteur dans son propre esprit, il est évident qu'on s'achemine vers l'annulation perspective de la différence entre les deux modalités de rapport avec le texte littéraire. Bachelard traite la question à plusieurs reprises et en particulier dans les œuvres de l'après-guerre, là où l'influence phénoménologique se fait plus significative. Il écrit, par exemple, dans *La poétique de l'espace*:

Personne ne sait qu'en lisant nous revivons nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain. Quand la page lue est trop belle, la modestie refoule ce désir. Mais le désir renaît. De toute façon, tout lecteur qui relit une œuvre qu'il aime sait que les pages aimées le concernent⁵⁰.

Si Bachelard ne sera jamais poète à proprement parler, s'il ne cédera pas, comme Proust, à cette «tentation d'écriture», ses textes iront toujours plus dans la direction d'une adhésion à l'image, de la réduction de la distance entre poète et lecteur, dans un eudémonisme de la lecture qui s'éloignera de plus en plus d'une critique littéraire traditionnelle⁵¹, évaluative et objectivante, pour adhérer à une dialectique interne à la littérature, à une participation à l'image. Cela le portera, comme déjà Proust, à une valorisation de la lecture du créateur, qui réalise la fusion des deux horizons puisque «[...] quand un poète parle *sympathiquement* d'un autre poète, ce qu'il en dit est deux fois vrai»⁵²: la lecture et la critique font donc partie d'un processus plus vaste de construction de soi qui tend vers l'écriture. La poésie lue par le poète redouble sa valeur parce qu'elle redouble l'intensité d'une circulation vitale qui reste interne à la littérature. La mention à la dimension «sympathique» de la lecture se croise avec la référence à la lecture *identificatrice*⁵³ que Poulet attribue à Marcel Proust et dont nous parlions en ouverture de notre parcours.

C'est peut-être au travers de la fermeture de cette boucle qu'on peut trouver une voie de réponse aux questions qui ont suscité notre travail, qu'on peut voir comment les éléments de communion qu'on trouve chez Bachelard et Proust

⁵⁰ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* cit., p. 10.

⁵¹ «Le critique littéraire est un lecteur nécessairement, sévère. En retournant comme doigt de gant un complexe que l'usage excessif a démonétisé au point qu'il est entré dans le vocabulaire des hommes d'état, on pourrait dire que le critique littéraire, que le professeur de rhétorique, toujours sachant, toujours jugeant, font volontiers un simplexe de supériorité. Quant à nous, adonné à la lecture heureuse, nous ne lisons, nous ne relisons que ce qui nous plaît, avec un petit orgueil de lecture mêlé à beaucoup d'enthousiasme» (*ibidem*, p. 9).

⁵² G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 39.

⁵³ Bachelard écrivait d'ailleurs, dans l'un des premiers de ses travaux littéraires: «En fait, nous ne pouvons nous comprendre clairement que par une sorte d'induction psychique, en excitant ou en modérant synchroniquement des élans. Je ne puis comprendre une âme qu'en transformant la mienne, "comme on transforme sa main en la mettant dans une autre"» (G. Bachelard, *Lautréamont* cit., p. 145).

ont stimulé la réflexion d'une partie de la Nouvelle Critique, qui se nourrira de cette révolution dans les rapports entre le pôle du lecteur et celui de l'auteur. Entre ces deux extrêmes, le critique peut trouver un nouvel espace, une nouvelle dimension de légitimité qui passe par un mouvement de fusion entre les perspectives de la lecture et celles de la création. Cependant cette nouvelle perspective doit forcément, pour respecter ces prémisses sans disqualifier son rôle, réaliser un déplacement de l'axe focal de son regard, se transformer de «lecture critique» en «écriture critique», si comme le rappelle Roland Barthes:

Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. Mais par là-même aussi, c'est renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre: lire, écrire: d'un désir à l'autre va toute littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire? Ils ont rapproché les deux bords du livre, les deux faces du signe, pour que n'en sorte qu'une parole. La critique n'est qu'un moment de cette histoire dans laquelle nous entrons et qui nous conduit à l'unité – à la vérité de l'écriture⁵⁴.

⁵⁴ R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 79.



Mare e spiaggia a Cabourg (foto di Laura Dolfi).

DEBENEDETTI, PROUST

Raffaele Manica

Non sarà necessario computare la quantità della presenza di Giacomo Debenedetti nella critica proustiana attuale; non interessa: data per scontata la qualità, la presenza di Debenedetti nella ricezione di Proust è qualcosa che va oltre la critica e assomiglia molto, se non all'identificazione tra scrittore e scrittore, alla assimilazione di un modello dentro un altro modello. Infinitamente pedinava proprio la *Recherche* l'affabulazione del professore che, nell'ultima sua stagione, costruiva le ampie campate del *Romanzo del Novecento*, e insomma tesseva – con la reattività nervosa a fior di pelle di coloro che amano fingersi prediletti dalla pazienza –, a fitte trame dense di rimandi, un tappeto destinato a non concludersi col nodo finale, e invece pieno di quelle piccole imperfezioni che fanno il fascino e l'unicum di ogni cosa; scrivendo, taccuino dopo taccuino e lezione dopo lezione, una sorta di meta-romanzo.

Come ogni altra cosa, anche le vicende critiche vanno e vengono, scompaiono e ritornano; e ogni volta, non capricciosamente, ma per un disegno magari inavvertito fino a quel momento, sconvolgono e riassestano equilibri. La presenza di Debenedetti nel campo di Proust è delineata dalle parole con le quali, congedando la raccolta degli scritti di Debenedetti su Proust (2005), Mario Lavagetto osservava che sarebbe sbagliato leggergli «la sinopia di un libro non scritto», perché le pagine di Debenedetti su Proust «rappresentano piuttosto il consuntivo dell'esperienza di un uomo inseguito, braccato dal suo autore; di un critico che torna instancabilmente a misurarsi con l'angelo che lo sconfigge nel tentativo di strappargli ogni volta una parte del segreto».

Oggi, pare, sono altri i metodi, e possiamo immaginarli, così vive come sono le scienze umane e i loro derivati di pronto uso nel campo letterario. Ma Debenedetti anche queste conobbe precocemente, e se ne servì come di una cassetta degli attrezzi. Dunque, il punto è altrove. Permane l'equivoco delle tracce autobiografiche nell'operare critico, che sarebbero più che da nascondere, da cancellare, se proprio non riescono a scomparire da sole; ma in Debenedetti il nesso tra critica e autobiografia è fondamentale, perché l'incontro con Proust, accende l'autobiografia, e l'incendio si configura e prende forma come un destino, la voce dominante di tutto Debenedetti.

Di alcuni comportamenti e di alcune abitudini proustiane di Giacomo Debenedetti ha dato conto il figlio Antonio nella memoria-ritratto *Giacomino*. Si è chiesta un'aggiunta in occasione del presente articolo. Questa la lettera:

Caro Raffaele,

dunque, come mi hai detto al telefono, devi scrivere di Giacomo, anzi di Giacomino e di Proust. Che tenerezza, che paura! Paura di che cosa? Di quei cortocircuiti fatti d'intelligenza, rigore intellettuale, intolleranza d'ogni caduta di tensione. A volte, leggendo il Giacomino più proustiano, si ha l'impressione di frasi lunghissime come in apnea. Si ha voglia di gridare «vieni in superficie, riprendi fiato. C'è il mondo, non ci sono solo le pareti del tuo boudoir».

A che cosa mira questa tensione debenedettiana? A qualcosa che, pretendendo di fare della frase lo specchio esatto del pensiero, l'espressione luminosa e totale dell'intuizione come prima della rivoluzione simbolista solo la musica aveva preteso con successo di fare, sacrifica a questo progetto qualunque complicità con quella zona franca dove carne e anima stabiliscono una tregua. Dove carne e anima si lasciano andare alle loro pur necessarie e reciproche compromissioni. Per Giacomo questo ménage poteva andare avanti come vanno avanti i matrimoni dei separati in casa, sognando un impossibile divorzio. I suoi avvocati avrebbero sostenuto, in tal caso, le ragioni dell'anima perché solo l'anima (bada è importante) può dannarsi stabilendo una relazione estrema con l'intelligenza.

Fin qui la lettera. Ma da dove ha origine tutto ciò? L'inizio del Proust di Debenedetti arriva da un sodale di soli due anni meno giovane; ma da subito Debenedetti e Solmi non sono due sistemi critici da confrontare, sovrapporre, distinguere, quanto due critici dal pensiero in movimento, due saggisti rintracciati negli autori scelti qualche figura del loro proprio destino. Così il rapporto con Solmi permette di sorprendere la critica di Debenedetti nell'atto di nascita. Debenedetti e Solmi si assomigliarono in vari modi: il condiviso recalcitrare al libro, secondo la formula di Contini che individua in ciò il carattere di buona parte della saggistica novecentesca, e il sottrarsi al genere monografico; la predilezione per il saggio inteso, anche, quale fuoriuscita dal territorio strettamente letterario; e insieme la mai interrotta fedeltà alla letteratura come stanza di ogni esercizio; e poi lo sconfinamento in territori narrativi (Debenedetti) o meditativi (Solmi); la comune passione per lo stile e per il tono dei moralisti classici. E infine: Debenedetti il metaforista, secondo la celebre designazione, ancora, di Contini: dunque fautore, praticante e conoscitore delle figure della sostituzione, che è lo stile del mago e del prestigiatore dal gesto inatteso, di colui che mostra le ombre ma non la mano; e Solmi il metonimista: dunque fautore, praticante e conoscitore delle figure della contiguità, che è lo stile dell'architetto anche quando si fa miniaturista, col gesto dell'artigiano che mostra insieme l'ombra e la mano.

Ho conosciuto Giacomo Debenedetti nel gennaio 1918, a Torino, durante una licenza militare, a una conferenza, che egli, giovinetto, teneva alla «Lega La-

tina», assieme a Jean Luchaire. Non rammento quale fosse l'argomento della conferenza (cos'è rimasto in noi, fuor di uno sbiaditissimo ricordo, dell'ingenuo interventismo liceale di quegli anni?), ma mi durarono nella memoria la precisione, la forbitezza del dire, che rivelarono a noi press'a poco coetanei, nel futuro autore dei *Saggi critici*, oltre allo scolaro modello, una sorta di *enfant prodige*.

Ancora Solmi nel *Ricordo di Giacomo Debenedetti*:

Ci ritrovammo, a guerra finita, sugli stessi banchi universitari (Giacomino si laureò in legge, prima di laurearsi in lettere), ma, fin da quell'epoca, i suoi interessi erano già inequivocabilmente letterari. In quegli anni di quel primo dopoguerra Torino si stava aprendo a una pienezza di vita intellettuale che contrastava col sostanziale provincialismo dell'epoca precedente, e di cui le nostre adolescenze, che miravano appassionatamente a Firenze o a Parigi, avevano sofferto.

Nel 1922, l'anno decisivo per un ventennio della società italiana, cominciano a uscire, a cura di Solmi e Debenedetti, con Mario Gromo ed Emanuele Sacerdote, i pochi numeri della rivista «Primo Tempo», dieci dal maggio di quell'anno 1922 al maggio successivo. Quarantasei anni dopo, commemorando il primo anniversario della scomparsa di Debenedetti, Solmi scrive: «quel sodalizio durò pochi anni, ma coincise col periodo più delicato delle nostre formazioni. Poco più tardi la vita ci separò, e la nostra amicizia si limitò a brevi incontri e rapporti epistolari».

Ma due degli incontri decisivi, anzi cruciali di Debenedetti, hanno avuto il loro tramite iniziale in Solmi: Saba e Proust. Per Saba è Debenedetti stesso a raccontare come l'invito a collaborare a «Primo Tempo» fosse dovuto a un'idea di Solmi. Per Proust, come qui interessa, già in una pagina del 1927 su *Amedeo*, Solmi scriveva (in *Tendenze nuove*): «a proposito dell'accenno a Proust, era invece interessante notare la singolare affinità di temperamento col nostro, che in qualche parte dell'opera del francese ebbe semmai a riconoscersi, più che venirne influenzato».

E quarantun anni dopo, nel *Ricordo*:

Rammento altresì di aver assistito all'incontro, determinante, di Giacomino con l'opera di Proust: se il ricordo non m'inganna, di avergliene persino anticipato l'affinità che egli vi avrebbe riscontrato con se stesso. Incontro destinato in qualche modo a fondere una giovanile disposizione di narratore con la vocazione del critico. E che mai sono i racconti di Amedeo e altri racconti [...], altro che saggi critici, quelle volte ricavati sulle pagine di psicologia fluttuante che offrono le ipotesi anonime della vita ancora informe?

Da Proust arriva a Debenedetti, per Solmi, il tono critico del quale egli si servirà non solo nei *Saggi* ma, si può tranquillamente aggiungere, anche nei quaderni postumi; un tono «evocativo, commemorativo, poetico»; un tono che fa di Debenedetti un maestro della critica come civile conversazione; ovvero:

lo stesso spirito di mondanità autobiografica e storica che aleggia nella *Recherche*, trova, in Debenedetti, una sorta di equivalente critico di quell'alta mondanità intellettuale che indugia così spesso in un gioco compiaciuto ed elegante di metafore culturali e di accostamenti fra antiche e nuove pagine, aneddoti e pensieri, spesso fra loro remoti, col medesimo effetto sostenuto divagatorio.

Per quanto si voglia infraleggere, pare a noi che occorra sottrarsi alla tentazione di vedere in un tale passaggio solo un intento limitativo. Altra cosa sarà forse la mondanità letteraria su cui Solmi si affaccerà nella fine del suo *Ricordo*; così come resistiamo ancora facilmente alla tentazione quando leggiamo Solmi osservare: «Nelle sue pagine, lo vediamo talora giocare disinvoltamente con le idee, ma sempre con un certo distacco: assunte ogni volta sotto quel determinato taglio in cui tutte possono mostrarsi vere, come le sfaccettature molteplici di un'unica vaga, cangiante, indeterminata idea».

Alla base di ciò ci sono le fedeltà alle quali Debenedetti mai rinunciò: al Croce meno sistematico e dialettico, anzi fuori della sistematica e della dialettica, «ma assunto a modello di umanità, di stile e di una idea generale della poesia»; al Proust che sentì tanto affine; al Saba che forse inaugurò il suo rapporto con la poesia del Novecento. Di qui, e dalla drammatizzazione del fatto letterario, la genesi e gli effetti della critica di Debenedetti si mostravano per Solmi anche in un «istintivo sottrarsi alle qualificazioni, distinzioni e graduazioni di valore, peraltro essenzialmente annunciate o adombrate nella scelta stessa delle opere e degli scrittori» benché potessero essere, opere e scrittori, tanto, talvolta, inferiori alla sua levatura. Ma è proprio qui, in queste occasioni minori, che si coglie da Solmi un tratto straordinario della critica debenedettiana; per lui «la "cosa letteraria" costituì una dimensione intera, non solo intellettuale, ma vitale, collettiva, corale».

Gli anni del sodalizio pieno furono, dunque, quelli a ridosso di «Primo Tempo». Nel clima del 1929, nacque, occasionata dall'uscita dei primi *Saggi critici*, una recensione di Solmi che resta una delle letture più fresche non solo del libro di Debenedetti, ma del personaggio umano, letterario e intellettuale che al nome di Debenedetti corrisponde. Innanzitutto, la rivendicazione della funzione della critica: funzione non accessoria né complementare, ma «la stessa coscienza riflessa, ineliminabile, del processo creativo nel suo svolgimento»; passaggio dal quale è chiaro che non solo di Debenedetti si sta parlando, ma di se stessi, di ciò che si auspica e augura a se stessi di essere quando si intraprende questo mestiere indeciso, sempre in cerca di statuti. Statuti pieni di perplessità, come per Debenedetti nell'esordio del suo libro, come per Solmi che lo recensisce. Debenedetti si era chiesto cosa sopravvivesse, dopo anni, dell'attività di un critico. E si era risposto, con ciò che Solmi dice «alto senso del fondo caldo e ispirato dell'attività critica»: «lo spettacolo, sempre tonico ed esaltante, di un uomo che, con le buone o le cattive, prende per il collo un altro uomo e lo costringe a sputar le sue ragioni», tanto da far risaltare «sotto la trama logica dei propri discorsi un vivo grafi-

co delle proprie avventure d'uomo». Se questo voleva dire sottrarsi alla generalizzazione e al suo rischio di cadere nel generico, c'era qui, ben rimarcata, la differenza con la diluizione del crocianesimo, ovvero, dice Solmi, «un sacro terrore di quelle vacue generalizzazioni, di valore nullo di fronte alla presa di possesso del nucleo vivo di un'arte, a cui ci hanno abituati le ultime reclute della filosofia idealistica». 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, Proust. Ed è già intravisto da Solmi, a quest'altezza, il sostanziale disinteresse di Debenedetti per «quella ch'è di solito la preoccupazione finale del critico, ossia di tirare le somme». La passione di Debenedetti per l'individualità delle singole opere (in lui non ci si stupisce di trovare il bilanciamento tra Croce e l'altro grande critico proustiano del secolo, Spitzer, ovvero il rapporto aureo tra ineffabilità e non ineffabilità dell'individuale), lo portava a sottintendere il giudizio di valore, a farlo trascorrere sotto la linea esegetica; e, a parere di Solmi, la delimitazione, in un'opera, delle zone di maggiore o minor riuscita era proprio l'operazione nella quale Debenedetti riusciva meno. Anche dove vedeva limiti, Debenedetti trovava motivi piuttosto utili all'interpretazione che al giudizio: non vedremmo in ciò, come Solmi, un momento di «gratuità» dell'atto critico. In altri termini, Debenedetti cominciava dove gli altri critici finivano, dava il giudizio, per quel che contava, come un presupposto dell'esecuzione critica: «Partendo di qui, esplica il suo compito come una risoluzione, sul piano logico e riflesso, del mondo dello stile e delle figurazioni di un poeta», con la mano sicura di un chirurgo, con la lucidità mirabile delle apnee, a «frugare nelle pieghe più nascoste dell'animo e dell'arte di uno scrittore». Ecco: Debenedetti spiegava le loro verità agli scrittori indagati, individuando il «nucleo germinale di una poesia». Nello scritto, pur fermo al diapason dell'amicizia, Solmi toccava tutte le più importanti questioni aperte dai *Saggi critici* ed estendibili al loro autore: il rapporto tra critica e autobiografia, il rapporto tra critica e scrittura, l'irriassumibilità della pagina debenedettiana. Perché, come «ogni risultato effettivo di pensiero», le soluzioni di Debenedetti si consegnavano alla «condanna di essere irripetibili».

Eppure, nonostante o, magari, in forza di questa irripetibilità, nelle formulazioni e nelle persuasioni che si evidenziano intervenendo intorno all'opera di Debenedetti si rischia di ripetersi. Ciò significa che, nonostante la ricchezza del dettato, Debenedetti offre la possibilità di verità non troppo difformi l'una dall'altra; o, meglio offre una varietà poggiata sull'invariante che è quel modo così testardo di esser critico, il cui fascino consiste nel mettersi ogni volta da capo a pensare intorno a un autore, per quanto si sia provvisti di strumenti e per quanto se ne sia frequentata la bibliografia. Provando e riprovando.

È così che il mondo di Debenedetti (il mondo di un critico è cosa di perfetta importanza, come il destino per il personaggio-uomo, come il tessuto delle

metafore per un moralista) si rivela sempre come inarcatura senza fine – uno di quei nastri dove a un certo punto si perde il recto e il verso, e il moto degli occhi e della mente diventa infinito, un moto esatto anche nell'improbabilità o nell'indeterminazione (il principio della fisica moderna prediletto da Debenedetti). Da tale moto (o modo) indiretto deriva anche che la formula crociana capace di racchiudere un autore era da Debenedetti inseguita e, appena raggiunta, se non evitata, era presto abbandonata o confutata.

Si accennava al modo della sua presenza. Ciò che è presenza di Debenedetti è la sua assoluta mancanza di gergalità: deriva da questa assenza. La critica come ragione di vita, modo di attuazione dell'esistenza – o, come egli avrebbe detto, del «destino» –, non consente gerghi; come non consente metodi adottati una volta per tutte. Richiede, invece, una conoscenza ad alto tasso empirico, fino a sfiorare l'autobiografia, ma senza lasciarsene invadere. Che vuol dire: l'autobiografia è ammessa in quanto dia risultanze e conseguenze critiche trasmissibili; altrimenti è decorativa e ornamentale, non necessaria. E infine: la critica nella sua forma alta, il saggio, con Debenedetti ha mostrato e raggiunto pari dignità rispetto a quelli che, con qualche forzatura, si continua a ritenere siano i generi letterari di maggior rango.

Il rapporto tra critica e autobiografia, in Debenedetti, è il segno più evidente della sua presenza; e cioè: la sua presenza non sta tanto nelle cose a lui presenti e intorno alle quali ha argomentato, ma è la sua personale: di come egli si presenta cercando di rappresentare quelle cose. L'io non è l'esperienza? E che cos'altro possiamo considerare, una volta omessi io ed esperienza? E chi l'ha detto che l'io non deve essere presente e che è sempre preferibile la rimozione dell'io? Solo che, è l'avvertimento di Debenedetti, l'io critico va articolato e declinato come esperienza, non come gusto. Si è scorto un paradosso nel titolo di Garboli *Scritti servili*, ed è luogo comune che il critico sia al servizio degli autori trattati; ma, se non diremo che è vero il contrario – che siano gli autori trattati ad essere al servizio del discorso saggistico –, pure si può affermare che in un equilibrio tra le due posizioni stiano il senso e la verità del discorso critico debenedettiano e di chi da Debenedetti abbia tratto le dovute conseguenze. Saggista, dunque, prima che critico inveniente la propria forma nel saggio, Debenedetti poggiava i piedi dentro la tradizione, magari di un altro secolo, come testimonia la magnifica commemorazione di De Sanctis («Celebriamo sentimentalmente, e commemoriamo, in Francesco De Sanctis colui che, della gloria letteraria, gustò l'alloro più amaro, il più tardo e il più restìo: l'alloro del critico»); il corpo in una tradizione più recente, come nell'inquietissimo rapporto con Croce («Presupposto il Croce pensatore, col vario incanto che gli viene dal ritmo dell'argomentare, dalla forza limpida e incisiva delle asserzioni, possono tuttavia ritrovarsi nel suo dettato ragioni propriamente liriche di bellezza. E ciò, non con l'isolare arbitrariamente taluni incisi od episodi; ma sbalzando questi particolari sulla fisionomia totale delle scritture»); la testa nella contemporaneità, precocemente avvistata, lo si è detto, nei suoi picchi maggiori in Proust (1925) e in Saba (1923): con una

precocità relativa al tempo della scoperta e a quello della scrittura. Infine, nella frequentazione della contemporaneità, l'arte critica fu spesso superiore agli autori trattati (e basti la *Verticale del '37*).

In ciò, la traccia autobiografica è una tentazione paradossalmente salvifica. Non si dirà direttamente che i due incipit sopra racchiusi tra parentesi per De Sanctis e Croce possano riverberarsi su Debenedetti stesso, ma l'acribia messa nella delimitazione territoriale tra *Critica e autobiografia* (un saggio del 1927), prospetta un itinerario che Debenedetti percorrerà fino alla fine:

ogni degno critico ha in mente un suo ideale di 'prosa' non meno toccante per lui di quanto sia la movenza del verso o l'intonazione di un dettato per un poeta: una prosa sostenuta sulle nervature sostanziose del ragionamento e, insieme, sensibile alla varietà autobiografica di chi la scrive. Il quale, nell'apprezzamento e nel giudizio dell'arte, porterà il timbro specifico e incomparabile della sua personale esperienza di vita.

Ne conseguono la messa in discussione delle gerarchie tra attività artistiche e critiche e il corollario che il nesso relazionale tra critica e autobiografia sarebbe al contempo da evitarsi, da non avere effetto. Si consente quando e purché il critico, alla fine, pur con vigilata traccia di sé, faccia critica e non autobiografia. Come al vecchio De Sanctis col Leopardi, al massimo era concessa una «prima persona» mentale e intellettuale, non pratica o sentimentale: da permettere la conseguenza critica. Debenedetti, nel suo personalissimo *Contre Sainte-Beuve*, non riesce, per una volta, a essere proustiano. È vero infatti, come ha osservato Berardinelli, che «per il critico-scrittore Debenedetti nessun altro autore è stato maestro di metodo quanto lo scrittore-critico Marcel Proust», dal quale Debenedetti sembra aver «imparato tutto» (compresa la sfiducia nei metodi). Ma più vero ancora è quel che Berardinelli fa seguire: definita da un suo particolare «tono», la critica di Debenedetti «somiglia a un "interrogatorio di gelosia" (il critico vuole a tutti i costi far confessare ai loro autori il loro segreto)».

La matrice di ciò si ha in due luoghi della *Radiorecita su Jean Santeuil*. Primo luogo: «Un romanzo è sempre una parabola del destino. Proust non poteva capire, allora [scrivendo *Jean Santeuil*], che l'impossibilità di disegnare la linea completa del destino di Jean faceva parte del suo personale destino di romanziere». Infatti, ed è il secondo luogo:

Dico che non è indispensabile tanta biografia per spiegare Proust. Si può spiegarlo dall'interno dei sentimenti che generano la sua opera, parole e musica. Anzi, dall'interno del sentimento fondamentale, a cui tutti siamo esposti. Capire un poeta è sentirlo fraterno alla nostra sorte. La *Ricerca del tempo perduto* è un immenso interrogatorio della gelosia.

Pur con poco bisogno di biografia, Proust è il territorio esemplare per ogni rapporto tra autobiografia e opera. Per Proust, dal 1925 in poi, come si è accen-

nato, in tutta la vita e in tutti i modi, Giacomo Debenedetti produsse aggiornamenti continui, supplementi d'indagine, faldoni mentali da prosciugarsi nelle risultanze anche di poche pagine. Questo infinito ragionare, parso di volta in volta come effetto della tradizione rabbinica o, all'opposto, della conversazione da salotto con quasi l'ansia di essere alla moda – che in realtà è l'intenzione di riportare il discorso critico a funzionare nel presente, mostrandosi sempre necessario e sincronizzato rispetto al tempo in cui si vive – poggia innanzitutto su un tratto, o si dica modo d'operare, che non andrà trascurato, come spesso è stato fatto, pena l'incomprensione del dettato debenedettiano: l'accorta finzione di nascondere l'allegato documentario, scagliando la pietra e non nascondendo, ma mostrando la mano, però intenta ad altro gesto, secondo una formula da Debenedetti coniata per Landolfi e che ha qualche contatto, fatto salvo il diverso fine e la diversa pratica conoscitiva, con la suprema sprezzatura di Roberto Longhi.

E ogni volta che ci si incontra con i saggi proustiani di Debenedetti, colpisce il titolo posto dal grande critico al saggio d'esordio: «Proust 1925». Il 1925 era l'anno in cui Giacomino ventiquattrenne aveva cominciato a parlare di quello che, nonché oggetto di indagine, sarà anche, per lui, lo si è detto, un modello di vita. Ma quella data sonava come una sorta di «ab urbe condita», l'inizio di una narrazione annalistica ancora da farsi: segnava un limite temporale e autobiografico, ma segnava anche la data di fondazione di una città da edificare. Il modo in cui è organizzato il *Proust* curato da Lavagetto raccoglie congruamente i saggi non soltanto cronologicamente, ma per spaziatura temporale, fornendo al lettore un andamento giustamente annalistico dell'incontro di Debenedetti con Proust: come «una storia drammatica e seducente, un viaggio nel tempo che è insieme, come suggeriva in altra occasione Debenedetti, la “geodetica del racconto” e lo sviluppo accidentato di una lunga, tormentata, paradigmatica e inconclusa ricerca» (scrive Lavagetto).

E siccome tale andamento non può riguardare che il soggetto, il critico, ancora una volta ci si trova spinti verso il nodo di sempre dell'opera di Debenedetti: il nodo dei rapporti fra critica e autobiografia. Tale destino autobiografico non può che rivelarsi a posteriori: non soltanto per noi lettori, ma per Debenedetti stesso. Il saggio d'esordio, il primo assalto, uscì infatti, si è detto, nel 1925 sul «Baretti» (la rivista del suo perfetto coetaneo Gobetti che quell'anno, in veste di editore, pubblicava nientemeno che *Ossi di seppia*) col semplice titolo di «Proust»; ma già solo nel 1929, quando viene ripreso nella prima serie dei saggi critici per le edizioni di Solaria, diventa «Proust 1925», la fondazione della città di cui sono in vista pochi edifici ma il cui disegno si va estendendo.

Non si saprebbe qui riconoscere, si abbia pazienza, «la tesi» di Debenedetti su Proust. Per fortuna sua e nostra, l'argomentare di Debenedetti era cosa radicalmente opposta al procedere per dimostrare una tesi. Più che altro si trattava di un procedere per promuovere un attestato di esistenza – fosse pure quell'esistenza, al suo gradino più basso, il permanere intatto delle ragioni di un incontro. Quando Debenedetti si alzava la mattina, ha raccontato suo figlio Antonio

in *Giacomino* («il nostro venerato e misterioso genitore non riaffiorava alla vita prima dell'una dopo mezzogiorno»), le note del *Tristano e Isotta*, «suonate dal grammofono a manovella, annunciavano a volte l'avvenuta vestizione di nostro padre». Debenedetti entrava nel giorno, tentava di riconciliarsi con la vita (o non forse, sulle note del *Tristano*, continuava a vivere nella notte?). È indecidibile, allora, se le righe di Giacomo che qui di seguito si trascrivono, siano dedicate a Proust soltanto o non invece a un abbozzo di autobiografia:

La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per se stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plastificatrici fantasie del vento. Indifferentemente le nuvole, sullo schermo del cielo, avvicendano montagne e poi alberi e poi case e poi volti d'angeli.

Una specie di rito che riecheggia, attenuandolo in ironia, il sarcasmo dell'introibo di Buck Mulligan sulla soglia di *Ulysses*. Pur considerato che il *Tristano* continuava la notte nel giorno, ovvero intonava il giorno alla notte, ogni saggio proustiano di Debenedetti prevedeva risveglio, vestizione, introibo. E davvero il richiamo a Wagner viene senza sforzo, se il nome circola già nel «Proust 1925». Basta, a un wagneriano, richiamare nomi o episodi e ciò produce «un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner [...]. Sentimenti analoghi proverà il lettore di Proust, quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*: le pagine sullo stile di Bergotte, puta caso, o la serata dei Guermantes all'opera». Subito dopo, l'annuncio che ogni momento riaggiognerà Proust o ne riaggiognerà la lettura; l'annuncio, per stare ai termini sopra affacciati, dell'annalista proustiano:

Certo, di ogni artista che ci sia familiare, noi possediamo, in qualche regione conosciuta della nostra cultura, una cifra che, fino a nuovo ordine, ce lo rappresenta. Ma bene spesso è forza – chi non si contenti di sommarie approssimazioni – ritrovare, nel cuore di codeste cifre, le rappresentazioni particolari che esse condensano: così ritrovate, tali rappresentazioni rendono nuova luce, e si mantengono al calore di fusione, pronte a ridisciogliersi e orientarsi nel senso complessivo dell'opera che le reca.

Questo movimento interno all'opera (in Proust e in Wagner «quella cifra vuole mantenersi in una complessità insolubile, e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *fiat*, tutta intera l'opera del maestro») diventa una sigla dell'agire critico di Debenedetti, del suo «agitare prima dell'uso» (oltretutto, in Proust, non c'è solo il golfo mistico dell'orchestra wagneriana, c'è anche la «brume doucement sonore» di qualche preludio di Debussy).

Non solo essere con Proust; non solo essere con Swann: ma essere un personaggio di Proust, qualcosa come il suo narratore secondo un altro registro, un'altra scala. È per questo che il rapporto Debenedetti-Proust non sta soltanto nei saggi di Debenedetti su Proust, ma sta ovunque nei suoi saggi critici e nei suoi quaderni postumi. Qualche citazione sarà utile a concludere, a tirare i fili lasciando direttamente la parola a uno dei due protagonisti. Le prime citazioni stanno nella terza serie dei *Saggi critici*, in *Confronto col diavolo*, dove Proust dopo l'apertura sembrerebbe quasi scomparire, risucchiato dalle pagine su Mann e Jung, e invece diventa il protagonista sotterraneo, il personaggio-diapason col quale intonare ogni ragionamento letterario. La prima citazione:

Gli altri scrittori erano semplicemente scrittori, della stessa razza di quelli che avevamo studiato nelle storie letterarie, gente che lavorava con carta, penna e inchiostro; mentre Proust sembrava far parte direttamente del nostro destino, sembrava prendere la durata uniforme dell'esistenza e farne una fluida, stupenda, incessante calligrafia di luce;

ovvero, e siamo alla seconda citazione, dove traspare, nella scelta lessicale la memoria della guerra recente (il saggio è datato a stampa 1952 e prende origine dalla prolusione all'Università di Messina del 1951; alla fine del saggio si affaccia la dizione di «destino tragico»): «Di fronte agli altri scrittori la volontà di capire diventava soprattutto questione di intelligenza e poteva concludersi con un armistizio; con Proust non rimaneva che la resa senza condizioni».

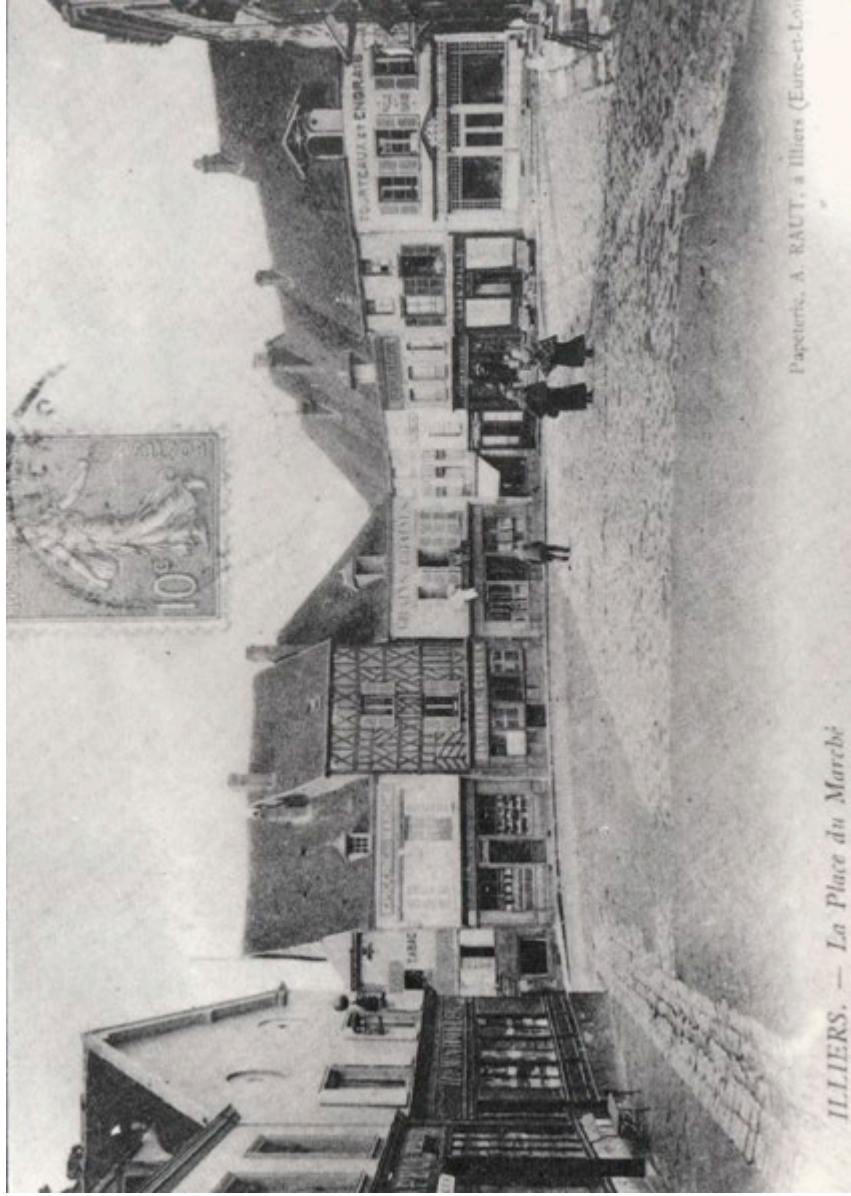
Il «noi» sottinteso ma necessario della prima citazione, così come la «luce», si fa sostanza nel passo iniziale nel saggio postumo datato da Renata Debenedetti al 1946, l'anno stesso in cui Giacomo termina la traduzione di *Un amore di Swann*. Nell'allusione a una questione di destino non individuale, ma di un'intera generazione, il passo concentra ciò che Proust ha significato nell'arte critica di Debenedetti: rileggere Proust significa

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. Ciò non è, crediamo, un risultato troppo egotistico, dal momento che può portare un qualsiasi contributo, per quanto piccolo, alla biografia e al bilancio di una generazione; la quale, nel suo insieme e davanti a Dio, conterà per lo meno quanto qualsiasi altra a cui sia toccato di passare su questa terra.

È per questo che il più bell'omaggio a Debenedetti lettore di Proust è da rintracciare in un antico racconto di Mario Soldati, *Laurea in lettere*, dove il narratore aspetta Proust e ripassa quel che sa di lui:

Ma soprattutto mi stava a cuore quello che avrei dovuto chiederGli e quello che Lui mi avrebbe risposto: quello che pensava dell'Italia e di Manzoni e di Dante

e di Leopardi, se conosceva le teorie di Croce e se le approvava, quale fosse il suo metodo di lavoro, se *Elstir* era proprio *Manet*, *Bergotte France*, e se *Giacomino* fosse anche per lui il migliore dei suoi critici.



ILLIERS. — La Place du Marché

Papeterie, A. RAUT, à Illiers (Eure-et-Loire)

Illiers. La place du Marché.

BECKETT E PROUST. IL FARDELLO DI SATURNO
E IL SACRAMENTO DELLA MEMORIA

Luigi Ferri

α. Premessa pseudosperimentale

Come si comportano nella simultaneità le lancette di due orologi in movimento?¹ Per cercare una risposta letteraria si potrebbe tentare, idealmente, un esperimento impossibile. Un cronometro, nel taschino del panciotto di Proust, e un altro, legato al polso asciutto di Beckett, iniziano a scorrere all'unisono. Che cosa mostreranno fra qualche tempo? Non è fantascienza: qualcosa di simile si può fare. Questi autori hanno lasciato in eredità grandi opere, corpi medianici ancora interrogabili che restituiscono la percezione del loro creatore, se non, forse, la sua essenza. Opere oggi vive simultaneamente, in virtù di quello che in loro è stato infuso, sottraendolo a chi vi si dedicò: il Tempo.

1. Introduzione²

Il principale contatto di Samuel Beckett con la monumentale opera proustiana è da collocarsi nell'intervallo di tempo che va dal 1927³ al 1931, anno, quest'ultimo, in cui compare il saggio intitolato, laconicamente, *Proust*; saggio

¹ Albert Einstein, *Relatività: esposizione divulgativa*, a cura di Bruno Cermignani, Milano, Fabbri Editori, 2009, cap. I, §12, pp. 72-74.

² Si tenga presente che per la traduzione del lavoro critico di Beckett sarà sempre citata l'edizione Samuel Beckett, *Proust*, Milano, SE, 2004. I rimandi alla *Recherche* saranno sempre riferiti ai quattro volumi della collana dei Meridiani: Marcel Proust, *Alla Ricerca del Tempo perduto*, Milano, Mondadori (ristampe del marzo 2006 delle ultime edizioni riviste e aggiornate).

³ Tra i molti autori che studiò nel 1927 per prepararsi all'esame di diploma, Beckett incontrò anche Proust. L'esame fu superato brillantemente e l'esemplare alunno ottenne perfino la medaglia d'oro in Lettere Moderne. Cfr. James Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di Gabriele Frasca, trad. di Giancarlo Alfano, Torino, Einaudi, 2001, p. 90. A questo livello cronologico, comunque, la lettura della *Recherche* fu certamente antologica, mentre per quella integrale si dovrà attendere l'estate del 1930, come si evince da un'interessante lettera di Beckett, scritta nel giugno di quell'anno, in cui sono espresse alcune considerazioni personali sullo stile di Proust (ivi, p. 139).

che vedeva la luce grazie a una serie di fortunate circostanze, e in cui è condotta un'attenta analisi filosofica di *À la recherche du temps perdu*, il cui ultimo libro era uscito pochi anni prima (1927).

L'uso che è stato fatto di questo lavoro beckettiano è tra i più vari: la critica proustiana, almeno fino agli anni Sessanta, lo aveva spesso ignorato o sottovalutato⁴; oggi, al contrario, tende a sottolinearne l'acume interpretativo, in certi casi accogliendolo perfino acriticamente. C'è chi vi ha colto il lato genuinamente teoretico, esaltando la riflessione filosofica intrinseca: è infatti dal Proust, ad esempio, che si originano certe affermazioni introduttive del *Mille piani* (1980) di Deleuze e Guattari⁵. C'è infine tutto un filone beckettiano che fa del Proust un testo dal valore programmatico ed esplicativo della poetica di chi lo scrisse, anche se questo non era decisamente il suo scopo originario. A fare in qualche modo da garante a quest'ultimo uso interviene il tono visceralmente partecipato del saggio; dunque il nucleo centrale su cui Beckett sembra lavorare non è tanto la *Recherche* in sé, ma la corrispondenza personale con i temi di quel romanzo. Al lettore, infatti, non sfugge l'intensità spesso enfatica della trattazione, nonché l'ingombrante presenza di un Beckett che sembra fare emergere Proust dalla sua stessa voce critica. Un Beckett che non sparisce mai per dare la parola al suo oggetto: bensì un oggetto – la *Recherche* – che sembra riformarsi attraverso la stessa parola beckettiana, quasi come secreta da essa. All'origine di questo atteggiamento, forse, varie corrispondenze: l'anti-naturalismo, per il quale Beckett si sente epigono di Proust; la concezione dell'Io molteplice; l'anti-intellettualismo; soprattutto, l'intima adesione al pessimismo⁶. Ma se il pessimismo di Proust è dolcissimo – cosa che lo ha reso invisibile agli occhi dei primi interpreti della *Recherche* – non così dolce è in Beckett, il quale ribalta la palpebra che lo celava, rivelando infine l'occhio cieco che fissa terribile il vuoto dell'umano e dei suoi amori.

Il fatto che questo saggio possa fare da così intimo specchio all'autore rende subito evidente il suo carattere spurio: non un saggio totalmente in funzione del testo che analizza, ma una piccola opera filosofica, con una sua imperfetta autonomia; autonomia che oggi, alla luce di tanti capolavori beckettiani, rende il Proust in gran parte indipendente da Proust, restando allo stesso tempo – quasi per paradosso – un ottimo saggio interpretativo della *Recherche*.

⁴ Cfr. Mariolina Bertini, *Guida a Proust*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 395-396.

⁵ Cfr. Mauro Carbone, *L'abitudine all'identità*, consultazione online dell'ottobre 2013, p. 3. Il testo è contenuto in Caroline Patey, Mariacristina Cavecchi (a cura di), *Tra lingue e linguaggio. Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano, Quaderni di Acme 97, 2007, pp. 97-102.

⁶ Cfr. Sergio Moravia, *Proust/Beckett: sul tempo, lo strazio, la solitudine*, in S. Beckett, *Proust*, Milano, SugarCo, 1978, p. 13 (da ora in poi, solo S. Moravia, *Proust/Beckett* cit.).

2. Contesto e origine di un saggio filosofico⁷

Non era la prima volta che Beckett si cimentava con la critica letteraria: al '29 risale l'intervento *Dante... Bruno.Vico... Joyce*, lavoro apologetico fortemente voluto, seguito e indirizzato da James Joyce come introduzione critica al *Work in Progress*, futuro *Finnegans Wake*. È in quel lavoro, debitore dello stile joyciano, che Beckett muove i primi passi nella filosofia di Bruno e soprattutto di Vico⁸; sarà probabilmente da quello stesso lavoro – e dall'ombra del maestro – che egli vorrà disertare, ripiegando opportunamente sull'introspezione proustiana⁹. La scelta di cimentarsi con la *Recherche* sembra, in questo senso, ancor meno casuale, quasi una sorta di tentato parricidio, se si pensa che Joyce aveva cordialmente detestato Proust durante il loro unico incontro e che, anche in seguito, non aveva mostrato di apprezzarne il romanzo¹⁰. È pertanto possibile che Beckett considerasse Proust l'autore più indicato per sfuggire all'inclusiva orbita del maestro e forse l'unico capace di propiziargli la desiderata libertà espressiva.

La cronaca del *Proust*, nonché della sua intrusione nella critica proustiana, meriterebbe uno studio specifico a parte. Secondo Knowlson, biografo di Beckett, il saggio è «a volte illuminante, soprattutto quando discute la memoria involontaria e il ruolo dell'abitudine[:] a volte esasperante, per l'ostentazione di dottrina e la stravaganza dello stile»¹¹. Secondo Tarizzo, Beckett legge la *Recherche* con un atteggiamento «ulisside»¹², buono per spiegare Joyce e Beckett stesso, ma molto meno Proust. Alfano, al contrario, nota che dal saggio sono accuratamen-

⁷ Per una ricostruzione più dettagliata delle vicende relative alla lettura della *Recherche* e alla stesura del saggio si rimanda a J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., in particolare pp. 90, 99, 135-141. Qui basti dire che la possibilità di collaborazione con gli editori Chatto and Windus fu resa possibile grazie all'intervento del romanziere Richard Aldington, in seguito all'assegnazione del primo premio vinto da Beckett con la poesia *Whoroscope* (1930). Aldington e la poetessa Nancy Cunard avevano organizzato, infatti, un concorso di poesia incentrato sul tema del Tempo. In *Whoroscope* sono raccontati, in modo erudito, oscuro e triviale, alcuni dettagli della vicenda biografica di Cartesio. Si tenga presente, infine, che la proposta di un lavoro su Proust sembra partire dallo stesso Beckett, in quanto Aldington, in una lettera al direttore della collana Dolphin Books, parla di aver ricevuto il suggerimento del tema da MacGreevy, intimo amico di Beckett (ivi, pp. 134-135, n. 95).

⁸ Per un'analisi precisa e spietata di questo primo lavoro beckettiano, in cui si evidenziano gli *escamotages* e le lacune del critico ventitreenne cfr. Andrea Battistini, *Beckett e Vico*, in «Bollettino del Centro Studi Vichiani», V, Napoli, Guida, 1975, pp. 78-86.

⁹ Ivi, p. 83.

¹⁰ Sul celebre episodio e su alcune considerazioni ironiche di Joyce su Proust cfr. Jean-Yves Tadié, *Vita di Marcel Proust*, trad. di Giovanni Bogliolo, Milano, Mondadori, 2002, p. 824.

¹¹ J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 140. Tuttavia, il lavoro beckettiano non si prefigge di descrivere i singoli caratteri o segmenti del contenuto della *Recherche* (memoria involontaria, abitudine, ecc.), ma tenta di organizzare, in un sistema filosofico unitario, tutti gli elementi agenti sul piano del romanzo. Separati dall'insieme, abitudine e memoria involontaria non sembrano affatto «illuminanti»; illuminante – da molteplici punti di vista – è invece la filosofia proustiana che Beckett tenta di formalizzare.

¹² Domenico Tarizzo, *Marcel Proust*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 42.

te omessi, non solo il nome di Joyce, ma anche qualsiasi confronto o concetto riconducibile alla sua poetica¹³. Assai controversa è poi la discussione sull'appropriatezza della lettura «ampiamente pessimistica» della *Recherche* e se questa lettura «corrisponda allo spirito del romanzo»¹⁴. Secondo Moravia proprio in questo sta la grande novità del lavoro beckettiano¹⁵: per contrastare la critica smielata che stava iniziando a proliferare sull'agar del presunto lieto-fine, delle poetiche reminescenze d'infanzia e delle vaghe sopravvivenze nell'arte, Beckett si sente in dovere – forte della lettura in contemporanea di Schopenhauer – di evidenziare senza pietà la crudezza della filosofia di Proust. Crudezza che principalmente risiede nella vacuità di ogni affetto umano, dall'amore all'amicizia.

Come si vedrà, il saggio cerca di essere un lavoro rigoroso nella forma e nel contenuto. Strutturalmente, escludendo dal computo la premessa, si può notare che è costituito da un brevissimo incipit e da sette capitoli d'analisi non numerati. Lo stile è erudito senza essere accademico; l'insofferenza verso l'accademismo¹⁶ e la tendenza eversiva dal canone tradizionale della critica sono resi attraverso un uso di metafore e immagini decisamente inconsuete e, soprattutto, tramite la totale mancanza di apparato¹⁷. Le uniche fonti citate sono il *Marcel Proust* di Ernst Robert Curtius (1925), che viene nominato nel VII capitolo e da cui Beckett preleva alcune importanti intuizioni¹⁸, e «La Revue nouvelle» del 1928¹⁹. Sfuggire all'accademismo, però, non è solo questione di forma o di sti-

¹³ Sull'assenza di elementi joyciani (soprattutto epifanici) dalla lettura beckettiana cfr. Giancarlo Alfano, *Le Malebolge dell'arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo*, in Gabriele Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 42-43. Si tenga presente anche il confronto tra epifanie e intermittenze in Giacomo Debenedetti, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 316-335 e pp. 336-345.

¹⁴ Cfr. G. Alfano, *Le Malebolge dell'arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo* cit., p. 41.

¹⁵ S. Moravia, *Proust/Beckett* cit., pp. 10-11.

¹⁶ In questo senso è emblematica la pseudo-conferenza intitolata *Concentrismo* in cui «Beckett inventò l'intera biografia del suo poeta immaginario [Jean du Chas] e gli assegnò la sua medesima data di nascita [...]. Du Chas [...] soffriva di <singhiozzi accademici – da lui definiti *reductio ad obscenum* – che lo facevano sobbalzare e crollare in crisi isteriche>. [...] La conferenza sul “concentrismo” sembra un tentativo disperato da parte di Beckett di distogliere la mente da altri problemi: la stanchezza per il mondo universitario, la frustrazione di non scrivere nulla di accettabile, soprattutto la disaffezione crescente verso l'insegnamento» (J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., pp. 144-145. Il brano citato da Knowlson è, leggermente diverso, in S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, EGEA, 1991, p. 51).

¹⁷ «Ciò era del resto nella natura della serie dei Dolphin Books» (J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 139, n. 112).

¹⁸ Il *Marcel Proust* di Curtius ha praticamente aperto la strada a tutti i principali campi d'indagine sulla *Recherche* ed è ancora oggi un lavoro illuminante. Curtius, per la sua influenza e il suo metodo critico, ha profondamente influenzato il panorama artistico e accademico di tutto il Novecento. Cfr. Lea Santini, *Introduzione all'edizione italiana*, in Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, Bologna, il Mulino, 1985. Cfr. anche Carlo Ginzburg, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la «Recherche»*, consultazione online del luglio 2013.

¹⁹ Altri testi che Beckett dice al suo biografo di aver usato sono: Léon Pierre-Quint, *Marcel*

le: come già accennato, l'operazione di Beckett si spinge oltre. Egli non mira a restituire un'immagine-calco della *Recherche*, ma piuttosto a far comparire davanti agli occhi del lettore la formalizzazione del meccanismo filosofico che soggiace all'intera vicenda. Per questo il saggio appare come un piccolo trattato sul Tempo e sull'Identità, a tratti molto complesso, che tralascia di specificare le molteplici fonti filosofiche a cui attinge; saggio che in alcuni punti sembra necessitare egli stesso di un commento. Il risultato è proprio il contrario di un lavoro «rispettabile», secondo i canoni accademici dell'epoca: non funzionalmente oggettivo, né limato dagli spigoli espressivi di un marcato personalismo. Se perfino Curtius era in viso da una parte dei suoi colleghi tedeschi²⁰, inutile chiedersi quale accoglienza accademica sia stata riservata a questo lavoro beckettiano.

È bene sottolineare che l'anti-accademismo di Beckett consiste in un approccio dottrinale e stilisticamente personale che egli dà al suo lavoro. Come giustamente nota Carbone, il saggio sorprende per «il suo straordinario acume filosofico, tale da rendere subito ragione delle interrogazioni che la filosofia non smetterà di rivolgere all'opera beckettiana non meno che a quella proustiana. Filosofico, nell'approccio di Beckett, è il *taglio* – termine quanto mai opportuno per uno scritto che riesce a essere tanto profondo quanto succinto [...]»²¹. Insomma, Beckett non scrive avvalendosi di idee preconcepite o mutuate da altri, né usando i riferimenti filosofici comunemente ritenuti più opportuni per interpretare Proust (ad esempio, non è mai citato Bergson). Ma nemmeno facendo parlare troppo il Proust critico che nella *Recherche* ha così tanto spazio: egli non lascia che Proust parli di Proust, come tanta critica di quel tempo si limitava a fare, ma si impone – con il suo stile e i suoi riferimenti filosofici – di rivelare egli stesso Proust²². La vera critica all'accademismo, in fondo, è tutta qui.

Che il metodo beckettiano sia *sui generis* traspare anche dalle citazioni che punteggiano il testo: Leopardi, Baudelaire, Leonardo da Vinci,

Proust: sa vie, son œuvre, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925; Arnaud Dandieu, *Marcel Proust: sa révélation psychologique*, Paris, Frimin-Didot, 1930; e forse Jacques Benoist-Méchin, *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Simon Kra, 1926. Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 139.

²⁰ Cfr. L. Santini, *Introduzione all'edizione italiana* cit., pp. 6-25. A proposito di Beckett, Santini nota: «Come Walter Benjamin, [egli] nutriva per Curtius l'ambivalente diffidenza degli scrittori per le elaborazioni dei critici accademici che pur non riescono a trascurare del tutto» (ivi, p. 24, n. 21).

²¹ M. Carbone, *L'abitudine all'identità* cit., p. 1.

²² Sarebbe illuminante sondare questa modalità d'analisi beckettiana alla luce di un'argomentazione più prettamente teorica. Restano latenti, infatti, alcune domande essenziali: che natura filosofica può avere un romanzo in genere, e la *Recherche* in particolare? Se la filosofia è una ricerca della verità, quale verità può essere tratta da un'opera che appartiene al regno della finzione? È lecito estrapolare una rigida filosofia – come fa Beckett – da un romanzo, anche se si tratta di un «romanzo di idee» com'è la *Recherche*? Per una disamina approfondita di queste domande in generale, purtroppo qui non affrontabili, cfr. Enza Biagini, *Idee da romanzo e teoria della letteratura*, in Anna Dolfi (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 19-60 (in particolare pp. 46-50).

Racine, Calderón, Dante, De Sanctis, Hugo, D'Annunzio, Keats, Orazio e Schopenhauer. La grande capacità comparatistica di Beckett poggia in parte sulla simultaneità delle letture: Schopenhauer, D'Annunzio e Keats sono letti, infatti, parallelamente alla composizione del saggio²³. La frase di Calderón è ripresa da Schopenhauer, il quale la cita alla fine del capitolo 51 del primo volume²⁴. Leonardo da Vinci, invece, è riportato a causa del riferimento alla «cosa mentale» che lo stesso Proust fa nella *Recherche*²⁵. Ma il testo che, di questi, ha influenzato più di ogni altro Beckett è proprio *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer. Nel luglio 1930 Beckett scrive a MacGreevy in questi termini:

Sto leggendo Schopenhauer. Tutti mi ridono appresso [...]. Ma io non sto leggendo filosofia, non mi interessa nemmeno se ha ragione o ha torto, se è un buon metafisico o se non vale niente. Una giustificazione all'infelicità – la più grande che sia mai stata tentata – merita l'attenzione di chi è interessato a Leopardi e a Proust e non a Carducci o a Barrès²⁶.

In effetti, nel saggio appare evidentissima la derivazione schopenhaueriana, da cui Beckett mutua probabilmente anche certi più velati riferimenti a Kant. Ma non mancano, in modo forse più oscuro, alcune riproposizioni di Fichte, probabilmente a causa del legame che Beckett scorge – seppure solo in certi aspetti – tra Proust e il Romanticismo²⁷; e ad Hume, con una rielaborazione del concetto di abitudine e identità. Il risultato di quello che, in fin dei conti, è un geniale *collage* dei materiali più disparati, è un saggio decisamente innovativo e dalla complessa – e, in qualche punto, incerta – natura filosofica. Si può considerare in parte frutto del caso, quel caso che il saggio stesso non manca di omaggiare; e dall'altra frutto di un ferreo sforzo di controllo. Con lungimirante *serendipity*, Beckett ha intersecato alla *Recherche* il retaggio schopenhaueriano: che Proust fosse immerso proprio in quella riflessione – in misura uguale se

²³ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., pp. 138-139.

²⁴ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Bur, 2002, p. 483.

²⁵ L'espressione «cosa mentale» proviene dal *Trattato sulla pittura* di Leonardo ed è usata in M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 604. Come in seguito mostreremo, Beckett sembra far derivare gran parte della sua interpretazione filosofica della *Recherche* proprio da questa pagina proustiana. In S. Beckett, *Proust* cit., p. 26, compare anche un'altra parola italiana piuttosto desueta: disfazione. Come rileva Alfano, che ricostruisce attentamente l'incontro Beckett-Leonardo, anche questo termine deriva dal *Trattato della pittura*. Cfr. G. Alfano, *Le Malebolge dell'arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo* cit., pp. 20-52.

²⁶ J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 140.

²⁷ Cfr. S. Beckett, *Proust* cit., pp. 55-58. In particolare, a p. 58, Beckett cita il rapporto fichtiano tra io e non-io nella comparazione Proust/Musset. Comunque non si dimentichi che, nonostante certe indubitabili influenze romantiche, Beckett stesso vede in Proust «una figura solitaria e indipendente» (ivi, p. 57).

non forse maggiore che in quella bergsoniana – è stato solo in seguito oggetto di studi approfonditi²⁸.

3. *Commento al «Proust»*

L'equazione proustiana non è mai semplice. L'incognita, che sceglie le sue armi tra un'ampia scorta di valori, è anche l'inconoscibile. E la natura della sua azione ha un doppio segno. In Proust, ogni lancia può essere una lancia di Telefo. Questo dualismo nella molteplicità sarà esaminato più attentamente in relazione al «prospettivismo» di Proust. Ai fini di questa breve analisi è opportuno adottare la cronologia *interna* della dimostrazione proustiana, e considerare in primo luogo quel mostro bicefalo di dannazione e di salvezza – il Tempo²⁹.

3.1 *Incipit e struttura generale*

Il preambolo del saggio è denso e complesso. Subito Beckett mette seccamente in chiaro, con tono dogmatico ma ermeneuticamente ineccepibile – e in un solo, fulmineo periodo –, la profonda e insanabile scissione tra opera proustiana e naturalismo. Se con il naturalismo, secondo i celebri tre punti del Taine e le formulazioni teorico-programmatiche di Zola, l'autore si proponeva di dare vita a una letteratura sperimentale, dove la ricostruzione scientifica del contesto antropologico aveva il fine di rendere calcolabile, con algebrico determinismo, ogni variabile dell'uomo, con Proust, al contrario, si ha un'opera strutturata in modo da rendere «l'equazione» del romanzo «mai semplice», cioè mai, secondo Beckett, comodamente e falsamente riducibile a una mera equivalenza tra realtà ed arte, tra il mondo e la sua immagine. L'universo della *Recherche*, gli uomini che lo abitano, sfuggono a ogni tipo di razionalizzazione positiva. Come Beckett cercherà di chiarire, in Proust prevale quello che egli chiama – citando Curtius – «prospettivismo». La *Recherche* è veramente una filosofia della visione, un mondo che trapela dalla lanterna magica di Proust, cioè dai suoi occhi, dalla sua creativa memoria.

Nel periodo successivo Beckett sviluppa la metafora algebrica: «*L'incognita*, che sceglie le sue *armi* tra un'ampia scorta di *valori*, è anche *l'inconoscibile*»³⁰. L'«equazione» nominata da Beckett è, fuor di metafora, l'universo del romanzo proustiano. Beckett sostiene che l'incognita di questa equazione sia «l'inconoscibile»³¹. Impossibile non vedere in questa parola un'immagine dell'i-

²⁸ Cfr. Alberto Beretta Anguissola, *Proust inattuale*, Roma, Bulzoni, 1976.

²⁹ S. Beckett, *Proust* cit., p. 13.

³⁰ *Ibidem*. Il corsivo è mio, quando non indicato è dell'autore.

³¹ La metafora algebrica è un interessante esempio di arabesco critico: egli non dice che l'incognita non può essere conosciuta, al contrario: Beckett già la conosce, e ne rivela prontamente la

dentità umana, così come lo stesso Proust ce la mostra lungo tutta la *Recherche*³². Per Beckett, dunque, è l'identità inconoscibile dell'uomo il nucleo primario – neanche tanto segreto – della ricerca del Tempo perduto.

L'identità inconoscibile «sceglie le sue armi tra un'ampia scorta di valori». È probabile che qui Beckett lanci una stoccata a Taine, che riduceva l'uomo e il suo agire all'interazione di soli tre determinanti: *race, milieu, moment*. Secondo Beckett, invece, i «valori» – il cui concetto algebrico indica gli elementi sostituibili all'incognita – sono molti di più: un'«ampia scorta», a cui il soggetto proustiano attinge continuamente. Come se non bastasse, ognuno di questi valori, proprio come la lancia di Telefo, può produrre un risultato duplice e antitetico, «un doppio segno»³³, elevando così a potenza il numero delle mutazioni possibili di ogni personaggio, che resta, in ultima istanza, indeterminabile. Dunque ogni valore che «riempie» l'incognita – cioè l'identità umana – non si identifica con gli elementi esterni e fisiologici di Taine, ma con ragioni – psicologiche, filosofiche, esistenziali – assai più numerose, complesse, vaghe. E quando un individuo sottoposto a così numerose dinamiche interiori tenta di attuare un «incontro» con l'oggetto del suo desiderio, o peggio ancora, con un altro soggetto – il cui ritratto interiore è spezzato dalle stesse calamità –, ciò che ne risulta è sempre un incontro fallito, una comunicazione impossibile.

La prima domanda che emerge, a questo punto, è se queste considerazioni matematico-filosofiche siano davvero metafore pregnanti della *Recherche* proustiana, oppure inutili artifici di oscura erudizione. La risposta, in questo caso, è chiara: come già in parte risulterà manifesto – e come nel resto del saggio lo stesso Beckett non mancherà di confermare – queste frasi riassumono mirabilmente incontestabili verità critiche sul romanzo di Proust, oltre ad essere un condensato di tutto il saggio beckettiano. Si può sottolineare che l'acutezza dell'incipit sta proprio nella potente critica al naturalismo francese e, implicitamente, nella difesa da ogni erroneo tentativo di collocare Proust sotto tale bandiera. Che questo sia il reale substrato soggiacente a queste poche righe iniziali è anche confermato dal quaderno di appunti della studentessa Rachel Burrows, che seguì le lezioni del giovane Beckett svoltesi al Trinity College nel 1931³⁴. Nel corso, dal titolo *Racine e il romanzo moderno*, Beckett criticava la «mancanza di complessità» del naturalismo, il suo essere «equazione predeterminata», elogiando invece tutti

natura: è l'inconoscibile. Verrebbe da dire che, allora, non è affatto «incognita»; nonch , resta tale a un livello ben pi  profondo, proprio attraverso la sua riconosciuta *identit * di «inconoscibile»; il confine   nientemeno che spostato da un piano algebrico (e dunque determinabile) a un piano ontologico (inappurabile).

³² In questa parola sembra anche gi  percepibile, in trasparenza, la natura dei tanti «innominabili» dei romanzi beckettiani.

³³ Con «doppio segno» Beckett intende il simbolo \pm , che davanti a un valore ($\pm n$) indica la validit  di entrambi i valori opposti in un'espressione.

³⁴ Cfr. Stanley E. Gontarski, *L'estetica del disfaccimento*, in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 121-122.

quegli autori che nelle loro opere introducevano l'*acte gratuit* (Gide) o il «rifiuto delle motivazioni» (Dostoevskij)³⁵. L'anti-realismo di Proust, secondo Gontarski, Beckett lo scorge nell'anti-intellettualismo e nell'azione casuale e incontrollata di quell'elemento aleatorio che è la memoria involontaria³⁶. Ma la *Recherche* è un ribaltamento della prospettiva naturalista anche per altri fattori: l'inconoscibilità del reale, l'irrisione di ogni scienza e la creazione di un romanzo che non vuole essere né specchio né calco impossibile del mondo esterno, ma proiezione «in prospettiva» delle proprie impressioni. Nel seguito del saggio, Beckett svilupperà questi argomenti in modo esteso, con passi tratti dal romanzo di Proust.

L'incipit prosegue così: «Ai fini di questa breve analisi è opportuno adottare la cronologia *interna* della dimostrazione proustiana»³⁷.

In primo luogo, è curioso che Beckett parli di «dimostrazione proustiana»: queste parole rivelano lo spirito con cui Beckett ha letto la *Recherche*, ovvero come un grande «romanzo di idee»³⁸, come un'opera legata a doppio filo con la filosofia. Invece, per quanto riguarda l'accenno alla «cronologia *interna*», Beckett non intende la cronologia «di vita» del Narratore (infanzia a Combray, mesi a Balbec ecc.), ma quella, per l'appunto, «della dimostrazione proustiana», cioè di quell'intuizione sul Tempo che sta all'origine di tutta l'opera. Poiché il romanzo scaturisce da tale idea, una sua analisi cronologica non può che partire dalla fine della *Recherche*, cioè dalla rivelazione avvenuta nella biblioteca dei Guermantes. Beckett si mantiene fedele alla scansione che si è imposto, conferendo al proprio saggio una completa circolarità³⁹: se infatti, nel capitolo I, comincia analizzando la conclusione della *Recherche*, la disamina del testo proustiano termina – nel VI capitolo – con una nuova analisi di tale conclusione⁴⁰. Il saggio, però, è caudato: c'è anche un VII capitolo, diviso in nove paragrafi, ognuno dei quali approfondisce comparatisticamente un aspetto particolare dell'opera proustiana⁴¹.

³⁵ Ivi, p. 121. L'accostamento di Proust a Dostoevskij è anche in S. Beckett, *Proust* cit., p. 61.

³⁶ Cfr. S. E. Gontarski, *L'estetica del disfacimento* cit., p. 125. Cfr. anche S. Beckett, *Proust* cit., pp. 24-27.

³⁷ S. Beckett, *Proust* cit., p. 13.

³⁸ Traggo l'espressione, con tutto ciò che sottointende, da E. Biagini, «Idee da romanzo» e *la teoria della letteratura* cit., pp. 19-60.

³⁹ Le principali sequenze della *Recherche* su cui Beckett focalizza la propria analisi, capitolo dopo capitolo, procedono nel seguente ordine: I. Episodio conclusivo nel palazzo Guermantes [*Il Tempo ritrovato*]; II. Episodio del soffitto alto della camera di Balbec [*All'ombra delle fanciulle in fiore*]; III. Episodio della visita improvvisa del Narratore alla nonna malata [*La parte dei Guermantes*]; IV. Episodio d'intermittenza nella seconda permanenza a Balbec [*Sodoma e Gomorra*]; V. Storia di Albertine [ripercorsa da *All'ombra delle fanciulle in fiore* ad *Albertine scomparsa*]; VI. Episodio conclusivo nel palazzo Guermantes [*Il Tempo ritrovato*].

⁴⁰ I sei capitoli del saggio non hanno titolo, ma sono rigorosamente tematizzati. Si possono riassumere come segue: I. Tempo, io molteplice e desiderio; II. Abitudine; III. Memoria e Oblio; IV. Intermittenza; V. Storia di Albertine; VI. Analisi del Tempo ritrovato.

⁴¹ Il capitolo può essere considerato, nel suo insieme, un'analisi comparatistica e contestuale. Il contenuto dei paragrafi può essere così riassunto: I. Motivi dell'unicità della poetica proustiana

L'incipit volge al termine, e Beckett lo conclude con la stessa spezzatura frastica presente nella celebre chiusa del romanzo di Proust, cosa che gli permette di introdurre il punto di partenza della propria analisi, cioè lo studio di «quel mostro bicefalo di dannazione e salvezza – il Tempo»⁴². Nel suo complesso, questo incipit – le cui frasi sembrano «pezzettini di carta a tutta prima indefinibili che, non appena immersi» nell'acqua dell'analisi «si stirano, assumono contorni e colori, si differenziano diventando fiori, case, figure»⁴³ – dimostra senz'altro lo strenuo sforzo di controllo formale che Beckett si impone e raggiunge; controllo che non lascia dubbi sul suo essere ancora – volente o nolente – un discepolo di Joyce.

3.2 *La struttura dell'Uomo-Tempo*

Ciò che Beckett nota a proposito dell'ultimo libro della *Recherche* è che l'episodio del Tempo ritrovato non si realizza in un'unica, indivisa intuizione, bensì in due fasi: nella prima si rivela al Narratore quella legge generale che costituirà «l'impalcatura»⁴⁴ dell'opera; nella seconda saranno rivelati invece i «materiali»⁴⁵ con cui l'opera stessa dovrà essere costruita: i materiali umani o semi-umani convenuti alla *matinée*. È chiaro che per Beckett – se ci fermiamo a questo suo esordio d'analisi – il nucleo centrale del Tempo ritrovato consiste nell'intuizione dell'opera. E infatti chiosa: «Il libro prende forma nella sua mente»⁴⁶. Ma le due fasi di questo episodio, e la parola «mente» che qui Beckett introduce, si prestano ancora a una critica al naturalismo; naturalismo che, grossomodo, considera le leggi naturali già inscritte nei personaggi, e affida il compito di rivelarle al romanzo sperimentale. Nell'intuizione del Tempo ritrovato, invece, la legge generale non è affatto scoperta *nel* materiale, ma nel costruttore: tale legge precede e trascende i personaggi che abiteranno l'opera. Questa legge universale è il Tempo: frutto di «introspezione» e non di «osservazione»; ha la sua origine nella mente e non proviene dalla superficie del mondo. La stessa *Recherche* non è scoperta al di fuori del soggetto-narratore, ma dentro di esso, dove col tempo – cioè con la vita – si era silenziosamente accumulata, motivo per cui, in Proust, l'opera preesiste alla sua stessa scrittura. Gli stessi materiali che serviranno all'edificio-opera, cioè i personaggi, sono anch'essi *nel* soggetto costruttore, nella sua memoria, e niente affatto nel mondo⁴⁷.

(anti-naturalista); 2. Connessioni al Romanticismo e differenze; 3. Impressionismo (soggettivismo); 4. Impressionismo e relativismo; 5. Impressionismo anti-intellettualistico; 6. Indissociabilità di forma e contenuto nello stile proustiano; 7. Flora umana (mutuata da Curtius); 8. Assenza di volontà schopenhaueriana nell'atto contemplativo; 9. La musica come Idea, cioè l'arte come Realtà «vera» e come unica permanenza della personalità dell'artista dopo la sua morte.

⁴² S. Beckett, *Proust* cit., p. 13.

⁴³ M. Proust, *Dalla parte di Swann* cit., p. 59.

⁴⁴ S. Beckett, *Proust* cit., p. 13.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ In queste prime righe del saggio, Beckett ha in mente, pur non citandolo se non nei ter-

Detto questo, appare subito più chiara la digressione anti-naturalistica che segue, in cui Proust è presentato come un autore, da una parte, costretto dalla convenzione letteraria ad accettare «a malincuore la riga e il compasso, sacri strumenti della geometria letteraria»⁴⁸; ma che, dall'altra, «rifiuterà di misurare la grandezza e il peso degli uomini secondo il loro corpo anziché secondo gli anni»⁴⁹. In quest'ultima frase, il Tempo è finalmente introdotto come elemento centrale di quel personalissimo superamento del naturalismo che Proust incarna. Inizia l'analisi del fattore-Tempo.

Il Tempo proustiano è mostrato da Beckett come un tiranno, e le creature del romanzo come sue vittime⁵⁰. L'analisi, però, si scolla subito da un diretto dialogo con la *Recherche*, anche se solo con l'obiettivo di elevare la stessa *Recherche* a dimostrazione di un reale stato di cose. Per Beckett, Proust ha mostrato artisticamente un assunto filosofico che riguarda, nella concreta realtà quotidiana, ogni essere umano. E infatti, poco dopo, gli effetti del Tempo passano dai personaggi di Proust a un «noi» che sembra includere Beckett e i suoi lettori:

Le creature di Proust [...] sono vittime di questa condizione e circostanza predominante – il Tempo [...]. Non è dato sfuggire alle ore e ai giorni. E neppure al domani e allo ieri⁵¹. Non si può sfuggire allo ieri, perché esso ci ha deformati, o è stato deformato da noi. Lo stato d'animo non ha importanza. La deformazione ha avuto luogo. Ieri non è una pietra miliare che abbiamo oltrepassato, ma la pietra di un giorno sul sentiero degli anni battuto da tutti, e irrimediabilmente parte di noi, dentro di noi, pesante e pericolosa. Noi non siamo semplicemente più affaticati a causa di ieri; noi siamo altri, non siamo più ciò che eravamo prima della calamità di questo ieri. Un giorno calamitoso, ma non necessariamente nel contenuto. La disposizione buona o cattiva dell'oggetto non ha né realtà né significato. Le gioie e le pene immediate del corpo e dello spirito sono altrettante superfetazioni. L'oggetto è stato assimilato, così com'era, all'unico mondo che abbia realtà e significato, il mondo del nostro subconscio, e la sua cosmografia ha subito una dislocazione⁵².

mini chiave, il seguente passo di Proust: «Allora – meno radiosa, certo, di quella grazie alla quale mi era stato rivelato che l'opera d'arte è l'unico mezzo per ritrovare il Tempo perduto – si fece in me una nuova luce. E capii che erano, *tutti quei materiali dell'opera d'arte*, la mia vita passata [...]» (M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 582. Il corsivo è mio).

⁴⁸ S. Beckett, *Proust* cit., p. 13.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ In M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 612, il Narratore definisce gli altri personaggi come «burattini immersi nei colori immateriali degli anni, burattini che esteriorizzavano il Tempo». Il Tempo stesso è chiamato «burattinaio» (ivi, p. 652).

⁵¹ Che non si possa sfuggire allo ieri è certo; ma perché non si può sfuggire al domani? Beckett sembra non tenere in nessun conto la morte. In realtà, come in seguito sarà chiarito, il futuro, al pari del passato, è contenuto all'interno del soggetto in qualità di «slancio progettuale». Si delinea una concezione del tempo legata alla percezione interiore e soggettiva degli eventi.

⁵² S. Beckett, *Proust* cit., p. 14.

L'uomo non è semplicemente più stanco a causa di un giorno in più che è trascorso: muta giorno dopo giorno nell'intimo della propria identità. L'identità umana è soggetta all'azione calamitosa e deformante del Tempo. Azione misteriosa: l'ieri ha modificato l'io perché vi si è integrato, cambiandolo; lo terrorizza con il supplizio della sua minacciosa presenza che, ormai, non può essere rimossa. Tale mutazione dell'identità non è una mutazione di stato d'animo: «lo stato d'animo non ha importanza». La modificazione è ontologica e indotta, sembra, da un elemento-Tempo agente, che prescinde dalle «gioie e le pene immediate» che in un giorno il soggetto potrebbe provare. Come si vedrà, questa posizione sarà in seguito ampliata attraverso l'introduzione di due componenti ancillari del Tempo, che lo incarnano psicologicamente: Memoria e Abitudine. Ma prima, deve essere spiegata la natura del Tempo e della sua azione mutagena. Il fardello del Tempo deve innescare qualcosa nell'ombra più riposta dell'io di ciascuno. Beckett introduce, allora, un concetto fondamentale: l'assimilazione dell'oggetto al subconscio. L'elemento-Tempo ha quindi un nome, benché generico: oggetto. Ma che cos'è l'oggetto? Considerando l'uso complessivo che viene fatto del termine, emergono due linee distinte e compresenti del suo significato. Nella linea primaria esso è l'essenza esterna ed esistente in sé del mondo, distinta dal soggetto e irraggiungibile nella sua realtà, se non a certe condizioni. Quando tali condizioni si verificano, l'oggetto-essenza è incamerato così com'è, all'interno dell'io, nel subconscio.

Nella linea secondaria, che Beckett introdurrà in seguito, l'oggetto è invece privo di essenza ed è pura 'immagine' apparentemente proveniente dal mondo. Apparentemente: perché in realtà proviene dall'io stesso, anche se il soggetto sembra non esserne consapevole. Pure questa tipologia di oggetti-immagine viene in qualche modo incamerata: ma è riposta in un luogo diverso dal subconscio, generando conseguenze diverse rispetto a quelle indotte dall'oggetto-essenza.

In questa prima parte del saggio, Beckett si sofferma sull'assimilazione dell'oggetto-essenza; assorbimento importante, in quanto provoca un sostanziale mutamento dell'io. Tale mutamento può avvenire in maniera impercepita o in maniera tragicamente dolorosa; in entrambi i casi l'oggetto scompare, inghiottito da quel *gouffre interdit à nos sondes*⁵³, senza lasciare tracce nella coscienza e nella memoria. Ma proprio grazie a questa scomparsa esso potrà inaspettatamente riapparire, luminoso e risorto «nella sua integrale purezza»⁵⁴, in virtù del suo essere stato, precedentemente, sepolto e dimenticato. Ogni assorbimento di questo tipo comporta una dislocazione dell'essenza dell'oggetto, che viene integralmente transunstanziato nell'io. La stessa cosmografia dell'individuo subisce una dislocazione: il subconscio, unico luogo che abbia importanza perché l'unico ad influire veramente sulla vita, coincide con l'Arca, dov'è riposto il tesoro fragi-

⁵³ Ivi, p. 25. Verso tratto da *Le balcon* (in Baudelaire, *Les fleurs du mal*).

⁵⁴ Ivi, p. 51. Cfr. anche ivi, p. 52.

le dell'io molteplice e dell'essenza del mondo⁵⁵. Ogni intrusione estranea costituisce una riconfigurazione ontologicamente rilevante della struttura identitaria profonda. Mutamento ontologico che rende ogni volta l'io un estraneo a se stesso, senza però che risulti evidente a livello di coscienza questa immensa catastrofe che è l'incessante susseguirsi delle identità, questa eterna condanna di nascite e di morti all'ombra del proprio io presunto.

Nel fenomeno qui analizzato c'è una giunzione misteriosa tra mondo inconoscibile, percezione del mondo, identità e temporalità. A definire la natura dell'oggetto è la sua azione: esso è quel chicco misterioso che passa dal taglio della clessidra interiore e che, mutando l'io e mutandosi in io, produce l'Uomo e il Tempo.

Questa, appena descritta, Beckett sembra classificarla come una sorta di azione primaria del Tempo sul soggetto⁵⁶: primaria perché agente sul piano dell'essere. Fin qui la dinamica è presentata come molto insistente, tant'è che di giorno in giorno l'io muore e rinasce. Nel seguito del saggio, come si vedrà, questo fenomeno così radicale e continuativo è però ridimensionato e sottoposto ad alcune condizioni⁵⁷. C'è poi una seconda azione del Tempo, meno importante di quella primaria perché decisamente più regolare e fin troppo manifesta alla luce della coscienza. Poiché risulta evidente, secondo Beckett non può agire sul piano dell'essenza. Il processo è legato, in questo caso, alla linea secondaria del termine «oggetto». Qui Beckett si avvale di una metafora più elaborata, che rappresenta il processo di mutazione del tempo futuro in tempo passato, cioè in Memoria:

[...] L'individuo è la sede di un costante processo di decantazione: dal recipiente che contiene il fluido del tempo futuro, stagnante, scialbo e monocromo, al recipiente che contiene il fluido del tempo passato, reso agitato e multicolore dalle mutazioni delle sue ore. In generale, il primo è innocuo, amorfo, privo di carattere e di una qualsiasi borgiana virtù⁵⁸.

La metafora esprime il fenomeno del Tempo incarnato, ovvero la formazione dei ricordi. Passato e futuro sono all'interno dell'individuo. Il fluido del futuro ha inizialmente una valenza neutra, perché ancora non caratterizzato da un vissuto personale. Nel passaggio da un serbatoio all'altro, però, questo flusso regolare passa attraverso il crogiolo dell'istante posto nel soggetto: crogiuolo in cui il flusso di Tempo si polarizza e si combina con l'altro flusso, quello percettivo

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 25-26.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 15. L'azione primaria del Tempo è legata a quella che si è definita «linea primaria» del concetto di oggetto; chiaramente, l'azione secondaria del Tempo è invece legata alla «linea secondaria» del medesimo termine.

⁵⁷ L'idea che l'io muoia e rinasca giorno dopo giorno, comunque, è in M. Proust, *Albertine scomparsa* cit., p. 82.

⁵⁸ S. Beckett, *Proust* cit., pp. 15-16.

proveniente da un presunto mondo esterno. La fusione dei due flussi in questa camera di compressione che è l'istante, trasfigura il Tempo amorfo del futuro in Tempo passato, multicolore. Il risultato di questo processo, qui configurato attraverso una visualizzazione fluida, non è altro che il processo di assorbimento degli oggetti. Ma se in precedenza si era visto che gli oggetti-essenza erano assimilati e posti nel serbatoio della dimenticanza, nell'oblio oscuro dell'Arca, dove provocavano una mutazione dell'identità in un processo al di sotto della coscienza, qui, invece, gli oggetti-immagine tendono a caricarsi di connotazioni luminose e a finire in un altro contenitore, il serbatoio della Memoria recuperabile, senza alterare in alcun modo il tessuto dell'io, benché, in fin dei conti, il soggetto veda crescere sotto i propri occhi il cumulo di particelle multicolori dei ricordi. Questa è l'azione secondaria del Tempo. Secondaria perché i ricordi, posti al vaglio dalla coscienza, ispezionati dall'intelligenza ed eventualmente richiamati a comando dalla volontà, non vanno a costituire quel cosmo di archetipi sepolti al di sotto del velo di Māyā coscienziale. Ciò che non è nel subconscio – nell'«unico mondo che abbia realtà e significato» – non influisce realmente sull'essere del soggetto, sulla sua vita e sul suo desiderio.

I ricordi posti nel serbatoio della Memoria recuperabile sono immagini luminose solo in superficie: non appena la memoria volontaria li sottopone nuovamente all'occhio della mente, essi rivelano la loro scialba natura di apparenza. Sono le bucce insapori della vita vissuta:

[...] si può contare su di essa [la memoria volontaria] al fine di riprodurre [...] quelle impressioni del passato che sono state formate con intelligenza e consapevolezza. Ma essa non ha niente a vedere con il misterioso elemento di disattenzione che colora le nostre più banali esperienze. Il passato che presenta è monocromo. [...] La sua azione è stata paragonata da Proust a quella di voltare i fogli di un album di fotografie. Il materiale che essa fornisce non contiene nulla del passato [...]»⁵⁹.

Se il passato coincide con la Memoria, il futuro coincide con l'attesa⁶⁰. Il futuro è amorfo e percepito come esterno quando nel soggetto non c'è alcuna aspettativa. Tuttavia, basta un data, una promessa di gioia o di infelicità, che subito anche il futuro tende ad agitarsi e a prendere i colori dell'immaginazione. Senza attesa, il futuro ci appare «in serbo per noi, ma non dentro di noi»⁶¹; se è scosso dal fremito di una speranza o di un'angoscia, subito rivela il suo carattere interiore e psicologico.

Riassumendo, il Tempo ha una natura mentale e coincide con l'assorbimento del mondo da parte del soggetto: in altre parole, con lo svolgersi della sua vita. Ma

⁵⁹ Ivi, p. 26.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 16.

a seconda della natura degli oggetti e, pertanto, della loro destinazione – Arca o serbatoio della Memoria – si ottengono mutamenti ontologici o semplici ricordi. Che cosa determina questa differenza di natura dell'oggetto? Come in seguito si vedrà, tutto dipende dall'altro elemento di Tempo incarnato: l'Abitudine. Intanto, quello che emerge è l'importanza che il Tempo riveste sull'identità dell'uomo: identità fittizia nella sua pretesa unità, «la cui realtà permanente, ammesso che ci sia, può soltanto essere percepita come un'ipotesi retrospettiva»⁶². Non un essere unico e immutabile che alberga in un corpo sottoposto ai cambiamenti dell'età, ma una serie di carcerati che si susseguono nella stessa cella del braccio della morte.

3.3 *Molteplicità, desiderio, asincronia*

Come si è mostrato, per Beckett il fenomeno di moltiplicazione dell'io non è indotto dall'azione secondaria del Tempo, cioè dall'accumulo dei ricordi, né dal variare di stati d'animo, né meccanicisticamente da un susseguirsi di istanti lasciati alle spalle del soggetto, né ancora dal semplice ingerimento di un flusso continuo di percezioni: la mutazione è indotta dall'assorbimento di un oggetto contenente l'essenza del mondo, essenza che viene subito transustanziata e fatta sparire nell'Arca, al riparo dall'opera chiarificatrice e decostruttiva dell'intelligenza. E se un giorno ci troviamo cambiati, quel cambiamento è in realtà il risultato di una lunga maratona inconsapevole: il cambiamento che ci coglie come d'improvviso, o come il frutto di una decisione improvvisa, è in realtà conseguito attraverso una successione infinita di tappe intermedie, di mutazioni parziali e nascoste, ma sostanziali e irreversibili.

L'azione primaria del Tempo illustrata da Beckett spiega bene perché il processo moltiplicatorio dell'io sia un processo nefasto: dalla moltiplicazione dell'io non può che derivare una moltiplicazione del desiderio⁶³. Purtroppo, però, «le aspirazioni di ieri erano valide per l'io di ieri, non per quello di oggi»⁶⁴. Di conseguenza, senza saperlo, il soggetto si trova ogni giorno a inseguire il desiderio di un morto. Ogni conseguimento non può quindi che risolversi in una delusione: «Per il soggetto B, essere deluso dalla banalità di un oggetto scelto dal soggetto A [l'io di ieri] è illogico⁶⁵ come aspettarsi che a un tale passi la fame guardando pranzare suo zio»⁶⁶.

Ci sono, però, rari miracoli di coincidenza in cui «il calendario dei fatti corre parallelo al calendario dei sentimenti»⁶⁷: in questi casi il soggetto raggiunge il proprio obiettivo. Ma quando ciò accade, il fenomeno assume subito una componente di inevitabilità che ne elimina la gioia. Non c'è felicità nel conseguimento di qual-

⁶² Ivi, p. 15.

⁶³ M. Carbone, *L'abitudine all'identità* cit., p. 1.

⁶⁴ S. Beckett, *Proust* cit., p. 14.

⁶⁵ È illogico perché non c'è motivo di essere delusi per qualcosa di ovvio.

⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁷ *Ibidem*.

cosa che è dato per scontato, inevitabile. È semplice causa-effetto. Non aiuta nemmeno l'intelligenza, la quale si sforza di suggerire che bisognerebbe essere felici di ciò che si è ottenuto; ma l'intelligenza è una pessima evocatrice e non può indurre alla gioia, perché non sa evocare nel soggetto il dolore del fallimento evitato⁶⁸.

Desiderare un oggetto – intendendo in questo caso per oggetto la cosa in sé, «immutabile»⁶⁹ – è soltanto un'illusione:

[...] la nostra percezione ordinaria non concerne altro che fenomeni ordinari. Che un dato oggetto sia esente da intrinseco fluire non cambia il fatto che esso sia in correlazione con un soggetto che non gode di tale immunità. L'osservatore contagia l'osservato con la propria mutevolezza⁷⁰.

Il soggetto crede di desiderare la cosa in sé, ma ha a che fare solo con le sue immagini, con il contenuto mentale e percettivo di ciò che vorrebbe ottenere. E poiché gli io sono molteplici a causa del Tempo, il contenuto percettivo muta con il mutare dell'io. Ogni giorno, dunque, il soggetto percepisce l'oggetto in maniera nuova. Questa continua permutazione di entrambi i termini, soggetto e oggetto desiderato, rende assai scarsa la probabilità di raggiungere veramente ciò che si desidera. Se raggiungere l'oggetto del desiderio è così problematico quando esso si identifica con una cosa in sé immutabile, figuriamoci se a essere desiderata è un'altra persona, sottoposta a una mutevolezza intrinseca e indipendente, parallela a quella del soggetto che la desidera. Ne risulta una totale impossibilità di incontro. Secondo Beckett, in Proust è configurata una completa e sostanziale incomunicabilità tra gli esseri, un'asincronia duplice tra esseri molteplici⁷¹. La vera pace consisterebbe solo nello smettere di desiderare.

3.4 *Abitudine*

In precedenza si era accennato a una «linea secondaria» del concetto di oggetto. In tale accezione, l'oggetto sarebbe un'immagine in apparenza proveniente da un mondo posto al di fuori dell'io. Ma si tratta di un inganno: questa immagine giunge dal soggetto stesso, e più precisamente dalla sua Abitudine. L'Abitudine è la seconda emanazione del Tempo, a cui è sottoposta anche la Memoria⁷². Il suo scopo è quello di preservare l'individuo dagli spigoli dolorosi della realtà. Pertanto, prende il comando sull'io rendendo la vita più semplice, automatica, terribilmente noiosa. Ma proprio per queste funzioni, essa svolge un ruolo vitale nell'uomo. Beckett definisce l'Abitudine come «un compromesso stabilito

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 17.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr. M. Proust *Dalla parte di Swann* cit., pp. 189-190.

⁷² S. Beckett, *Proust* cit., p. 18.

tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda, o tra l'individuo e le sue eccentricità organiche, [...] il parafulmine della sua esistenza»⁷³. Per evitare al soggetto il dolore della realtà – ma di conseguenza, anche le sue possibili gioie – l'Abitudine tesse con i ricordi accumulati nel serbatoio della Memoria – di cui possiede le chiavi – un velo che riproduce il mondo. Questo mondo è dunque una «eccentricità organic[a]», una costruzione dell'io stesso scaturita dalla volontà di vivere del soggetto: volontà che tende ad eliminare la sofferenza dal proprio orizzonte. Ma questa proiezione dell'io è una prigionia: il soggetto si trova a percepire come realtà esterna un prodotto di se stesso, rendendo tautologica ogni possibilità di conoscenza, chiusa nel circolo vizioso dell'Io = Io. Si vede solo ciò che si è abituati a vedere. Avere una perfetta abitudine (e dunque una perfetta memoria) equivale a non conoscere niente:

La persona con una buona memoria non ricorda niente perché non dimentica niente. La sua memoria è uniforme, una creatura della routine, al tempo stesso condizione e funzione della sua impeccabile abitudine, un mezzo di riferimento anziché un mezzo di scoperta. Il peana della sua memoria: «ricordo come se fosse ieri...» ne è anche l'epitaffio [...]»⁷⁴.

Per gli individui attanagliati dall'abitudine, la conoscenza si risolve in una serie di identificazioni, così come il banale turista crede di gioire dell'arte nel momento in cui identifica ciò che vede con il contenuto della sua guida: «Normalmente ci troviamo nella condizione del turista [...] la cui esperienza estetica consiste in una serie di identificazioni, e per il quale il Baedeker è il fine anziché il mezzo. Privo per natura della facoltà di conoscere [...]»⁷⁵.

In questo meccanismo trova spiegazione l'impossibilità dell'individuo proustiano a uscire da se stesso: tutto quello verso cui si dirige, ogni oggetto o persona del suo desiderio, è una proiezione generata da sé medesimo, dunque una sua «eccentricità organica» in cui è assente l'essenza dell'oggetto ambito. È quindi deludente, perché priva del segreto che la renderebbe misteriosamente esotica, estranea. È da questa tautologia gnoseologica che l'incontro con l'Altro perde realtà ed efficacia: la natura metafisica dell'amore implode nell'impossibile superamento dell'autoidentità, dell'Io = Io, ovvero nella chiusura di ogni varco da cui tentare una reale sortita dal sé.

Per accedere alla visione dell'essenza delle cose, cioè all'Idea, per Beckett c'è solo un modo: squarciare dolorosamente il velo dell'Abitudine, il quale «ha posto il veto a questa forma di percezione»⁷⁶. Un'operazione simile è irrealizzabile per l'io vecchio e abitudinario: equivarrebbe alla sua stessa morte. E in effet-

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 24.

⁷⁵ Ivi, p. 20.

⁷⁶ *Ibidem*.

ti, il solo momento d'accesso alla contemplazione dell'essenza è il periodo di «transizione»⁷⁷ che si verifica tra la morte di un io e la nascita del successivo. Questa transizione è atroce: il velo di Māyā dell'Abitudine è perforato, l'io vecchio è distrutto; tutto questo con il semplice sopraggiungere, agli occhi del soggetto, di una realtà effettivamente nuova e inaspettata.

Ciò che il «nuovo» produce nell'individuo percipiente è il risveglio dei propri sensi intorpiditi da tanta precedente ingannevole percezione. Lo schermo che separava il soggetto dalla realtà del mondo è infranto: inizia l'alacre assorbimento della nuova realtà. Questo assorbimento ha due funzioni: modifica, come si è visto, l'identità umana; ma termina con la formazione di una nuova abitudine. La finestra temporale tra queste due oscillazioni, apertura del varco e formazione dell'*habitus* nuovo, ha un nome preciso: Sofferenza.

La sofferenza di esistere: vale a dire, il libero gioco di tutte le facoltà. [...] La nostra corrente abitudine di vivere è incapace di affrontare il mistero di un cielo insolito o di una camera sconosciuta, di qualsiasi circostanza non programmata [...]. In tali situazioni, le facoltà atrofizzate ci vengono in soccorso, e viene reintegrato il massimo potenziale del nostro essere. [...] Il vecchio io è duro a morire. [...] Quando [...] si trova davanti a un fenomeno che non può ridurre alla condizione di un concetto [...]; quando, in una parola, tradisce la fiducia nel ruolo di schermo che risparmia alla sua vittima lo spettacolo della realtà, esso svanisce, e la vittima, ora ex vittima, per un momento libera, si trova esposta a quella realtà⁷⁸.

L'episodio proustiano che Beckett analizza in rapporto a questo fenomeno è quello del terribile soffitto alto della camera di Balbec; episodio in cui la capacità di dormire del Narratore, fino ad allora condizionata dall'abitudine ai soffitti bassi, è costretta a rivedere i propri abituali parametri, in un tormentoso processo di adattamento in cui è ucciso il vecchio io e si predispongono le basi del nuovo. Beckett chiama questo processo «transizione»⁷⁹. A questo punto emerge una

⁷⁷ Ivi, p. 18.

⁷⁸ Ivi, p. 19.

⁷⁹ A questo punto può essere utile mostrare un altro episodio della *Recherche*, che Beckett non cita, ma da cui sembra scaturire gran parte della sua interpretazione filosofica. All'interno di questo straordinario fenomeno che Proust ci racconta – e che, al contrario delle traumatiche prime notti di Balbec, sembra foriero di felicissime impressioni – sono incluse le dinamiche dell'assorbimento dell'oggetto, nonché l'interruzione del flusso abitudinario della vita; interruzione che produce un crollo del velo divisorio fra reale e mentale. L'episodio verte sulla prima, inaspettata lettera che il Narratore malato riceve da Gilberte: «In fondo al foglio [...] vidi la firma di Gilberte. Ma poiché la sapevo impossibile [...] quella vista non mi diede alcuna gioia. Per un istante, non fece che rendere violentemente irreale tutto ciò che mi stava intorno [...]. Vedevo ogni cosa vacillare [...] e mi chiedevo se non ci fosse un'esistenza completamente diversa da quella che conoscevo, che contrastasse con essa ma, fra le due, fosse la vera, un'esistenza che apprendomi all'improvviso mi riempiva dell'esitazione che gli scultori [...] hanno attribuito ai morti resuscitati che si affacciano alle soglie dell'altro Mondo [...]. Mentre leggevo queste

domanda essenziale: perché, nonostante il dolore di queste esperienze, il soggetto non si accorge della propria morte e della propria sostituzione con un altro io? La risposta è che questo pendolo, oscillante tra noia e sofferenza, tra vita e morte, è la «commedia della sostituzione»⁸⁰ a cui ognuno è ormai quotidianamente abituato. Così, se ogni identità è difesa dall'Abitudine in virtù del semplice istinto animale di autoconservazione, più in profondità emerge una legge ancora più radicata: l'abitudine all'identità⁸¹. L'io muore e rinasce, ma la percezione di un'identità unica e immutabile non scompare⁸². Ci sono casi, comunque, in cui l'Abitudine viene solo stordita, o al limite addormentata; occasioni fugaci, poiché non tarda a riaversi e a riprendere il sopravvento. Ciò accade, nella *Recherche*, quando il Narratore può sottrarsi velocemente al nuovo stimolo. Eppure, anche in questi casi passa inconsciamente nel soggetto una fuggevole traccia della verità percepita, senza però che si inneschi il processo di morte e sostituzione dell'io. Verità che un giorno potrà riemergere agli occhi meravigliati del soggetto. Di simili episodi ce ne sono molti: si potrebbe notare che tutti gli sguardi lanciati dal Narratore per la prima volta su cose e persone nuove, si rivelano essere più veritieri di tutte le immagini che la frequentazione abituale in seguito susciterà. Due esempi: la piccola e terribile Albertine della spiaggia, o la diretta Gilberte dal gesto irriverente sono fuggevoli impressioni su di una realtà che la frequentazione abituale in seguito nasconde sotto il pesante velo dei concetti.

L'episodio che Beckett esamina in rapporto a queste fuggevoli occhiate, subito prontamente rimosse da quella Françoise tutt'fare che è l'Abitudine, è l'episodio della visita improvvisa del Narratore alla nonna malata, che non sa dell'arrivo del nipote, e che mai lo saprà. Il Narratore sopraggiunge a casa, ma

la nozione di ciò che dovrebbe vedere non ha avuto il tempo di interporre il suo prisma tra l'occhio e il suo oggetto. Il suo occhio [...] fotografa la realtà della nonna. Egli si rende conto [...] che la persona amata familiare al suo spirito, pietosamente composta per tutti quegli anni grazie alla sollecitudine della memoria abituale, non esiste più, che quella vecchia donna [...] è un'estranea che lui non ha mai visto⁸³.

parole, il mio sistema nervoso accoglieva con mirabile diligenza la notizia che una grande felicità stava per raggiungermi. Ma il mio animo, cioè io stesso, [...] ne era ancora all'oscuro. La felicità [...] era una cosa di cui avevo sempre fantasticato, una cosa tutta di pensieri, era, come diceva Leonardo della pittura, "*cosa mentale*". Un foglio di carta coperto di caratteri non è qualcosa che il pensiero possa assimilare immediatamente. Ma non appena ebbi finito di leggerla, pensai alla lettera, la lettera divenne oggetto di riflessione fantastica, divenne anch'essa "*cosa mentale*", e già l'amavo tanto che ogni cinque minuti dovevo rileggerla, baciarla. Allora, ebbi cognizione della mia felicità» (M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 604). Oltre alla Sofferenza, dunque, sarebbe necessario aggiungere, fra i risultati dell'abbattimento dell'Abitudine, anche l'Estasi.

⁸⁰ S. Beckett, *Proust* cit., p. 24.

⁸¹ Cfr. M. Carbone, *L'abitudine alla identità* cit., p. 3.

⁸² Cfr. S. Beckett, *Proust* cit., p. 24.

⁸³ Ivi, p. 23.

Il Narratore è dunque «presente alla propria assenza»⁸⁴. Ma la pausa è breve: l'Abitudine torna all'attacco.

«Di tutte le piante umane» scrive Proust «l'Abitudine è quella che ha meno bisogno di terreno fecondo per vivere e che appare per prima anche sulla roccia più desolata». La pausa è breve, e pericolosamente dolorosa. Il dovere fondamentale dell'Abitudine [...] consiste in un continuo aggiustamento [...] della nostra sensibilità organica alle condizioni dei suoi mondi. La sofferenza rappresenta l'omissione di questo dovere, [...] e la noia il suo adeguato compimento. Il pendolo oscilla tra questi due termini: Sofferenza – che apre una finestra sulla realtà ed è la condizione principale dell'esperienza artistica, e la Noia»⁸⁵.

L'Abitudine è l'ancella più potente e pericolosa del Tempo: dispone delle immagini mnestiche e, come un'abile arredatrice, ricrea attorno all'io il mondo che egli si aspetta di vedere, rendendo inaccessibili gli «incantesimi della realtà»⁸⁶. Non solo: la credenza in un io costante, indivisibile e unitario è l'ennesima sua macchinazione. Come la Memoria, anche l'Abitudine è il Tempo incarnato nella vita: vivere è una successione di abitudini con cui è scandito il Tempo⁸⁷. Se però è squarciata, il soggetto vede finalmente la realtà, in un processo che non è esente da Estasi e Sofferenza, condizioni inevitabili di uno sguardo che va oltre il velo della rappresentazione. Condizioni proprie dell'artista, l'uomo dagli occhi aperti sull'essenza dolorosa del mondo⁸⁸.

3.5 *Resurrezioni proustiane*

Le chiavi del serbatoio della memoria sono in mano all'Abitudine, la quale ricrea il tessuto del mondo. Che però resta vago, smorto, privo di spessore. L'esperienza è quotidiana ed evidente: nessuno, alzandosi al mattino e subito immerso nel proprio progetto di giornata, si rende effettivamente conto, mentre fa questo e quello, del colore del pavimento su cui cammina o della precisa tonalità che le tende immettono nella stanza, pur avendo di tutto questo una vaga percezione standard. La planimetria della casa è poco più che un riflesso: le mani vanno da sole all'interruttore, le gambe svoltano verso il centro perfetto di ogni varco. Quello che si ha davanti agli occhi è una proiezione mentale

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 23-24.

⁸⁶ *Ivi*, p. 20.

⁸⁷ *Ivi*, p. 18.

⁸⁸ «Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. [...] Lo prendeva per la mano e lo tirava davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta questa bellezza! Lui liberava la mano e tornava nel suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri» (S. Beckett, *Finale di partita*, in *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, trad. di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1994, p. 110).

del mondo: la nostra percezione è invasa dalla nostra mente. Al massimo salterà in evidenza qualcosa fuori posto, qualcosa che c'è e non ci dovrebbe essere, o qualcosa che non ci dovrebbe essere e invece c'è. Viviamo immersi nella proiezione automatica della nostra memoria. Ma l'Abitudine non possiede le chiavi di tutti i serbatoi: non quelle, almeno, del subconscio, dov'è «depositata l'essenza di noi stessi, il meglio dei nostri molteplici io e le loro concrezioni che i semplicisti chiamano il mondo»⁸⁹. Il contenuto dell'Arca è tutto il dimenticato che abbia avuto consistenza reale, il rimosso che agisce al di sotto della coscienza e che non è richiamabile tramite l'azione della volontà o dell'intelletto. Ma nonostante l'oblio in cui sembra precipitato, il rimosso può tornare, in una deliziosa conflagrazione in cui passato e presente si compenetrano e si annullano:

Da questa sorgente profonda [ovvero il subconscio] Proust attinse il suo universo [...]. [Il] palombaro [...] Proust lo chiama «memoria involontaria». E chiama «memoria volontaria» quella memoria che non è memoria, ma semplice applicazione di una concordanza all'Antico Testamento dell'individuo. [...] Non c'è una grossa differenza, dice Proust, tra il ricordo di un sogno e il ricordo della realtà. [Invece] la memoria involontaria è esplosiva [...]. Essa restituisce non soltanto l'oggetto passato, ma anche il Lazzaro che aveva deliziato o torturato; non soltanto il Lazzaro e l'oggetto, ma anche di più perché di meno; di più perché essa fa astrazione dall'utile, dall'opportuno, dall'accidentale, perché nella sua fiamma essa ha consumato l'Abitudine e tutte le sue opere, e nel suo bagliore ha rivelato ciò che l'ingannevole realtà dell'esperienza non può e non potrà mai rivelare – il reale⁹⁰.

Nel VI capitolo del saggio Beckett completa l'analisi del Tempo ritrovato. Poiché l'oggetto-essenza, transustanziato nell'io stesso, era finito al sicuro nell'Arca della dimenticanza, non appena si verifica la casuale coincidenza di due istanti identici, il rimosso si disancora dal suo abisso: «[...] dentro di me sento tremare qualcosa che si sposta, che vorrebbe venir su, come se fosse stato disancorato da grande profondità; non so che cosa sia, ma sale lentamente; avverto la resistenza, percepisco il rumore delle distanze attraversate»⁹¹.

L'oggetto torna a galla. Ma non un semplice ricordo vuoto e privo di verità, bensì esattamente la sua essenza, la sua reale sostanza. Il passato risorge, nel senso più profondo del termine: riaccade, è presente, attuale. Ma poiché l'oggetto-essenza, per entrare nel subconscio si era transustanziato nell'io, ecco che insieme ad esso non può che riemergere anche il Lazzaro che giaceva defunto nel suo sepolcro. Io e concrezione del mondo sono due facce della stessa realtà. Il carcere dell'io = io è così aggirato, facendo risorgere dal sé quel mondo che non era stato

⁸⁹ S. Beckett, *Proust* cit., p. 25.

⁹⁰ Ivi, pp. 26-27.

⁹¹ M. Proust, *Dalla parte di Swann* cit., p. 57.

possibile raggiungere. A questo punto il presente viene sommerso da un passato reale e tangibile, in una lotta che sembra abbattere il muro separatore del Tempo lineare, del prima e del dopo. *L'ora* diviene estrema sintesi dell'ideale e del reale insieme. È il miracolo dell'analogia. Questa esperienza, che Beckett in seguito commenta con acutezza – ma traendo alcuni spunti essenziali da Curtius⁹² – è una vera esperienza mistica e religiosa. Su questo importante aspetto si tornerà in seguito. Qui invece, preme sottolineare che il Tempo, in questo straordinario fenomeno di sovrapposizione, non è *ritrovato*, ma annullato. Nella resurrezione dell'io antico e del suo mondo nell'istante del momento presente, ha luogo un miracolo: il passato non è più tale, perché riaccade; il presente non è più tale perché vive di essenze perdute. I due elementi temporali consueti si annullano a vicenda, annullando il senso del Tempo. Scompare la fatica del vivere, perché scompare la prospettiva futura della Morte, la quale non può più preoccupare colui che vive la percezione dell'extratemporalità⁹³. Ma la scomparsa della fatica scaturisce anche da un altro fattore: il conseguimento dell'essenza:

La identificazione della esperienza immediata con l'esperienza passata, il ricorso dell'azione passata o la sua reazione presente, equivale a una congiunzione tra l'oggetto ideale e quello reale, tra l'immaginazione e la percezione diretta, tra il simbolo e la sostanza. Tale congiunzione libera quella realtà essenziale che è negata sia alla vita contemplativa che alla vita attiva. Ciò che è comune al presente e al passato è più essenziale dei due termini presi separatamente. [...] Grazie a questa ripetizione, l'esperienza è a un tempo immaginativa ed empirica, una evocazione e insieme una percezione diretta, reale senza essere semplicemente attuale, ideale senza essere semplicemente astratta: è l'ideale reale, l'essenziale, l'extratemporale⁹⁴.

Quell'essenza che il Narratore ha desiderato e inseguito da un salotto all'altro per una vita intera, e che sempre è rifuggita proprio in virtù di un deludente conseguimento, è finalmente afferrata all'interno di sé, dove era stata silenziosamente deposta nei momenti di disarmo della coscienza e dell'aspettativa. Nell'analogia due termini diversi condividono un piano comune, essenziale. Nei fenomeni di memoria involontaria avviene esattamente questo. Ma è necessario che il secondo termine, quello che fa da richiamo, non sia in tutto e per tutto identico all'essenza del passato: se il Narratore fosse tornato a Venezia e fosse inciampato nelle stesse pietre, non sarebbe accaduto nulla; se fosse salito su di un treno ed avesse udito lo stesso rumore metallico ad una fermata, il boschetto non sarebbe riemerso; se non fosse stato un tovagliolo, ma proprio l'asciugamano di Balbec ad essere impiegato per asciugarsi, il Narratore non avrebbe

⁹² Cfr. E. Curtius, *Marcel Proust* cit., pp. 72-76 (del capitolo *Contemplazione*).

⁹³ Cfr. M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., pp. 548-549.

⁹⁴ S. Beckett, *Proust* cit., p. 53.

che potuto constatare un'identità piena, ma non un'analogia. Invece nelle resurrezioni è garantita la presenza reale di un elemento ideale; l'analogia prende ciò che è lontano, distante, irraggiungibile, e lo trasporta nel momento presente⁹⁵. Se il Narratore ama solo ciò che è lontano, ciò che non può raggiungere, ciò che non può possedere, l'analogia è il compimento del paradosso nel più armonioso dei modi: compie il miracolo di manifestare quella viva essenza fugitiva che si dilegua dalle cose se fisicamente raggiunte. Il lontano si fa presente, pur restando perdutamente lontano. Ogni episodio di memoria involontaria ha dunque come termine di richiamo qualcosa di simile ma non di identico. Anche la *madeleine* intinta nel tè a Parigi, richiama una *madeleine* intinta per lo più in una tisana di tiglio.

La presenza dell'assente, la concretezza dell'astratto, non è altro che il conseguimento delle essenze inafferrabili. La dimensione dell'extratempo è un fenomeno di *durée* che s'incerchia, sfuggendo al flusso del divenire. Ma poiché si tratta pur sempre di una condizione psicologica, che ha il suo compimento nel soggetto e niente affatto nell'universo intorno a lui, l'esperienza è paradossalmente destinata a concludersi. Solo al termine di questi brevi fenomeni extratemporali il Tempo può dirsi ritrovato:

Il Tempo non è ritrovato, è cancellato. Il Tempo è ritrovato, e con esso la Morte, quando il narratore lascia la biblioteca e raggiunge gli ospiti, appollaiati nella loro precaria decrepitezza [...]. Se il titolo del libro [*Le temps retrouvé*] è un buon titolo, la scena nella biblioteca è un'anticlimax⁹⁶.

Dunque «l'eternità è: possesso della vita simultaneo, perfetto, senza principio e senza fine. Il tempo è: misura di un moto secondo un prima e un poi»⁹⁷. Questa frase di Tommaso d'Aquino, da cui probabilmente Proust trasse una cospicua parte d'ispirazione⁹⁸, restituisce con chiarezza il quadro segreto e contrapposto di quanto accade nel cuore del Narratore.

A questo punto è chiara anche l'interpretazione beckettiana: il Tempo perduto non è tanto il dolce tempo dell'infanzia, ma la dolcezza di un conseguimento finalmente coronato dal successo, la conquista di un'essenza creduta persa per sempre e invece riemersa, viva e vera, al riparo da ogni prospettiva di morte. Morte che però è ritrovata con il ritrovamento del Tempo. Come conservare, allora, una così effimera eternità, un conseguimento così breve e genuino? Solo

⁹⁵ Cfr. M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 570.

⁹⁶ S. Beckett, *Proust* cit., p. 53.

⁹⁷ S. Tommaso d'Aquino, *Compendio della Summa Teologica*, trad. it. di Giacomo Dal Sasso, Roberto Coggi, Bologna, Edizione Studio Domenicano, 1989, p. 18.

⁹⁸ Si tenga presente che, da Tommaso d'Aquino, Proust ha tratto la stessa divisione in memoria volontaria e involontaria. Su questa «archeologia del concetto» cfr. Mario Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2011, pp. 336-337.

l'opera d'arte può fissare queste sublimi impressioni e conservarle in un vero surrogato di eternità fisica. L'arte vince il Tempo.

4. *L'Adorazione perpetua e il sacramento della Memoria*

Come giustamente rileva Beckett, l'esperienza nel palazzo dei Guermantes è divisa in due sezioni: il fenomeno mistico e religioso dell'extratemporalità (nella biblioteca) e quello del ritrovamento della Morte (nella sala con gli ospiti). La prima fase fornisce la legge generale dell'opera; la seconda i materiali con cui costruirla. Come già detto, Beckett ritiene che la definizione di «Tempo ritrovato» sia valida soltanto per il *bal de têtes*. Nota Anguissola⁹⁹ che questa intuizione sembra confermata da un annuncio, apparso nella prima edizione di *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1918), in cui è presentata la struttura dei libri successivi e da cui emerge la netta divisione in due fasi dell'episodio finale. La prima fase Proust la chiama «L'adorazione perpetua», e corrisponde alla rivelazione dell'extratempo nella biblioteca dei Guermantes; mentre la seconda, per l'appunto, «Il Tempo ritrovato». Ma Anguissola nota anche che, nel piano dell'opera contenuto nell'edizione Grasset di *Dalla parte di Swann* (1913), «L'adorazione perpetua» avrebbe dovuto costituire tutto l'episodio conclusivo, senza alcuna separazione dal «Tempo ritrovato», che appariva solo come titolo complessivo del terzo volume; pertanto Anguissola ne conclude che, per Proust, «un titolo era [...] qualcosa di elastico, dilatabile e fluttuante»¹⁰⁰. Ma in questo caso, la tesi di un titolo «fluttuante» è difficilmente ammissibile. L'espressione «adorazione perpetua», infatti, non ha valenza neutra e, come si cercherà di dimostrare, vincola l'interpretazione dell'episodio finale della *Recherche*.

4.1 *La liturgia della Memoria*

È noto che, in un primo tempo, Proust aveva deciso di chiamare le sezioni del suo romanzo con le parti architettoniche di una cattedrale. La cosa può sembrare strana, se si pensa che la presenza di Dio, nella *Recherche*, è inesistente. Ma questa scelta non poteva nemmeno esaurirsi nel semplice amore di Proust per l'architettura cristiana medievale. In effetti, anche date le dimensioni abnormi del libro, l'opera fa proprio pensare a un'immensa cattedrale laica. L'intento proustiano sembra configurarsi come il tentativo di creare uno spazio sacro dell'umano, in cui ad essere posto al centro è l'interiorità. L'operazione rientra perfettamente nello spirito del tempo e nell'educazione filosofica che lo stesso Proust

⁹⁹ A. Beretta Anguissola, *Nota introduttiva*, in M. Proust, *Il Tempo ritrovato*, Milano, Mondadori, «Oscar», 2012, pp. VIII-IX.

¹⁰⁰ Ivi, p. IX.

aveva ricevuto, se è vero che Darlu considerava la filosofia una religione laica fondata sulla morale, supportata da un razionalismo religioso in continuo progresso verso la verità¹⁰¹. «*Al di sopra degli spiriti individuali c'è uno spirito umano che sovrappone i punti di vista e per il quale i sistemi sono espressioni successive di una verità sempre più larga e profonda*»¹⁰².

Più ancora che dal prof. Darlu – la cui influenza era stata comunque grande – Proust aveva subito il fascino di Ruskin, tanto da diventare traduttore di alcuni suoi testi.

Il linguaggio adottato nella *Recherche* per descrivere gli episodi di memoria involontaria – ma soprattutto il concerto del Settimino di Vinteuil – è caratterizzato da un profondo misticismo, come già Curtius aveva rilevato all'epoca del suo lavoro. E le resurrezioni dettate dal caso non si svolgono in modo altrettanto casuale, ma rispettano una meccanica prestabilita, o meglio, una precisa e rigorosa liturgia, che rende tali episodi – sebbene sempre contenutisticamente diversi – parte di un'unica realtà misteriosa, non confondibile con nessun'altra esperienza. Tant'è che, nella *Recherche*, il Narratore stesso considera gli episodi di memoria involontaria gli unici accadimenti di valore nell'oceano della propria mediocrità. Che in Proust sia configurata una liturgia della memoria è ancor più suggerito dalla seguente corrispondenza: la liturgia, infatti, è un ripetersi ciclico di eventi passati di grande importanza, che riaccadono *de facto* nel tempo presente. La morte di Albertine, ad esempio, dà il via nel cuore e nella mente del Narratore a un vero anno liturgico:

Ogni giorno [...] io avrei sofferto della ripetizione d'ogni sorta di giornate che non solo la natura, ma circostanze artificiose, un ordine più convenzionale introducono in una stagione. Presto sarebbe ricorsa la data di quando ero andato a Balbec, l'altra estate, e il mio amore, che non era ancora inseparabile dalla gelosia e non si dava pena di cosa facesse tutto il giorno Albertine, doveva subire tante evoluzioni prima di diventare quello degli ultimi tempi, così diverso, così particolare [...]. Poi sarebbe venuto il ricordo di giorni più tardi, ma in anni precedenti; [...] con quanta ansia avrei visto avvicinarsi l'ora in cui Albertine, così poco attesa, era venuta a trovarmi, m'aveva accarezzato per la prima volta [...]. Quando, più tardi, con un primo bel tempo quasi italiano, avessi udito il cornetto del capraio, lo stesso giorno avrebbe mischiato via via alla sua luce l'ansia di sapere Albertine al Trocadero [...]. Quegli anni, così, imponevano al ricordo di Albertine [...] non soltanto i colori successivi, le modalità diverse, le ceneri delle

¹⁰¹ «[Darlu] mira a costituire una morale laica che, tuttavia, non sia “irreligiosa”, in virtù della natura stessa della morale “che non si rivela a ciascuno se non interiormente”» (Claudio Rozzoni, *All'origine dell'estetica di Proust. L'incontro con la filosofia del futuro autore della Recherche*. Tesi di dottorato, Università degli studi di Palermo, p. 100, consultazione online dell'ottobre 2013). Cfr. anche *ivi*, pp. 99-107. Lavoro confluito in Claudio Rozzoni, *I segni del giovane Proust: per un ritratto filosofico del futuro autore della Recherche*, Milano, AlboVersorio, 2009.

¹⁰² M. Alphonse Darlu, *La Tradition philosophique*, 1920. Il corsivo è mio (brano tradotto e riportato da C. Rozzoni, *All'origine dell'estetica di Proust cit.*, p. 106).

loro ore o stagioni [...], ma anche l'idea particolare che via via mi facevo di Albertine, dell'aspetto fisico sotto il quale me lo rappresentavo in ciascuno di quei momenti, della maggiore o minor frequenza con cui la incontravo [...]; tutto ciò modificava il carattere della mia tristezza retrospettiva [...] aggiungendovi una sorta di anno sentimentale in cui le ore non erano definite dalla posizione del sole ma dall'attesa d'un incontro [...] dal progresso della nostra intimità [...]¹⁰³.

Il Narratore rivive ogni singolo episodio con i sentimenti di allora, con l'Albertine di allora, con il se stesso di allora. La vita interiore risulta scandita dal ciclico ritorno di date forti, significative. Non si tratta di un semplice e generico «ricordare», in cui il ricordo è mischiato a molti altri; è invece un ri-accadimento reale, coinvolgente, monodico. Ogni data corrisponde a un preciso episodio della loro storia amorosa, che viene ri-vissuto come per la prima volta, puro e separato dagli stati successivi, esattamente come accade nelle feste liturgiche¹⁰⁴. La liturgia della memoria è anche configurata come una *via crucis*, la storia di chi è morto, la storia di un amore tormentato che si rifà daccapo e ri-accade nella cattedrale interiore di chi resta. Lo stesso percorso di vita del Narratore – come nota Beckett¹⁰⁵ – è nel suo complesso una *via crucis*: e le stazioni di questo calvario sono i fallimenti di un individuo che perde, a poco a poco, i sogni irrealizzabili dell'infanzia, le persone amate, il senso dell'amore e dell'amicizia, il tempo che avrebbe dovuto dedicare al lavoro, la salute e la speranza di una realizzazione personale. La svolta prorompe al culmine di questa progressiva desertificazione interiore, nel momento in cui tutto sembra perduto per sempre, compresa l'aspettativa di dedicarsi alla scrittura. Proprio sul Golgota di questo ultimo viaggio, il Narratore compie la sua pasqua: resurrezione e morte unite in un solo abbraccio, dove l'io antico del Narratore torna miracolosamente alla vita, mentre il Tempo pone il tragico sigillo della caducità.

4.2 *Il sacramento della Memoria*

Al centro di ogni chiesa o cattedrale – intendendo per centro il punto di massima importanza liturgica – c'è il cuore pulsante del sacramento. L'altare e il tabernacolo, centro liturgico bipolare, sono i luoghi della riattualizzazione della morte di Cristo e della sua resurrezione. L'Eucaristia è esattamente la compresenza di questa duplice realtà: sacrificio e resurrezione. Ma allora, se al centro di ogni cattedrale non può che esserci un sacramento, è lecito vedere nella cattedrale della *Recherche* la presenza di un sacramento laico? Ebbene: il fenomeno di memoria involontaria, che Proust chiama anche resurrezione, è esattamente

¹⁰³ M. Proust, *Albertine scomparsa* cit., pp. 82-86.

¹⁰⁴ «Lui deve ritornare sui suoi passi e riprodursi a una a una le stazioni di una sofferenza che va diminuendo» (S. Beckett, *Proust* cit., p. 44).

¹⁰⁵ Ivi, p. 21.

quello che in ambito liturgico viene definito «memoriale». Il memoriale ha la massima importanza sia nel mondo ebraico – con la celebrazione annuale della Pasqua – che nel mondo cristiano, con la celebrazione domenicale della Pasqua eucaristica. Sebbene la sua famiglia non avesse troppo insistito su una rigorosa educazione ebraica o cattolica, è da escludere che Proust ignorasse il significato profondo di un termine così intimamente legato alla vita religiosa di ambedue le comunità, a cui, bene o male, apparteneva:

Secondo la Sacra Scrittura, il memoriale non è soltanto il ricordo degli eventi del passato [...]. Quando la Chiesa celebra l'Eucaristia, fa memoria della Pasqua di Cristo, e questa diviene presente: [...] ogni volta che il sacrificio della croce [...] viene celebrato sull'altare, si effettua l'opera della nostra redenzione. [...] L'Eucaristia è dunque un sacrificio perché ri-presenta (rende presente) il sacrificio della croce, perché ne è il memoriale e perché ne applica il frutto [...]. L'Eucarestia è pure anticipazione della gloria del cielo¹⁰⁶.

Il memoriale è dunque qualcosa che, seppure svoltosi in un momento passato della Storia, realmente ri-accade nel presente della celebrazione, nello spazio sacro del presbiterio. Ora, in ambito cattolico, ciò che si «ri-presenta» è lo stesso sacrificio, questa volta incruento, della morte di Cristo. Sofferenza reale, ma sconfitta da una gloria di risurrezione che coabita nella medesima Ostia, che è il Corpo risorto di Cristo. La sofferenza, dunque, non può essere separata dalla «gloria del cielo», cioè dalla vita senza Tempo, l'eternità; solo il sacrificio divino porta il frutto di salvezza nell'umana natura. Anche in Proust tutto accade attraverso il dolore:

Il Narratore della Recherche, di fronte alla dialettica felicità/infelicità, sorelle complementari, ribalta la sentenza schopenhaueriana che considera «la felicità effetto della cessazione del dolore». Volendo egli esplicitare la fecondità del dolore, arriva quasi a considerare la felicità come ancella di questo, come la condizione necessaria affinché si crei del dolore veramente fecondo. La felicità come condizione di possibilità dell'infelicità: «Quanto alla felicità, essa ha, si può dire, una sola utilità: rendere possibile l'infelicità. [...] Se non si fosse felici, sia pure solo con la speranza, le infelicità sarebbero senza strazio e quindi senza frutto» (M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 592)¹⁰⁷.

Ma se l'Eucaristia congiunge i due eventi pasquali nell'ordine rigoroso di morte e resurrezione, non può sfuggire il rovesciamento compiuto da Proust, in cui le due fasi seguono l'ordine inverso: resurrezione e, subito dopo, morte, ovvero constatazione del ritrovamento del Tempo. Se dunque

¹⁰⁶ Magistero della Chiesa, *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1992, §1362, §1364, §1365, §1366, §1402.

¹⁰⁷ C. Rozzoni, *All'origine dell'estetica di Proust* cit., p. 66.

lo schema eucaristico è adottato per sacralizzare un miracolo interiore, l'operazione di Proust si colloca comunque in un processo di de-divinizzazione dell'evento, riportandolo rigorosamente nell'orbita dell'umano, nell'ombra della mortalità. Lo laicizza: «Il secolo di Carlyle, di Ruskin, di Tolstoj, anche se è stato il secolo di Hugo, anche se è stato il secolo di Renan [...] non è un secolo antireligioso. Lo stesso Baudelaire è legato alla Chiesa, non fosse che sacrilegalmente»¹⁰⁸.

A questo punto, una prima constatazione: l'episodio finale della *Recherche* è una pasqua laica, che rovescia i termini della Pasqua cristiana, mantenendone però lo schema sacro. Una celebrazione in cui entrano in gioco elementi e dinamiche tipicamente liturgiche, volte alla riattualizzazione del passato, all'eliminazione – ma solo psicologica – della morte e all'affermazione di un'eternità posta sotto il segno della caducità; eternità però che non per questo risulta meno evidente e reale, in quanto sta all'origine di un cambiamento irreversibile nel cuore del Narratore, il cui frutto è l'opera d'arte.

A questo punto è lecita una domanda: come mai la *Recherche* non si esaurisce nel primo memoriale della *madeleine* e della Combray riemersa dal tè? In fondo, cosa c'è di diverso fra la memoria involontaria vissuta all'inizio del romanzo e la serie consecutiva di resurrezioni con cui termina la storia? In primo luogo, tra l'episodio della *madeleine* e quello della biblioteca dei Guermantes c'è in mezzo «l'apprendimento dei segni» e tutta la progressiva desertificazione interiore. Il protagonista non ha ancora rinunciato completamente alla vita, non ha toccato il fondo della disillusione. In secondo luogo, nel primo episodio manca ancora, intorno al memoriale, la necessaria cornice di uno spazio sacro¹⁰⁹. Le memorie involontarie, dunque, non esauriscono in loro stesse e nel loro contenuto il senso complessivo della *Recherche*, la quale non si configura come un languido poema della memoria; la memoria è un canale, un mezzo di comunione tra l'uomo e il suo profondo. Quella di essere «canale» e «mezzo» è esattamente la funzione liturgica di ogni sacramento.

4.3 *L'Adorazione perpetua*

Si ritiene che l'idea originaria di intitolare il suo romanzo *L'Adoration perpétuelle* a Proust sia venuta vedendo il grande *Polittico dell'Agnello Mistico* di

¹⁰⁸ M. Proust, *Le lettere e i giorni* cit., p. 576 (lettera a Georges de Lauris del 1903).

¹⁰⁹ Secondo Anguissola, la serie finale di memorie involontarie è più importante di ogni altro episodio precedente, in quanto la sequenza inizia con l'associazione delle pietre del selciato con il pavimento di San Marco; l'associazione, perciò, richiama l'episodio battesimale – dunque liberatorio – nei confronti del «duplice omicidio» di cui il Narratore si sente responsabile. Cfr. A. Beretta Anguissola, *Nota introduttiva*, in M. Proust, *Il Tempo ritrovato*, Milano, Mondadori, «Oscar», 2012, pp. XIII-XXI.

Jean e Hubert van Eyck¹¹⁰. Nel registro inferiore del polittico è ritratta infatti «L'Adorazione dell'Agnello Mistico», immagine presentata nell'Apocalisse, in cui i popoli e gli angeli adorano il Cristo ferito ma glorioso, sottoforma di agnello, in piedi su di un altare. L'agnello, simbolo ebraico di espiazione e salvezza, si incarna nel Cristo che, per il mondo, ha espiaato i peccati di tutti. L'agnello è, altresì, un simbolo eucaristico: sull'altare, infatti, è compresente il calice, in cui è raccolto il sangue versato dalla ferita del costato dell'agnello.

Quello che accade nel palazzo dei Guermantes non è semplicemente una serie consecutiva di memorie involontarie: avviene invece un'autentica liturgia di consacrazione, compiuta la quale, la vita del Narratore si trasfigura in modo irreversibile. La biblioteca, luogo del raccogliemento per eccellenza, già posta da Proust a simbolo dell'interiorità e della memoria profonda e dimenticata dell'individuo¹¹¹, è lo spazio sacro in cui il Narratore, sotto la direzione provvidenziale del caso, arriva alla pacifica contemplazione di se stesso. Non deve sfuggire, a questo punto, che l'espressione «adorazione perpetua» potrebbe non essere stata desunta solo dal polittico, e inventata da Proust sulla base di quello: l'espressione indica infatti una modalità di preghiera contemplativa ideata in Francia a metà del Seicento, in cui l'Eucaristia, posta nel tabernacolo lasciato aperto o in un ostensorio, viene adorata senza alcuna interruzione temporale¹¹². Ma per quale motivo Proust sentì il bisogno di affidarsi, almeno nella traccia di un titolo, se non nell'intera struttura dell'episodio conclusivo del suo romanzo, a queste simbologie eucaristiche? Si ripercorrono gli ultimi momenti della *Recherche*.

Il Narratore, stanco e prostrato, vive improvvisamente in se stesso una serie di memoriali. Nel chiuso della biblioteca, nello spazio sacro di quel tempio del raccoglimento, medita a fondo sul mistero di quanto gli succede, mentre nella stan-

¹¹⁰ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del Tempo perduto*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, I (nota di Anguissola, pp. 1185-1186).

¹¹¹ Cfr. M. Proust, *Albertine scomparsa* cit., p. 155.

¹¹² Nel 1653 era nata, a opera di Caterina di Bar – la quale cambiò nome in Matilde del Santissimo Sacramento – la congregazione religiosa delle «Benedettine dell'adorazione perpetua del Santissimo Sacramento»; congregazione che si stabilì per qualche tempo in rue du Bac. Da allora, la formula dell'adorazione perpetua da loro ideata e praticata – preghiera di adorazione eucaristica protratta di ora in ora per tutto il giorno e per tutta la notte, sette giorni su sette, anno dopo anno – si fece sempre più frequente fra gli ordini religiosi, fino a diffondersi in tutto il mondo, fino a oggi. Cfr. Benedettine del SS. Sacramento, *M. Metilde del SS. Sacramento: Caterina de Bar, fondatrice dell'Istituto delle Benedettine dell'adorazione perpetua*, Ronco di Ghiffa (Vb), 1935. Si noti anche che le opere di Caterina di Bar sono particolarmente incentrate sul «mistero Pasquale [...] nei suoi due aspetti inseparabili di morte e vita [...] alla luce di Cristo nella sua condizione eucaristica» (Philippe de Lignerolles-Jean-Pierre Meynard, *Storia della spiritualità cristiana: 700 autori spirituali*, Milano, Gribaudi, 2005, p. 217). Ma Proust conosceva questa figura di contemplativa? Di certo, egli viveva tempi decisamente ostili per gli ordini religiosi, e dato che sull'argomento non era affatto digiuno, potrebbe averla incrociata sul proprio cammino di letture. Cfr. Marcel Proust, *Le lettere e i giorni*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 571-577 (lettera a Georges de Lauris del 1903).

za accanto vibrano le note di una musica¹¹³. Purtroppo, la sensazione di eternità è breve: l'effetto di ogni memoriale tende lentamente a svanire, come infatti era sempre accaduto anche nelle resurrezioni vissute in passato. Ogni singolo memoriale non basta in sé: occorre un cambiamento perpetuo. E finalmente, il Narratore comprende: nell'esclusione della morte, nel conseguimento delle essenze perdute, la sua esistenza trova pace e significato, e quella pace e quel significato sono tutto ciò che possiede, la sua vita vera. Il significato dell'esistenza è l'esistenza stessa, ma risorta; non quella che l'intelligenza ha sotto gli occhi e che è percepita come fallimentare, bensì quella gloriosa riportata a galla dai memoriali. L'esistenza, alla luce dei memoriali, si muta in arte. L'opera è dunque già pronta, perché è la vita: fino a quel momento era solo mancata una liturgia che la consacrasse e la transustanziasse – radiosa e illuminata quanto prima era scialba e modesta – in capolavoro. Eucaristico è il miracolo con cui il Narratore si trasfigura: la sua vita insipida si transustanzia in arte pur restando, nell'apparenza, una vita insipida.

«La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura»¹¹⁴.

Il risultato è una tautologia¹¹⁵, ma solo apparente: la *Recherche* sembra configurarsi come la storia di un individuo che brancola nel buio alla ricerca della propria vocazione; vocazione finalmente trovata nella necessità di raccontare la storia di se stesso, del suo stesso brancolare nel buio, alla ricerca della propria vocazione. Ma la tautologia, come si diceva, è apparente: di fatto, la vocazione è un evento transustanziale, che cambia la sostanza di un'esistenza vuota in sostanza letteraria meravigliosa; evento che rende *novissima* una vita vecchia, trasfigurandola visibilmente solo agli occhi del cuore di chi l'ha vissuta. Là dove la *ratio* non può che prendere atto di un fallimento esistenziale, subentra la liturgia che trasfigura la stessa materia vile in oro finissimo. La *Recherche* è sì una circolarità: ma la circolarità di un nastro di Moebius, in cui il ribaltamento delle due facce del nastro è il capovolgimento dell'insignificante in significato. Capovolgimento che è anche la propulsione necessaria al Narratore a farsi narratore di se stesso, autore del capolavoro che dovrà accingersi a scrivere e che il lettore, invece, ha appena terminato di leggere.

Nell'adorazione perpetua proustiana, l'uomo adora e contempla se stesso. Nell'ostensorio del proprio petto, la vita transustanziata e perfetta, l'io eterno e profondo che vive ormai consacrato e perenne nell'interiorità, mette in mo-

¹¹³ La musica è qui un simbolo del Tempo, come, del resto, esplicitamente al tempo è anche riferita in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., 2, cap. 39, pp. 638-639. Non sfugga che, in questo caso, è ancora più lecito pensare che il tempo sia escluso dalla biblioteca, mentre aleggi «fisicamente» nell'altra stanza. Secondo un primo abbozzo dell'episodio, questa musica doveva essere, significativamente, *L'incantesimo del Venerdì Santo* del Parsifal di Wagner.

¹¹⁴ M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 577.

¹¹⁵ Anche Beckett sembra scorgere un valore tautologico della *Recherche*: cfr. S. Beckett, *Proust* cit., p. 50.

stra se stesso allo sguardo dell'io più esterno, sottoposto all'usura della morte. È per questo che la *Recherche* può dirsi una traduzione: essa è come la copia di un modello già compiuto, a cui il demiurgo-Narratore può fare visita quotidiana e che può adorare perpetuamente, giorno e notte. Non c'è più il rischio che il senso della vita si dilegui: se la sensazione di eternità svanisce nel lampo fugace dei memoriali, la transustanziazione della vita che i memoriali stessi hanno compiuto è irreversibile, perpetua, come tutte le consacrazioni. Adesso è sufficiente «avere il Tempo» di tradurre in parole, in linguaggio umano questo mistero inintelligibile, così da permettere che esso duri oltre la durata del Narratore morente. L'opera letteraria è così il tabernacolo, l'ostensorio che ospita la radioattività di una vita trasfigurata, che durerà fintantoché ci saranno lettori pronti a immergersi in essa. L'eterna *Recherche* continua a vivere e ad accadere attraverso il Tempo di chi la legge.

4.4 *Lo specchio dell'anima*

La contemplazione di sé nello specchio dell'anima ha una tradizione antica: è simbolo stesso di misticismo. L'anima partecipa della bellezza vedendo se stessa nello specchio dell'autocontemplazione¹¹⁶. Da Platone a tutta la tradizione dei Padri della Chiesa «l'anima che diventa uno specchio perfetto partecipa all'immagine e attraverso questa partecipazione subisce una trasformazione»¹¹⁷. In Dante, *Purgatorio* XXVII, vv. 103-108, Rachele è mostrata nella gioia della beatitudine eterna nell'atto di un perpetuo rispecchiarsi¹¹⁸. A questo è legato il motivo di pavoni speculari, che nella *Recherche* compare nel prezioso tessuto della veste Fortuny¹¹⁹. I pavoni speculari sono nel cristianesimo simbolo di vita eterna¹²⁰: Albertine, la dea del Tempo, è come rivestita d'immortalità. Nella tradizione sufi, invece, questi pavoni sono associati allo specchio e alla conoscenza di sé. Nella leggenda sufi della Creazione, Dio dà vita al Pavone, figura dello spirito, il quale vedendo la propria bella immagine, colto da un timore reverenziale ed estatico, lascia cadere gocce di lacrime dalla quale sorgono tutti gli esseri¹²¹. In fondo, questa leggenda ricorda Proust, che fa emergere un intero universo popolato di creature miserabili e meravigliose, facendolo scaturire dalla sua stessa mente. Proust costituisce quasi un contatto fra Occidente e Oriente: non solo

¹¹⁶ Cfr. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli*, Milano, BUR, 1988 (alla voce *Specchio*).

¹¹⁷ *Ibidem* (corsivo mio).

¹¹⁸ Anche in Boccaccio, al termine della prima giornata, compare una poesia dedicata allo specchiarsi, con significato mistico (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Giornata I, conclusione, §§18-21).

¹¹⁹ Cfr. M. Proust, *La Prigioniera* cit., pp. 788-789, in cui Proust stesso spiega la simbologia di morte e resurrezione dei pavoni.

¹²⁰ I due pavoni speculari, nell'iconografia bizantina, si abbeverano nel calice eucaristico.

¹²¹ Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli* cit. (alla voce *Pavone*).

per la sua insistenza al dettaglio e alla decorazione giapponese, ma proprio per quella sua capacità contemplativa che ricorda, quasi per paradosso, non soltanto il misticismo cristiano, ma anche l'ascetismo anti-mondano del *Darwish* arabo, termine che, probabilmente, significa «cercatore di porte». E il Narratore è questo: un cercatore di porte, aiutato dal caso, dal dio dell'Involontarietà, unico «apriti sesamo» capace di dischiudere, come una celebre metafora proustiana ci ricorda, lo spiraglio della porta fatidica che in cento anni di ricerca non era stata trovata. Proust è un sufista del verbo, dove i cerchi e le volute dell'abito più raffinato coincidono col cerchio e le volute sintattiche del suo straordinario romanzo. Romanzo che piega soprattutto la simbologia eucaristica per porre l'Uomo lontano dalla ragione insensata, e farlo eterna e caduca divinità di se stesso: «Ho compiuto il miracolo supremo, la transustanziazione delle qualità irrazionali della materia e della vita in parole umane»¹²².

5. *Aspettando Godot*

Quando consideriamo [il fluido del tempo futuro] nell'aspettativa e nella brumosa oscurità della nostra soddisfatta volontà di vivere [...] esso ci appare esente dal gusto amaro della fatalità: in serbo per noi, ma non dentro di noi. [...] [Tuttavia può capitare che] la sua superficie sia interrotta da una data, da una qualche specificazione temporale che ci permetta di misurare i giorni che ci separano da una minaccia, o da una promessa. Swann, ad esempio, contempla con dolente rassegnazione i mesi che dovrà passare lontano da Odette [...]. Un giorno Odette dice: «Forcheville [...] a Pentecoste farà un bel viaggio in Egitto». Swann traduce: «A Pentecoste, andrò in Egitto con Forcheville». Il fluido del tempo futuro si raggela, e il povero Swann, faccia a faccia con la *futura* realtà di Odette e Forcheville in Egitto, soffre un tormento ancora più atroce di quello procuratogli dalla sua miserevole condizione presente¹²³.

I tentativi della critica di decifrare il misterioso Godot non sono stati mai graditi a Beckett. In effetti, è sull'*aspettando* che sarebbe più opportuno concentrare gli sforzi d'interpretazione della *pièce*. Protagonista dell'opera, infatti, è senza dubbio la condizione angosciata dell'uomo gettato nel Tempo, nonché della sua monotona e orribile attesa¹²⁴. Estragone e Valdimiro sono schiavi di quell'*aspettando* più che dello stesso *Godot*: sono impossibilitati a vivere se non nel luogo dove è stato loro fissato l'appuntamento. La parola «tempo» – che ricorre molte

¹²² Lettera di Proust a Lucien Daudet, citata da Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 42 (riportata anche da Margherita S. Frankel, *Beckett e Proust: il trionfo della parola*, in S. Beckett, *Proust cit.*, p. 73).

¹²³ S. Beckett, *Proust cit.*, p. 16.

¹²⁴ Un'interessante disamina del Tempo in alcune *pièce* di Beckett è in Federico Platania, *Beckett e il Tempo: quattro riflessioni* (consultazione online dell'ottobre 2013).

volte – è probabilmente la chiave di lettura più funzionale all'interpretazione di questo capolavoro beckettiano. Godot non è Dio: se lo fosse stato, Beckett non lo avrebbe così perentoreamente escluso. Godot è semplicemente un ricco padrone, che però ingenera in Didi e Gogo una condizione di vita extratemporale; condizione che, generalmente in Beckett, al contrario che in Proust, è angosciante proprio perché elimina la prospettiva benedetta della morte. Ogni volta che il ragazzo annuncia il rinvio al giorno dopo dell'arrivo di Godot, «il fluido del tempo futuro si raggela» e cessa di scorrere verso il serbatoio dei ricordi, dove si raccoglie il tempo passato. Non scorrerà più, in effetti, fino al giorno dell'arrivo di Godot; cioè mai. Ogni possibilità di futuro è per sempre esclusa dall'orizzonte esistenziale di Vladimiro ed Estragone.

Sulla scena è mostrato allo spettatore un eterno presente, in cui manca la prospettiva stessa del cambiamento, ogni possibile speranza di divenire: l'eterno ripetersi di un già stato che – in assenza di memoria – è ogni volta un mai stato. In verità, nella *pièce*, Vladimiro sembra incarnare proprio ciò che, nel *Proust*, è indicato col termine di Memoria. Estragone, che invece dimentica tutto, non ricorda neanche lo scopo per cui se ne sta seduto sotto un albero, né tantomeno l'ordine consequenziale dei giorni. È Vladimiro che gli ripete il motivo per cui entrambi non possono andarsene. Della consequenzialità dei giorni solo Vladimiro sembra essere cosciente, ma dell'esattezza dei suoi ricordi è lecito dubitare. Non perché egli menta; ma Vladimiro è una scheletrita memoria volontaria che non sa spiegarsi come oggi l'albero abbia le foglie mentre ieri sembrava morto, o perché Pozzo, oggi, sia misero e cieco mentre ieri era brutale e in buona salute. Il mutamento di Pozzo, del resto, è un caso eclatante di radicale mutazione dell'io, nella stessa modalità estrema che è presentata nelle prime righe del *Proust*: «noi non siamo semplicemente più affaticati a causa di ieri; noi siamo altri [...]»¹²⁵. In un mondo privo di passato perché privo di memoria e in questa impossibilità di futuro perché raggelato – non ci sono albe in *Aspettando Godot*, solo repentini tramonti – quello che resta ai due personaggi è solo una stanca coazione a ripetere, il cui unico scopo è quello di «far passare il tempo»¹²⁶; un tempo che non può veramente passare perché non scorre più e non riesce ad affrancarsi dall'attesa.

POZZO: (*guarda l'orologio*) Ma è ormai tempo che vi lasci se non voglio fare tardi.

VLADIMIRO: Il tempo si è fermato. POZZO: (*portandosi all'orecchio l'orologio*)

Questo non lo deve credere, caro signore, questo non lo deve credere. (*Rimette in tasca l'orologio*) Tutto quel che le pare, ma questo no¹²⁷.

¹²⁵ S. Beckett, *Proust* cit., p. 14.

¹²⁶ S. Beckett, *Aspettando Godot*, in *Teatro completo* cit., p. 6.

¹²⁷ Ivi, p. 30.

6. *Comparazione temporale*

La concezione dell'io che emerge da Proust non è, evidentemente, la stessa che emergerà dalle opere beckettiane. E in fin dei conti, anche nel saggio è possibile scorgere una lieve discrepanza con la *Recherche*, assai ricca di conseguenze.

Come si è visto, nel lavoro di Beckett sul romanzo proustiano le varie identità che muoiono e rinascono sono incompatibili tra loro, sono esseri tra loro estranei. Neanche una memoria comune, fatta di superficiali ricordi, riesce a fare di questi molteplici individui un unico io. Ma nemmeno la memoria profonda e involontaria crea continuità: anzi, è l'attestazione della natura composita dell'io. Nella visione esistenzialista di Beckett l'io non è il tessuto, multicolore ma continuo, di ciò che l'essere umano è, ma piuttosto – pezzo dopo pezzo – una serie di oggetti che *sono stati*, e che sono fra loro del tutto sconnessi. Per evidenziare meglio le differenze, può essere opportuno analizzare una fondamentale metafora di Proust:

I vecchi giorni coprono a poco a poco quelli che li hanno preceduti, e vengono a loro volta sepolti da quelli che li seguono. Ma ciascuno dei giorni passati è rimasto depositato in noi come in un'immensa biblioteca dove dei libri più antichi c'è un esemplare di cui nessuno, probabilmente, farà mai richiesta. E tuttavia basta che questo vecchio giorno, attraversando la traslucidità delle epoche successive, risalga alla superficie e si distenda nel nostro essere, coprendolo per intero, perché per un istante i nomi riprendano il loro vecchio significato, gli esseri il loro vecchio volto e noi il nostro animo d'allora [...]. Il nostro io è fatto della sovrapposizione dei nostri stati successivi. Ma questa sovrapposizione non è immutabile come la stratificazione d'una montagna. Incessanti sollevamenti fanno affiorare alla superficie strati più antichi¹²⁸.

L'analogia con quanto Beckett espone nel suo saggio – anche nella natura geologica di certe metafore – non deve far dimenticare che, in Proust, «il nostro io è fatto della sovrapposizione dei nostri *stati* successivi». L'io proustiano è, a conti fatti, un'entità unica pur nella sua molteplicità. Un io magmatico, stratificato e mobile, ma che per questo non cessa di essere complessivamente unitario, come unitario è il tronco di un albero composto da molti anelli¹²⁹ o come unica è l'acqua in movimento nelle celle convettive di una pentola. Tutta la molteplicità proustiana si riduce, a conti fatti, a una percezione dei propri stati, a una percezione o a un oblio del proprio mutamento. Così l'identità non è altro che il filo lunghissimo e multicolore di un gomito: l'individuo non ha coscienza della sua lunghezza, poiché sta in gran parte arrotolato dentro di lui. La perce-

¹²⁸ M. Proust, *Albertine scomparsa* cit., p. 155.

¹²⁹ Una metafora dell'io simile a quella dell'albero, ma più «aerea» è contenuta in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, p. 47: «Al pari del cielo della teologia cattolica, costituito da più cieli sovrapposti, la nostra persona interiore è composta di più persone sovrapposte».

zione può cogliere solo quanto passa dalla cruna del presente, ma in realtà il filo dell'io è lungo e unitario; a essere molteplice è proprio la percezione, in quanto calata nel breve *hic et nunc* del cristallo oculare della propria attenzione cosciente. Nella *Recherche* esiste un io profondo, che «non “sta sotto” all'io superficiale, ma ne è piuttosto, sempre e ovunque, l'ombra irricognosciuta»¹³⁰. L'io è un flusso ininterrotto per tutta quanta la sua immensa e multicolore estensione – nel Tempo¹³¹. In definitiva, il Tempo in Proust è l'uomo spazialmente srotolato nella sua *durée*; durata reversibile¹³², cioè – per un istante prezioso come la vita stessa – totalmente e realmente resuscitabile grazie al contenuto simile di due istanti; e la Memoria è un prezioso sacramento, la cui valenza salvifica sta nella sua capacità di compiere una comunione fra l'io e la sua ombra.

In Beckett, il Tempo è invece un fardello, un orribile metastasi che si frammenta e si divide, rendendo divisibile la stessa identità umana; identità che non è individuale ma *dividuale*, successione di schegge che, anche se riunite, non formerebbero alcun essere unitario. Frammenti incomunicanti, che non possono risorgere. L'io passato è come la voce lasciata sul nastro magnetico di Krapp: unica traccia di un essere ridicolo, che il Krapp morente non può fare a meno di deridere e insultare per le vuote e incomprensibili speranze che manifesta.

Qui termino questo nastro. Scatola... (*pausa*) ...tre, bobina... (*pausa*) ...cinque. Forse i miei anni migliori sono finiti. Quando la felicità era forse ancora possibile. Ma non li rivorrei indietro. Non col fuoco che sento in me ora. No, non li rivorrei indietro.

Krapp immobile guarda fisso davanti a sé.

*Il nastro continua a girare in silenzio*¹³³.

Ω. Termine antisperimentale

I cronometri sono fermi, ma non segnano niente. Sparita la lancetta in uno, centuplicata nell'altro, essi avrebbero evidenziato comunque una mera conven-

¹³⁰ Guido Bruni, *Il tempo della vita – Studio sulla dimensione del presente nella filosofia contemporanea*, Pisa, ETS, 2001, p. 41.

¹³¹ «[...] Pensando a tutti gli avvenimenti che si collocavano per forza di cose fra l'istante in cui li avevo sentiti e il ricevimento Guermantes, mi fece spavento che fosse proprio quella campanella a tintinnare ancora dentro di me [quella che nell'infanzia aveva annunciato l'arrivo di Swann a casa del Narratore]. [...] Quando la campanella aveva suonato io esistevo già, e dopo, perché sentissi ancora quel tintinnio, bisognava che non ci fosse stata discontinuità, che nemmeno un istante avessi cessato, mi fossi preso il riposo di non esistere, di non pensare, di non avere coscienza di me, giacché quell'istante lontano stava ancora in me, potevo ritrovarlo, tornare sino a lui, solo scendendo più profondamente in me» (M. Proust, *Il Tempo ritrovato* cit., p. 759).

¹³² Questa «durata reversibile» è l'elemento che separa nettamente la concezione del Tempo proustiano da quella bergsoniana.

¹³³ S. Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*, in *Teatro completo* cit., p. 191.

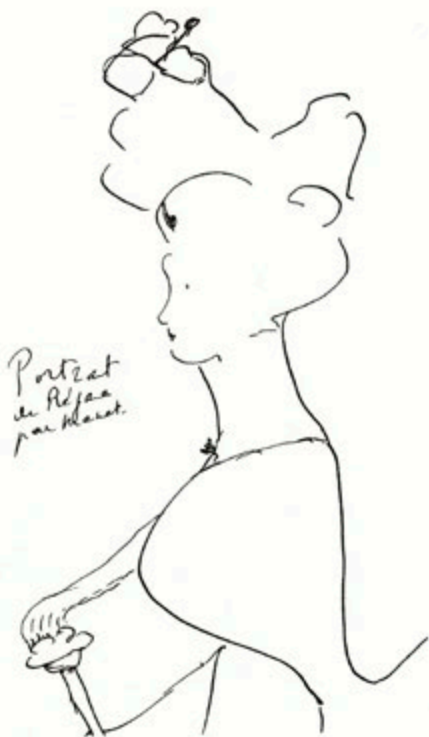
zione matematica del tempo. Bergson, in lotta contro questa spazializzazione e frammentazione di istanti omogenei e irrelati, aveva capito che un cronometro scandisce gli impulsi del suo meccanismo: le posizioni diverse nello spazio, non la durata. La durata, propria dell'uomo che vive *nel* Tempo, che anzi è il proprio Tempo nella misura del suo grado di attenzione alla vita, è il segreto che da psicologico si fa ontologico, la percezione che restituisce in ciascuno la consapevolezza di esistere, di essere, di «fluire» nell'argine originale di un io. Ma la durata, propria di ognuno, è il segreto di ognuno, incomunicabile. Nessuno potrà dire di vivere la durata di un altro, che resta il vero tesoro che se ne va dall'Arca di chi si spenge. Tesoro perduto? Nulla di ciò che è perso non può anche essere ritrovato. E la letteratura, azione umana a statuto speciale, è forse l'unico lascito che permetta la «comunicazione impossibile»: l'adeguamento della durata del lettore con quella irraggiungibile dell'Altro. Odissea avvincente a opera del Logos, non esente da Circe e da sirene, ma che si risolve sempre, sul piano della vita, con l'arricchimento, nel lettore, di una dimensione in più del proprio Tempo.



Nino Roberti, *AlberTime* (acrilico su carta, 32x47. Per gentile concessione dell'autore).

Philippe Sollers L'œil de Proust

LES DESSINS
DE MARCEL PROUST



STOCK

NELLA TRAMA ONDULANTE DEGLI ANNI E DEI GIARDINI.
IL PROUST DI BERTOLUCCI

Yannick Gouchan

1. *La visita a Illiers-Combray*

Nel 1971, per il centenario della nascita dello scrittore, il comune di Illiers, cittadina di provincia a una trentina di chilometri da Chartres, nel cuore della grande pianura della Beauce (nel dipartimento dell'Eure-et-Loir), ribattezza, su richiesta di qualche funzionario del Conseil d'État, il suo nome aggiungendovi quello inventato dal più illustre ospite. L'ignota Illiers diventa quindi Illiers-Combray. Questo toponimo è unico perché non corrisponde a una realtà storica o biografica, bensì a una realtà puramente letteraria. Mentre Castelvecchio-Pascoli o Ferney-Voltaire, ad esempio, evocano il lungo soggiorno di grandi scrittori, Illiers-Combray fu solo una breve – ma essenziale – tappa nella vita di Proust, prima di rinascere trasfigurata dalla letteratura.

In effetti, il piccolo Marcel Proust ha trascorso solo alcuni mesi di vacanza nella casa degli zii, tra i sei e i nove anni (dal 1877 al 1880). Dopo, a causa dell'asma di cui soffriva, non ci tornerà mai più (tranne un breve soggiorno a quindici anni, per la morte della zia). Eppure lo spazio domestico della casa, il giardino del Pré Catelan, il campanile della chiesa, il castello di Villebon diventeranno luoghi emblematici della sua opera futura e di conseguenza luoghi famosi e familiari per i lettori della *Recherche* in tutto il mondo¹.

La visita alla casa di Tante Léonie (in realtà era la casa di Jules e Elisabeth Amiot, cognato e sorella del padre di Marcel, il medico Adrien Proust) non è solo un'immersione nel mondo perduto e ritrovato della *Recherche*², ma anche

¹ Illiers-Combray è anche la sede della «Société des amis de Marcel Proust» sin dal 1947. Fu Philibert-Louis Larcher, ispettore dell'educazione nazionale, a decidere di fondare questa Società e a cominciare i lavori per conservare i luoghi proustiani di Illiers (il sindaco della cittadina voleva fare della casa un negozio di alimentari!) e di conseguenza dare il via a una lunga tradizione di pellegrinaggio proustiano, come quello che fece Attilio Bertolucci nel 1953. Cfr. Philibert-Louis Larcher, *Le Parfum de Combray. Pèlerinage proustien à Illiers*, Paris, Mercure de France, 1945.

² Tra feticismo per proustiani ferventi e attrazione turistica al limite di un kitsch tollerabile, si possono vedere le due camere emblematiche del grande romanzo: quella del piccolo Marcel (con la lanterna magica, il libro di Georges Sand – *François le Champi* –, il ritratto del Principe

e soprattutto la deliziosa conferma che «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (*Le temps retrouvé*). La casa che Attilio Bertolucci visitò nella primavera del 1953 (monumento storico dal 1961) è al contempo piena di percettibili fantasmi letterari e di frasi immortali che aleggiano, sicché non è più un'esperienza ordinaria di visita sulle orme dei luoghi dove uno scrittore è vissuto e ha lavorato, ma la scoperta emozionante di come il mondo creato dalla letteratura possa davvero esistere: Bertolucci visitando Illiers non andava alla ricerca di Marcel Proust ma alla scoperta della *Recherche*, delle sue immagini, dei suoi profumi, delle sue atmosfere. Ricordiamo che Bertolucci aveva ricevuto da Ungaretti un premio la cui ricompensa era un soggiorno di un mese a Parigi. Questa fu l'occasione di recarsi in macchina – con un amico poeta francese – nell'Eure-et-Loir e di visitare la cittadina, in un paesaggio di transizione fra la grande pianura della Beauce e il *bocage* del boscoso Perche.

Quando Bertolucci scoprì per la prima volta la casa di Tante Léonie, la facciata era già stata rifatta nel gusto provinciale rustico, con le solite assicelle verticali di legno presenti in tanti paesini francesi, quindi il poeta parmigiano non poté osservare la facciata restituita più tardi com'era al tempo dei soggiorni di Marcel, ossia un intonaco chiaro sul quale spiccano le finestre azzurre circondate da piastrelle di ceramica variopinta vagamente moresche – un ricordo dei viaggi dello zio Jules Amiot in Algeria. L'attuale facciata, leggermente più esotica e assai sorprendente nel cuore della provincia francese, restituisce meglio l'atmosfera nella quale il bambino sognava un mitico Oriente. Bertolucci ricorda, con il solito *understatement*, che durante la sua prima visita a Illiers gli fu detto dalla guida che era il primo italiano a visitare la casa³.

Il racconto del soggiorno di Bertolucci si trova in un testo intitolato *A Illiers con Marcel Proust*⁴, già intitolato con più esplicita partecipazione sentimentale *Pellegrinaggio proustiano*⁵. Infatti, come accade spesso ai visitatori della cittadina francese, la visita dei luoghi di Illiers-Combray non è tanto un *tour* per ritrovare alcuni momenti della vita di Marcel Proust bensì un'immersione quasi rituale nel mondo della letteratura, ossia la ricreazione davanti ai nostri occhi di atmosfere già intraviste e di sentimenti già provati durante la lettura del romanzo.

Eugène ecc.) e quella di Tante Léonie (sul comodino ritroviamo l'inevitabile biscotto *madeleine* accanto alla tazza d'infusione e alla bottiglia di Vichy-Célestins). Anche la cucina conserva oggetti e utensili che appartengono al mondo letterario della cuoca Françoise. Cfr. il recente libro di Christophe Pradeau, *Proust à Illiers-Combray. L'éclosion du monde*, Paris, Belin, 2013.

³ Attilio Bertolucci-Paolo Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 54.

⁴ In *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991 (ora nel volume A. Bertolucci, *Opere*, a cura di Gabriel-Palli Baroni e Paolo Lagazzi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1022-1025).

⁵ La prima pubblicazione del testo avvenne su «L'Illustrazione italiana», aprile 1960. Da notare che in questa prima versione il testo sulla visita era preceduto da un inedito di Proust (*Pasqua a Illiers*) e da un breve testo di commento dell'inedito.

Lo scritto di Bertolucci non descrive proprio la casa di Tante Léonie ma si concentra sui dintorni, nella stagione dei «lillà attardati, ciliegi, peri e meli in fiore»⁶. Il poeta evoca la passeggiata lungo il fiume Loir, dopo aver ricordato che la visita, la stessa mattina, della cattedrale di Chartres (inevitabile la fermata a Chartres per chi si reca a Illiers da Parigi) era stata irrimediabilmente turbata dall'idea di giungere poche ore dopo nella cittadina che aveva ispirato il mondo di *Du côté de chez Swann*. Bertolucci, che non aveva l'intenzione di fare il «cicerone proustiano»⁷, di raccontare cioè una visita turistica per chi volesse immaginare i minimi particolari della casa degli sposi Amiot, mescola da grande poeta l'emozione provata nel 1953 a un'altra esperienza proustiana fondamentale della sua vita. In effetti, la scoperta inaugurale di Proust avvenne durante un altro momento di turbamento che impedì all'adolescente Attilio di godere le bellezze di Venezia, nel 1925. La lettura dei primi due volumi della *Recherche*, in francese, impegnò le giornate del ragazzo chiuso nella camera d'albergo, allo stesso modo dell'ansia di scoprire Illiers che impedì all'uomo adulto di ammirare serenamente le vetrate colorate della navata e le statue dei portali di Chartres. Torneremo sull'episodio veneziano più avanti.

Bertolucci, nel testo dedicato a Illiers, evoca soprattutto un'altra visita inimitabile, il Pré Catelan, un piccolo parco creato dallo zio Amiot, oltre il fiume Loir (ossia la Vivonne letteraria). Il parco – probabile modello della fantasticheria proustiana per il giardino di Tansonville, dove avviene il primo incontro con Gilberte – si situa *dalla parte di Swann*, ossia dove fioriscono i biancospini che formano una siepe che esclude dallo sguardo il vasto orizzonte della pianura beauceronne, dalle parti di Méséglise. In questo luogo si trova il famoso «raidillon» delle passeggiate d'infanzia che diventerà, nel *Temps retrouvé*, la «côte 307», simbolo degli accaniti combattimenti della Grande Guerra. Il testo di Bertolucci si sofferma sul piccolo padiglione situato in mezzo al parco, simbolo, secondo lui, delle radici cattoliche e francesi «intrecciate a quelle israelite e cosmopolite della famiglia materna»⁸.

Improvvisamente, la nostalgica evocazione dei luoghi («il Pré Catelan dalle meravigliose possibilità di nascondigli, di giochi e letture solitarie»⁹) slitta verso considerazioni di tipo sociologico sull'incrocio culturale-religioso che contraddistingueva Marcel Proust. Peraltro nel poema *La camera da letto* Bertolucci farà simili considerazioni sociologiche in mezzo al discorso lirico, e questo costituisce per l'appunto un'originalità stilistica del poeta¹⁰, in quanto mescola registri lessicali tradizionalmente incompatibili tra di loro. In seguito, evocando il

⁶ A. Bertolucci, *A Illiers con Marcel Proust*, in *Opere cit.*, p. 1022.

⁷ *Ivi*, p. 1024.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Un esempio per tutti, nel capitolo VIII della *Camera da letto*, vv. 1-28 (A. Bertolucci, *Opere cit.*, pp. 518-519).

parco di Illiers, subentra la dolce ironia di Bertolucci che descrive un particolare poco scontato: «un piccolo vespasiano tutto ricoperto di piante rampicanti [...]»¹¹. Il poeta si diletta immaginando la funzionalità di quel luogo di comodità insolito e rivelatore; il giovane Marcel, secondo Bertolucci, quando passeggiava nel parco, si impregnava «non soltanto del profumo dolce e un po' pepato dei biancospini bianchi e rosa, ma anche di tutti gli altri sentori, compreso quello del piccolo luogo nascosto»¹². Il dissacrante realismo di questa osservazione olfattiva non riesce però a smorzare una profonda emozione insieme letteraria e umana, che il poeta voleva forse difendere dal rischio di un pellegrinaggio sentimentale troppo convenuto.

Se Bertolucci amava visitare i luoghi degli autori (lo fece ad esempio a Dorchester per Thomas Hardy, che aveva tradotto¹³), la scoperta di Illiers fu una vera rivelazione: «Ma per tutta la giornata [...] avevo sentito, come una verità assoluta, da non poter esser messa in dubbio, questa cosa invece priva di senso: che io quei luoghi non soltanto li avevo già visti ma li conoscevo come se vi avessi abitato, goduto e sofferto a lungo»¹⁴.

Tredici anni più tardi, il poeta farà rivivere l'emozione provata in questi luoghi per la televisione italiana, e ancora nel 1995, per «Il Messaggero», Bertolucci scriverà un articolo sui luoghi proustiani, come se volesse condividere la propria passione per Proust con i suoi lettori.¹⁵

2. Bertolucci alla ricerca di Proust: il programma per la televisione

Bertolucci, prima di ricevere il premio Viareggio poesia per *La capanna indiana*, nel 1951, aveva dedicato la sua attività professionale all'insegnamento. Fu infatti professore di storia dell'arte al Liceo Virgilio di Roma. E quando lasciò la carriera pedagogica decise di collaborare con varie riviste, giornali e altri organi culturali della capitale. Alla metà degli anni Sessanta fu incaricato della direzione della rubrica di cultura per la RAI, «L'Approdo-TV». Quell'esperienza alla televisione gli permise l'elaborazione di uno dei più bei programmi dedicati a Marcel Proust: *Alla ricerca di Marcel Proust*, trasmesso il 26 maggio del 1966¹⁶. La trasmissione durava un'ora e un quarto.

¹¹ A. Bertolucci, *A Illiers con Marcel Proust* cit., p. 1024.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Bertolucci, *Opere* cit., pp. 1011-1015.

¹⁴ A. Bertolucci, *A Illiers con Marcel Proust* cit., p. 1025.

¹⁵ Bertolucci: «Vi porto nella casa di Proust», in «Il Messaggero», 1 giugno 1995.

¹⁶ Esiste una versione in videocassetta che accompagnava la versione scritta (con la trascrizione delle interviste) intitolata *Attilio Bertolucci alla ricerca di Marcel Proust*, a cura di Giulio Ungarelli, Torino, Nuova Eri, 1995.

Come ricorda il poeta¹⁷, nel 1966 c'era solo un canale televisivo e il programma culturale speciale fu trasmesso in prima serata – figuriamoci oggi, quanto è cambiata la programmazione dei canali in prima serata! La composizione del programma mescola una parte consacrata ai ricordi biografici di Proust e un'altra che mostra i luoghi proustiani emblematici. In effetti, Bertolucci era andato, per conto della RAI, a Illiers – prima che si chiamasse Combray – con un gruppo di tecnici per filmare la casa di Tante Léonie che aveva visitato anni prima. Ma si spinse anche sulla costa normanna, a Cabourg, modello di Balbec, per filmare le ville ottocentesche, il Grand Hôtel, le falesie bianche che Marcel vuole vedere con Elstir, e infine a Parigi per ritrovare le poche tracce rimaste: il Ritz e la facciata dell'appartamento di rue Hamelin, nonché la celebre camera del Boulevard Haussman, oggi ricostituita nel Musée Carnavalet. Le riprese (di una durata di quaranta minuti circa) erano destinate a illustrare le interviste ad autori e personalità francesi, e fungere da sfondo alla lettura di alcuni brani tratti dalla *Recherche*.

Queste interviste, che erano già state trasmesse quattro anni prima dalla televisione francese – l'ORTF – nel memorabile programma intitolato *Marcel Proust. Portrait souvenir*, realizzato da Gérard Herzog, furono comprate da Bertolucci per conto della RAI¹⁸. Il documentario *Alla ricerca di Marcel Proust* è commentato da Romolo Valli, con testi scritti da Bertolucci, che si alternano a brani della *Recherche* letti da Giorgio de Lullo.

Guardare il programma elaborato da Bertolucci costituisce un momento di grande turbamento perché, oltre al mosaico proustiano che si ricompone con le immagini d'archivio miste alle riprese fatte dall'*équipe* diretta da Bertolucci, lo spettatore – soprattutto chi guarda il programma oggi – assiste alla trascrizione visiva del tempo ritrovato, ossia a una specie di «bal des têtes» nel quale rivivono gli ultimi testimoni che hanno conosciuto il grande autore.

Sfilano sullo schermo François Mauriac, una figura ieratica con la voce d'oltretomba che lo contraddistingueva dopo la sua operazione alla gola¹⁹, al contempo testimone acuto della grandezza della scrittura proustiana e incarnazione della generazione cresciuta subito dopo Proust. Poi interviene Jean Cocteau, testimone sensibile delle visite-cerimonie al malato Proust, rinchiuso nella sua camera-santuario del 102 boulevard Haussman, una camera ricoperta di sughero. Proust era assolutamente terrificato dal minimo profumo di fiore venuto dall'esterno perché temeva una crisi d'asma.

¹⁷ A. Bertolucci-P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando* cit., pp. 56-57.

¹⁸ Durata un'ora e 27 minuti, trasmesso l'11 gennaio del 1962 dall'Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF), in occasione dell'anniversario degli ottant'anni dalla nascita di Marcel Proust. Il programma fu prodotto da Roland Darbois e Roger Stéphane, a cui Bertolucci ha comprato i diritti. Da notare che alla fine del documentario di Bertolucci, il cognome del secondo produttore francese non è corretto: si legge «Stéphan» invece di «Stéphane».

¹⁹ Purtroppo nella versione italiana la voce di Mauriac è doppiata, si sente solo l'inizio splendido del discorso: «Fino a Proust ci si rifaceva a Balzac o ci si rifaceva a Benjamin Constant [...]» (in *Attilio Bertolucci alla ricerca di Marcel Proust* cit., p. 37).

In seguito vediamo Paul Morand con la moglie – un tempo amica di Proust quando passava le notti al Ritz, «erano le sue giornate», dice la signora Morand – che evocano la vita di Proust nel *monde* parigino. Poi interviene più brevemente anche lo scrittore Daniel Halévy, compagno di liceo di Proust a Parigi. Sfilano altre sagome meno note, risuscitate dal passato, alcuni modelli ancora viventi dei personaggi proustiani, ossia altrettanti specimen dell'aristocrazia e della borghesia della *Belle Époque*: il marchese Georges de Lauris, il duca di Gramont e Mme Maurois – che ritiene di essere il modello di Mademoiselle de Saint Loup, ossia la figlia unica di Gilberte e di Robert, figura della terza generazione nella *Recherche*. Man mano che i testimoni intervengono durante lunghi minuti, si intercalano immagini di Illiers – la casa, la camera del bambino, la camera della zia, la sala da pranzo, i gradini dell'ansiosa scala, il cancello con il campanello che annunciava le visite di Swann, il Pré Catelan ecc. –, e immagini d'archivio sulla Parigi tra i due secoli e sulla spiaggia normanna al tempo dei *bains de mer*, con i commenti di Romolo Valli. La Balbec normanna della fanciullezza fu anche il luogo della scoperta della società mondana e dell'arte, tra Albertine, il barone di Charlus e il pittore Elstir.

Tuttavia se Bertolucci avesse voluto mostrare la vera Combray del romanzo avrebbe fatto un altro viaggio, impossibile perché non corrispondente con alcun toponimo, nel nordest francese, tra le città di Laon e di Reims. La Combray della *Recherche* in realtà non è quella dell'infanzia di Marcel Proust, non quella situata tra Beauce e Perche attorno alla casa di Tante Léonie, ma quella che l'editore Gallimard – nella seconda edizione di *Du côté de chez Swann*, nel 1919, dopo la fine della collaborazione con l'editore Grasset – aveva spostato nella Champagne. In effetti, alcuni elementi nel romanzo permettono di collocare Combray in un'altra pianura, a est di Parigi, laddove si svolgeranno terribili combattimenti della Prima guerra mondiale, implicitamente evocati nella lettera che Gilberte manda a Marcel per informarlo che il loro amato «raidillon» è diventato un martoriato simbolo del conflitto (la «côte 307»).

La parte più schiettamente bertolucciana del documentario risiede nei commenti preparati dal poeta. Il lettore assiduo dell'autore parmigiano capisce rapidamente che l'ansia di Proust ha trovato un interprete particolarmente adeguato. Mentre si vedono le immagini della camera dove il bambino non riusciva a trovare il sonno senza il bacio materno, il commento si sofferma sul rapporto con la madre, probabilmente all'origine della nevrosi dell'autore: «[...] la nascita della nevrosi e della poesia di Marcel Proust»²⁰. Bertolucci riprenderà tale osservazione sulla correlazione diretta fra l'ansia del momento di andare a letto da solo e la nascita della poesia in un articolo del 1979: «[...] la campanella annunciante Swann, dunque il ritardo del bacio materno, dunque la nasci-

²⁰ Attilio Bertolucci alla ricerca di Marcel Proust cit., p. 39.

ta dell'ansia, dunque la nascita della poesia...»²¹, una frase deduttiva che rammenta al lettore bertolucciano l'ultimo verso del decimo capitolo della *Camera da letto* nel quale il poeta riconosce la doppia valenza della propria ansia infantile, «come un peccato o come un privilegio»²². Mentre guardiamo l'inizio del documentario televisivo e ascoltiamo i commenti abbiamo anche l'impressione di rileggere un'altra poesia di Bertolucci, *A sua madre che aveva nome Maria*, del 1954: «tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura»²³. Dietro ai commenti di Bertolucci sulla personalità proustiana a partire da figure e oggetti della casa di Illiers-Combray – ci sono molti primi piani sul ritratto della madre, sulla lanterna magica, sul letto ecc. –, il lettore riconosce facilmente le ossessioni e i nodi del poeta parmigiano. Come non pensare, guardando le immagini del fiume Loir, con alcune note dell'*Après-midi d'un faune* di Debussy, alle passeggiate che faceva il piccolo Bertolucci sulle rive del Cinghio, ricordato appunto nel proustiano titolo della raccolta di poesia *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993), in qualche modo la Vivonne bertolucciana nei pressi di Parma.

Ma nel remoto 1966 quello che dovette colpire veramente lo spettatore del programma di Bertolucci – anche quello meno informato sullo scrittore e la sua opera –, fu l'intervista particolarmente commovente, nella sua semplice dignità, di Céleste Albaret, l'ultima governante dello scrittore, tra l'estate del 1914 fino alla morte nel 1922²⁴. Céleste appare come una signora borghese agghindata per l'occasione con una collana di perle. Non appena comincia a parlare – con un accento che lascia vagamente intuire le sue origini centro-meridionali, della Lozère – si rivive il rituale domestico che ha accompagnato gli ultimi tempi della vita di Proust, nell'ultimo appartamento della rue Hamelin. Mentre sfilano sullo schermo primi piani sui manoscritti e sulle famose *paperoles* incollate – che la governante Françoise chiamava «le toppe» – Céleste narra, con grande precisione e semplicità, il momento cruciale in cui, sollevato, Marcel sempre nel letto, le annunciò di aver scritto la parole «fine» sul foglio. Poi, alla fine del documentario, la governante evoca le ultime ore e l'agonia con un ritmo lento, pacato, ancora presa dall'emozione, nonostante i quattro decenni trascorsi.

Dopo il lungo intervento della governante – il più lungo del documentario – torna Mauriac per evocare la sua visita al morto, con immagini di disegni e delle foto di Man Ray realizzate proprio accanto al letto funebre. Il programma termina con un primo piano sul celebre ritratto di Proust dipinto da Jaques-Émile

²¹ A. Bertolucci, *In nome della sacra camera da letto*, in «La Repubblica», 24 giugno 1979 (ora in *Opere cit.*, p. 981).

²² A. Bertolucci, *Opere cit.*, p. 537 e *Argumentum* del capitolo, p. 814.

²³ A. Bertolucci, *Opere cit.*, p. 155.

²⁴ Céleste Albaret, a cui Cosimo Ortosta ha dedicato un poemetto, intitolato *Céleste*, in *La passione della biografia*, Roma, Donzelli, 2006. La signora Albaret ha contribuito alla pubblicazione di un libro di ricordi, *Monsieur Proust, souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Robert Laffont, 1973.

Blanche, con uno sfondo musicale di corde tipico dell'*entre deux siècles*²⁵, probabile evocazione della sonata di Vinteuil.

In seguito, Bertolucci partecipò a un'iniziativa della casa editrice Mondadori tramite l'amico Vittorio Sereni. Ricordiamo, per aneddoto, che nel remoto 1941 Sereni, allora in attesa di venire chiamato alle armi, scoprì grazie all'amico Bertolucci e alla cognata i volumi della *Recherche* – in francese²⁶ – che lesse con grande passione durante i soggiorni a Baccanelli (la casa dei Bertolucci), la propria residenza a Modena e la caserma a Vergato²⁷. Poi, nel 1976, Sereni, direttore di una collana per la Mondadori, affidò a Bertolucci l'elaborazione di un audiolibro su Proust. Così nacque *Per leggere Proust. Le intermittenze del cuore*²⁸, con brani della *Recherche* letti da Romolo Valli (come per il video) e commenti fatti dallo stesso Bertolucci.

3. Proust in Bertolucci

«Ricordo la risposta di Proust a chi gli chiedeva perché avesse scritto la *Recherche*: “perché la mamma non muoia”. Anch'io voglio che non muoia, voglio vederla viva [...]»²⁹. Così Bertolucci spiegava al critico e amico Paolo Lagazzi uno dei motivi che l'avevano spinto a scrivere il poema della propria vita e della propria famiglia, *La camera da letto*. Sappiamo che il romanzo in versi di Bertolucci non è una semplice autobiografia poetica, perché rielabora un materiale biografico autentico con la necessaria *fantasticherie* della finzione narrativa e lirica.

Il fatto di citare Proust per giustificare un'esigenza letteraria e intima non è casuale perché Proust fu una delle prime rivelazioni del giovane Attilio. Il più proustiano dei poeti italiani trascorse le ferie con i genitori e il fratello maggiore a Venezia, nel 1925. Mentre passeggiava sotto i portici di Piazza San Marco diede un'occhiata alla vetrina della libreria Treccani Tumminelli e vide i due volumi di *Du côté de chez Swann*, nell'edizione francese *Nrf*:

²⁵ I titoli indicano che hanno montato il film Edmondo Lozzi ed Ettore Savi, a partire dal materiale fornito da Bertolucci. Il commento musicale è di Franco Potenza.

²⁶ In effetti, la prima versione italiana integrale della *Recherche* fu pubblicata solo tra il 1946-1951, da Einaudi, anche se Debenedetti aveva già tradotto *Un amour de Swann* nel 1943. Rinviamo all'interessante lavoro di Viviana Agostini-Ouafi, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003 (tr. it. *Poetiche della traduzione: Proust e Debenedetti*, Modena, Mucchi, 2010).

²⁷ Le lettere fra i due amici sono state pubblicate in Attilio Bertolucci-Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia (1938-1982)*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994. Si vedano con particolare attenzione le lettere dell'autunno 1941. Nella lettera del 15 novembre 1941, Bertolucci scrive da Baccanelli e dice: «Ma forse le ore libere vorrai passarle a leggere Proust: hai ragione» (ivi, p. 49).

²⁸ Milano, Mondadori, «Audiolibri», 1976.

²⁹ A. Bertolucci-P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando* cit., p. 109.

Sentivo un certo complesso di colpa davanti a San Marco, al Palazzo Ducale, ma non ci potevo far nulla, se avevo cominciato a leggere «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», e non potevo più staccare gli occhi dal volume³⁰.

A quattordici o quindici anni ho avuto un'autentica rivelazione [...] è stata un'esperienza molto importante. / I giovani letterati italiani non amavano Proust per niente, non lo leggevano (forse neanche i francesi!). Solo Giacomo Debenedetti, che scrisse il primo saggio italiano, bellissimo, poi Giovanni Macchia e qualcun altro. Pocchissimi hanno letto tutta *Alla ricerca del tempo perduto* seriamente, d'altra parte come è successo per l'*Ulisse* di Joyce e per *L'uomo senza qualità* di Musil³¹.

La lettura dei volumi seguenti si farà in un altro luogo di villeggiatura, a Salsomaggiore, negli anni Trenta³² (che potrebbe essere, in qualche modo, la Balbec di Bertolucci...). Poi, mentre si elaborava un miele poetico, tra la campagna periurbana di Parma, la casa degli antenati nell'Appennino (Casarola) e la casa di via Giacinto Carini, 45, a Roma³³, Proust continuava a maturare lentamente nella scrittura di Bertolucci. Insomma, come afferma molto giustamente Paolo Lagazzi, «Proust rivive in Bertolucci solo nella libera distanza dei sogni adolescenti, o nello struggimento nostalgico per qualcosa che si sa irripetibile»³⁴.

Il dialogo che il poeta parmigiano intrattiene con Proust nei suoi scritti brevi ha evidenti corrispettivi nello stile lirico-narrativo e nella materia tematica della *Camera da letto*³⁵. Molti lettori e critici di Bertolucci hanno evidenziato il proustismo dell'autore emiliano: Pozzi, ripreso poi da Mengaldo, parla del «proustismo contadino» di Bertolucci³⁶; Niva Lorenzini definisce la *Camera da letto* come una *Recherche* famigliare ambientata nella pianura padana³⁷; infine vanno ricorda-

³⁰ A. Bertolucci, *A Illiers con Marcel Proust* cit., p. 1023.

³¹ Attilio Bertolucci-Doriano Fasoli, *Il divino egoista*, Roma, Edizioni associate Editrice internazionale, 2002, p. 46.

³² Attilio Bertolucci *alla ricerca di Marcel Proust* cit., p. 29.

³³ Attilio Bertolucci visse nel podere famigliare nei dintorni di Parma fino al 1951 quando decise di traslocare definitivamente a Roma con la moglie (Ninetta) e i due figli (Bernardo e Giuseppe). Le vacanze si trascorrevano spesso a Casarola, in montagna.

³⁴ P. Lagazzi, *Strategia proustiana*, in «La Gazzetta di Parma», 23 giugno 1995.

³⁵ Ci sia concesso rinviare a Yannick Gouchan, *Proust dans la vie et dans l'œuvre d'un poète italien*, Attilio Bertolucci in *Proust en Italie*, in «Transalpina», 7, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 95-114, e *La scène du baiser maternel: Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci*, in «Bulletin Marcel Proust», 53, Illiers-Combray, 2003, pp. 67-73.

³⁶ Gianni Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965; Pier Vincenzo Mengaldo, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1978, p. 569.

³⁷ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 126.

te le frequenti analogie tra i versi dilatati di Bertolucci e il periodo proustiano³⁸.

Fra gli scritti di Bertolucci su Marcel Proust ricordiamo soprattutto commenti sull'opera e sulla sua ricezione³⁹, nonché brani legati a un'occasione particolare, come ad esempio la pubblicazione della novella inedita *L'indifférent*⁴⁰, oppure la scoperta per caso di un foglietto inserito in un volume francese di *Du côté de chez Swann* offerto al poeta⁴¹.

Dapprima ragazzo alla ricerca della parte di Swann nella città dei Dogi, poi visitatore iniziato ai segreti proustiani, nella cittadina di Illiers, Bertolucci visse due esperienze essenziali per la formazione del suo immaginario poetico. Anche se nel remoto 1953 Illiers non era ancora conscia di essere molto più che un toponimo che aveva attraversato la biografia di un grande scrittore, ma di serbare il nome di un'opera letteraria che rende eterna l'infanzia per tutti quelli che hanno dedicato lunghe ore alla lettura. Attilio Bertolucci seppe ricordare l'acuta presenza di Marcel Proust e della sua opera «nella trama ondulante degli anni e dei giardini»⁴², tramite i ricordi personali, il lavoro critico, le varie attività culturali. L'uomo che aveva dedicato un documentario televisivo così intenso a Proust non poteva scrivere che il più proustiano dei poemi italiani novecenteschi.

³⁸ Luca Lenzi, *Breve viaggio intorno alla «Camera da letto»*, in «Annali dell'Università di Siena», vol. XVII, 1996, pp. 291-292.

³⁹ Citiamo solo una selezione, tra cui il più vecchio scritto sul romanziere pubblicato da Bertolucci, *Anniversario di Proust* (in «La Gazzetta di Parma», 4 gennaio 1948); *Invito a Proust* (in «Il Giorno», 4 agosto 1965); *Anatomia di Proust e del suo tempo* (in «Il Giorno», 24 novembre 1965); *Marcel Proust, il cameriere e la critica strutturalista* (in «La Repubblica», 19 aprile 1977); *Du côté de chez Marcel Proust* (in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1990). Per una lista esaustiva degli scritti di Bertolucci pubblicati sui periodici tra il 1939 e il 1999 si rinvia al volume *Horubato due versi a Baudelaire*, a cura di Paolo Lagazzi, Milano, Mondadori, «Bibliografia», 2000, pp. 453-502.

⁴⁰ *Anche Marcel Proust ha i suoi 'indifferenti'*, in «La Repubblica», 2 marzo 1978 (ora in *Horubato due versi a Baudelaire* cit., pp. 267-269).

⁴¹ *Minima proustiana*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983 (ora con il titolo *Un inedito proustiano*, in *Opere* cit., pp. 1047-1052).

⁴² A. Bertolucci, *La camera da letto*, XXV, v. 7.

Michela Landi

*Les mots ne sont jamais fous [...] c'est la syntaxe qui est folle*¹

Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens è il titolo del corso che Roland Barthes tenne al Collège de France tra il 1976 e il 1977²; in esso si annunciava l'esperienza successiva, nota come *La préparation du roman*. Una cospicua bibliografia critica vanta oramai l'ultima produzione barthesiana³, con particolare riferimento all'influenza del modello proustiano. A margine di questa intendiamo situarci per trattare di un aspetto che, in virtù di una «incidentalità» oramai eletta a principio⁴, non può che trovarsi al centro della poetica dell'ultimo Barthes; ovvero, la valenza che assumono determinate categorie linguistiche nell'ambito di quello che egli definisce il «discours de l'affect»⁵. Sarà presa in esame, nella fattispecie, la modalità attraverso cui il le-

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 10.

² R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens: notes de cours et de séminaires au Collège de France 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, 2002. Si veda anche R. Barthes, *La Préparation du roman* (1978-1979 e 1979-1980), éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil-IMEC, 2003.

³ Si vedano, tra gli altri: Arnaldo Pizzorusso, *Barthes e la «praxis» dell'autobiografia*, in «Bel-fagor», XXXVI, 1981, pp. 621-633; Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986; Antoine Compagnon, *Le Roman de Roland Barthes*, in «Revue des sciences humaines», 266-267, 2002, pp. 203-231; A. Compagnon, *Roland Barthes en saint Polycarpe*, in *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 404-440; *Barthes, au lieu du roman*, sous la dir. de Marielle Macé et Alexandre Gefen, Paris-Québec, Desjonquères-Nota Bene, 2002; Giuseppe Girimonti Greco, *L'ultimo Barthes fra «science du sujet» e «imitation» proustiana. Note in margine a «La préparation du roman I e II»*, in «Ermeneutica letteraria», 2005, 1, pp. 83-98; Isabelle Décarie, *Tentations proustiennes*, in «Études françaises», vol. 38, 2002, 1-2, pp. 189-205, che prende principalmente in considerazione l'esperienza proustiana di Derrida. Si segnala infine la recentissima uscita del volume di Guido Mattia Gallerani: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Milano, Morellini, 2013.

⁴ Si veda, in merito, R. Barthes, *Incidents/Apologie* (inedito, datato 10 dicembre 1979, conservato presso l'Archivio IMEC di Parigi).

⁵ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 345.

game con l'oggetto d'amore primario («ma mère et moi») si trasferisce, per analogia esperienziale («Marcel et sa mère») e creativa («Marcel et *La Recherche*»), all'oggetto critico: il quale è eletto, in virtù di tale mediazione, a oggetto d'amore secondario («Marcel et moi»). Se la transitività (o, per riprendere una nota categoria barthesiana, l'«ovvietà»⁶) propria del linguaggio critico come linguaggio di secondo grado consente a Barthes di formulare, sul piano referenziale, la necessità di tale proiezione affettiva (desiderare a sua volta «le désir que le scripteur a eu d'écrire», o «le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait»⁷), il discorso dell'affetto – impostosi con sempre maggiore insistenza nella sua ulteriore fase intellettuale come necessità espressiva di primo grado in cui il corpo sofferente è iscritto nella parola – si riconosce responsabile, per la sua stessa «otusità», di una interruzione del processo. Sospesa nella sua fase desiderale, tale proiezione si arresta *in limine* a quella rielaborazione creativa e compensatoria, in forma di romanzo, che egli aveva auspicato. In quest'ottica, si rivela imprescindibile l'apporto della psicanalisi lacaniana, di cui Barthes è lettore attento e forse il massimo interprete. Se la psicanalisi è, con Lacan, un fatto di linguaggio, è l'asse sintagmatico che, in quanto espressione della catena significante si attesta, nell'ultimo Barthes, come il veicolo precipuo tanto della relazione critica quanto della relazione affettiva; attraverso di esso è significato, appunto, il «comment vivre ensemble». Merita dunque sin d'ora soffermarsi su aspetti modali del discorso, a partire proprio dall'avverbio «comment» con cui si rende abitabile lo spazio della relazione, e contiguo al sé quello che Barthes definisce, con Lacan, «l'objet métonymique»: «cet objet qui n'est jamais là, qui est toujours situé ailleurs, qui est toujours autre chose»⁸.

Se la filiazione assurge, in quanto fatto biologico di discendenza, a modello di ogni logica causale – logica di cui il critico intende programmaticamente sbarazzarsi in quello scritto inaugurale della seconda fase che è *Le plaisir du texte*⁹ – la madre assicura ancora, attraverso il legame affettivo, un aggancio alla vita e al senso. Ma al venir meno, definitivamente, dell'oggetto d'amore che, ancora secondo Lacan, è «le corrélatif du sujet»¹⁰, e sul quale è dunque possibile proiettare la domanda d'amore, sopraggiunge, con il trauma dello «scollamento», quello della perdita del senso medesimo, che fa del soggetto una «*image décollée*»¹¹. È questo, azzardiamo, il punto di partenza di una autentica «nouvelle critique»

⁶ Ci richiamiamo, qui, al noto saggio di R. Barthes *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

⁷ R. Barthes, *Sur la lecture, Le bruissement de la langue* cit., p. 45.

⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire, V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 19.

⁹ «Fiction d'un individu [...] qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras du vieux spectre: *la contradiction logique*» (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 9).

¹⁰ Ivi, p. 103.

¹¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 21.

in cui lo scrittore, come «nourrisson»¹², ripercorre a ritroso l'iniziazione al linguaggio introducendovi l'esperienza postuma della frattura e insieme la coscienza della necessaria riparazione di quella «chaîne signifiante» che, in qualità di presupposto di riconoscimento dell'Altro, si è definitivamente spezzata¹³. Nella «redistribution» di cui parla Barthes in questo stesso testo ci sembra di poter riconoscere, sin d'ora, il lavoro di riparazione; essa, in qualità di formazione di compromesso, non prescinde dalla coscienza di una scissione irreversibile tra la parola della madre e il discorso del Padre:

Or cette redistribution se fait toujours par coupure. Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique) [...] et un autre bord, mobile, vide [...] où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires¹⁴.

È questa, osserva Barthes, la caratteristica delle opere della modernità: «leur valeur viendrait de leur duplicité. Il faut entendre par là qu'elles ont toujours deux bords»¹⁵.

Il fenomeno del «renversement des origines»¹⁶ che lo affascina da sempre in Proust, Barthes sembra averlo esperito in prima persona proprio in questa seconda fase; apprende infatti l'esistenza di una faglia nel linguaggio dapprima come critico (rinvenendola come tratto caratteristico della modernità) e poi come soggetto biografico. «Lorsqu'il m'arrive de m'abîmer», scriverà assumendo, in *Fragments d'un discours amoureux*, una prima persona neutra¹⁷, «c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même pas dans la mort. L'image de l'autre – à quoi je collais, de quoi je vivais – n'est plus. [...] je ne suis recueilli nulle part; en face, ni moi, ni toi, ni mort, *plus rien à qui parler*»¹⁸. Parimenti, nella *Chambre claire* la morte della madre fa sì che la particolarità non possa più universalizzarsi, condannando il soggetto ad una evidenza: la «*science impossible*

¹² «Écrivant son texte, le scripteur prend un langage de nourrisson» (R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 11).

¹³ Nell'Altro, scrive Lacan, «s'inscrit la simple succession de la chaîne signifiante en tant que fondement de ce qui se produit au niveau du discours» (J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 101).

¹⁴ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ «Dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à Partir de Proust. Je savoure [...] le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur» (ivi, p. 50).

¹⁷ Sul valore fizonale dei pronomi in R. Barthes (e in particolare nella sua autobiografia in frammenti: *Roland Barthes par Roland Barthes*), cfr. Michel Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964 e G. M. Gallerani, *R. Barthes e la tentazione del romanzo* cit., pp. 100-101. Sul pronome neutro, cfr. R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)* a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC, 2002.

¹⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 16.

*de l'être unique*¹⁹. Il ricordo della «coalescenza» primaria, qui ravvivato dall'aderenza tra il significante della foto e il suo referente²⁰, chiama alla riparazione della diadi smembrata attraverso la scrittura romanzesca. Tale progetto si avvia a diventare – come Barthes constata in una significativa parentetica (simulacro, quest'ultima, di una verità già avvertita, con Lacan, come parzialmente denegata²¹) – l'unico scopo di una vita²².

Si dice, nota Barthes, che solo le parole abbiano un uso, e non le frasi; ma in fondo a ogni figura, a ogni scena, è un principio di frase «qui a son emploi dans l'économie signifiante du sujet amoureux». Si tratta di una «phrase mère» non piena, non compiuta: «son principe actif n'est pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle articule: elle n'est, à tout prendre, qu'un "air syntaxique", un "mode de construction"»²³.

Olofrasi «hors syntagme» e «hors récit»²⁴ il significante, come vede Lacan, è di per sé discontinuo e, non potendo essere «autenticato» dal Tu, si manifesta nella sua dimensione «pure et brisée», per «bouts de phrases»²⁵. La tesi lacaniana secondo cui «le matériel du signifiant participe toujours quelque peu du caractère évanescent de la trace», «témoignant d'une présence passée»²⁶, ben si esplicita attraverso quel significante frammentario che è, nella *Chambre claire*, la fotografia della madre come opaco e incerto simulacro: «Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute»²⁷.

Così, il soggetto si sforza vanamente di «compléter cette signification» cercando i «compléments de ses phrases»²⁸. Sono queste le figure dell'assenza che manipola l'innamorato: esso parla «par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre»: «c'est un discours horizontal: aucune transcendance, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de romanesque)»²⁹.

¹⁹ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 16, 110, 113 (Barthes sottolinea).

²⁰ «[...] toute photo est en quelque sorte co-naturelle à son référent, je le découvrais de nouveau, à neuf, devrais-je dire, emporté par la vérité de l'image» (ivi, p. 119). Ciò che accade nel particolare biografico si riscontra dunque nel significante «universale» della Fotografia che, per proprio destino noetico, porta con sé il referente come «le désir et son objet»: «On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle [...] ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre» (ivi, pp. 17-18). Sulla «coalescenza» come «colle», cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 62.

²¹ Sulla parentesi come denegazione, cfr. J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 484.

²² R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 113.

²³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 9.

²⁴ Ivi, p. 10.

²⁵ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 204.

²⁶ Ivi, pp. 342-343.

²⁷ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 103.

²⁸ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 155.

²⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 11.

Con «romanesque», termine ricorrente e variamente chiosato in molti suoi scritti, Barthes intende – per citare la definizione presente nel *Plaisir du texte* – «une dissémination de formes»³⁰, una narrazione dispersa, insomma, di cui la figura in questione costituirebbe, in quanto «scène de langage»³¹, la matrice. Questa figura «matricielle» può essere immaginata dal soggetto, nota Lacan, impegnata in una struttura primaria di relazione, in cui i due termini siano posti sulla stessa linea che è l'asse delle contiguità, ovvero, l'asse sintagmatico come «chaîne signifiante»: «Le rapport narcissique ou spéculaire du moi à l'image de l'autre est en deçà, antérieur, tout entier impliqué dans la première relation de la demande. Ce rapport se place sur la ligne *m-a*»³².

Tra la linea della domanda articolata e quella del suo orizzonte si estende «la zone intermédiaire, zone de toutes les articulations. [...] C'est dans cette zone intermédiaire – continua l'autore dei *Seminari* – que se situe ce qui s'appelle le désir». Questo si mette «à se mouvoir dans la parole, dans un jeu d'oscillation entre les signifiants»³³, e tale movimento scatena un fantasma di narrazione.

La «struttura» si rivela insomma a posteriori, in quanto legame musaico tra blocchi di senso oramai scomposti e irrelati, una paradossale àncora di salvezza per il naufrago: una «structure d'amoureux» che, pur costantemente minacciando l'atopia, il «non-lieu»³⁴, è l'unico spazio abitabile, spazio transitivo dell'intersoggettività:

je veux, je désire, tout simplement, une *structure* (ce mot, naguère, faisait grincer des dents: on y voyait le comble de l'abstraction). Certes, il n'y a pas de bonheur de la structure; mais toute structure est habitable, c'est même là, peut-être, sa meilleure définition³⁵.

Laddove le parole, depositarie di un significato condiviso, rappresentano, per dirlo ancora con Lacan, un «effort d'objectivation»³⁶, la struttura costituisce uno «sforzo di relazione»: «deux sujets s'adressent et se rapportent l'un à l'autre par l'intermédiaire d'une chaîne signifiante»³⁷. Il desiderio «croise la ligne signifiante, et au niveau de son croisement [...] il rencontre l'Autre»³⁸.

³⁰ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 40.

³¹ Ivi, p. 8.

³² J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 442.

³³ *Ibidem*.

³⁴ «(Bizarrement, c'est dans l'acte extrême de l'Imaginaire amoureux – s'anéantir pour avoir été chassé de l'image ou s'y être confondu – que s'accomplit une chute de cet Imaginaire: le temps bref d'un vacillement, je perds ma structure d'amoureux: c'est un deuil factice, sans travail: quelque chose comme un non-lieu)» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 16).

³⁵ Ivi, p. 56.

³⁶ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 104.

³⁷ Ivi, p. 105.

³⁸ Ivi, p. 148.

L'Altro, «trésor du signifiant», e «siège du code»³⁹ si manifesta, in Proust – e, al secondo grado, in Barthes – come istanza evasiva ed erratica: l'avventura del linguaggio, la peripezia del codice che è propria della *Recherche*, prende avvio al momento in cui una seconda matrice, la «couche», è prima abitata e poi disertata dalla madre. «Longtemps – titola Barthes il suo celebre saggio “con” Proust – je me suis couché de bonne heure»: la «bonne heure» è forse, come lascia intendere la paronimia, il «bonheur» perduto e il fantasma desiderale? «Vous-même êtes trahi en ceci que votre désir a couché avec le signifiant»⁴⁰, nota Lacan. All'origine del fantasma di castrazione proustiano starebbe, nell'ottica lacaniana che Barthes sposa, la carenza simbolica del padre: quella carenza che il critico stesso, d'altronde, ha esperito⁴¹. Il «père sévère», garante dell'interdizione dell'oggetto d'amore attraverso cui la virilità è assunta, e rappresentante simbolico della volontà della madre⁴² si trasforma, rispondendo alla logica permanente dell'«inversion» che struttura, secondo Barthes, la *Recherche*, in «père gracieux»⁴³, e consente alla madre una permanenza nella camera del fanciullo. Tale fantasma di godimento, o «scène primitive»⁴⁴ – «dis donc à Françoise de te préparer le grand lit et couche pour cette nuit auprès de lui»⁴⁵ – costituisce, come vede Barthes, il nucleo diegetico scatenante l'intera *Recherche*; la quale non è che il risultato di una formazione di compromesso tra il discorso critico e quello affettivo, tra la parola del Padre e quella della madre. Laddove infatti viene meno «l'intervention du discours du père»; quando esso, «aboli dès l'origine, n'a jamais été intégré à la vie du sujet»⁴⁶, il soggetto si trova a fronteggiare l'incoerenza del discorso: un «signifiant à l'état pur», «qui ne peut d'aucune façon s'articuler ni se résoudre»⁴⁷.

Tale struttura, autorizzata dal discorso del Padre, non può che essere saldata a partire dal legame sintattico primario, «matriciel» che è la congiunzione copulativa. Unendo i due termini della relazione in una co-presenza, essa viene a costituire il nucleo di quella possibilità di articolazione che passa dalla catena significante e che può dar luogo alla narrazione. Potremmo dire, con Lacan, ch'essa

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ «Depuis longtemps, la famille, pour moi, c'était ma mère, et, à mes côtés, mon frère; en deçà, au-delà, rien» (R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 116).

⁴² J. Lacan, *Le séminaire V* cit., pp. 169, 175, 187.

⁴³ R. Barthes, *Une idée de recherche*, in *Le bruissement de la langue* cit., p. 330.

⁴⁴ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 466.

⁴⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 36. Cfr. R. Barthes, *Une idée de recherche* cit., p. 330.

⁴⁶ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 205. Si veda anche questo passo: «Le surgissement du principe de réalité, autrement dit de la reconnaissance de la réalité, à partir des relations primordiales de l'enfant avec l'objet maternel, objet de sa satisfaction et aussi de son insatisfaction, ne laisse nullement apercevoir comment peut surgir de là le monde de la fantaisie sous sa forme adulte» (ivi, p. 216).

⁴⁷ Ivi, p. 466.

è uno «*chaînon dans la lignée vitale [...] par lequel la vie passe*»⁴⁸. La «*dyade*»⁴⁹ così costituita, e investita della dialettica scaturita dalla domanda d'amore, porta in sé tutte quelle istanze proiettive, predicative, esplorative, e potenzialmente diegetiche, che caratterizzano il «romanesque»; essa mostra, come tale, interessanti analogie con il *punctum* quale Barthes è andato formulando in *La chambre claire*. In qualità di veicolo dell'affezione (nel suo senso etimologico: *afficere*), la congiunzione copulativa consente, a un primo grado (lineare, metonimico) l'identificazione proiettiva e, a un secondo grado (spaziale, metaforico) le potenzialità espansive e narrative che Barthes qualifica appunto come «proustiennes»: «Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique»⁵⁰. Su una tangenza o pungenza – *madeleine* inzuppata, o *pavé* sconnesso – «Ma mère et moi»⁵¹ – aleggia, insomma, quell'«air de roman» a più riprese definita da Barthes come «aventure»: da intendersi quest'ultima, etimologicamente, come «ce qui m'advient»⁵². L'avventura, «hémorragie douce» che discioglie – diremmo con il padre della psicanalisi – un «ingorgo psichico» presente nel soggetto, è ben riconoscibile in quello che lo stesso Freud ha notoriamente definito, nella sua *Metapsicologia*, «il lavoro del lutto». Allorché il soggetto, scrive Lacan, «au-delà de son rapport duel [...] de captivation à l'image, demande, si je puis dire, à être signifié», è sempre, irrimediabilmente, «signifié à côté»⁵³. Tale elaborazione «proto-diegetica» consente di alienarsi la morte e di pensarla, appunto, accanto a sé: «je la pense – scrive Barthes – selon une logique impensée, je dérive hors du couple fatal qui lie la mort et la vie en les opposant»⁵⁴. Attraverso la rielaborazione del «jeu de la présence avec l'absence»⁵⁵ è insomma tollerata l'Immagine – il simulacro – della madre che, nella vita, scrive ancora Lacan (rivisitando il *fort-da* freudiano) «va-et-vient»⁵⁶. Tale esitazione diviene ora nuovamente ammissibile come «épreu-

⁴⁸ Ivi, p. 464.

⁴⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 176.

⁵⁰ R. Barthes, *La chambre claire* cit., pp. 74 e 77. L'espressione «force d'expansion» è presente, in Proust, a proposito dell'episodio della «madeleine» (M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 44).

⁵¹ Se norme di carattere fonosintattico e sociale richiedono l'anteposizione, nella diadi, dell'altro rispetto al sé («ma mère et moi»; «Proust et moi») la relazione va intesa come biunivoca e capace di reversibilità.

⁵² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 11. La stessa definizione figura in «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 342. Sul concetto di «aventure», vedi anche: R. Barthes, *Une idée de recherche* cit., p. 329 e R. Barthes, *La chambre claire* cit., pp. 38-39, *passim*.

⁵³ J. Lacan, *Le séminaire V* cit., p. 273. «La vérité: ce qui est à côté», scrive Barthes nei *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 273.

⁵⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 17.

⁵⁵ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 220.

⁵⁶ Ivi, p. 205. Cfr. anche ivi, p. 330. Cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 13: «Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand

ve d'abandon»⁵⁷: si cerca, infatti, non tanto l'Altro, quanto «un certain lieu de l'Autre»⁵⁸: una «prise de position» in rapporto all'oggetto amato⁵⁹ per cui una elaborazione postuma del legame diventa possibile. Tale elaborazione è, appunto, la scrittura, che si tratta in primo luogo di rendere, contro l'ottusità del significante, «ovvia»: etimologicamente «viable».

In qualità di «objet métonymique»⁶⁰ – osserva Barthes lettore di Lacan – l'Altro come oggetto della scrittura si trova irrimediabilmente schiacciato tra due tempi, «le temps de la référence» e «le temps de l'allocution»⁶¹; lo scrittore sperimenta, insomma, la concomitanza di due linguaggi: uno desiderativo, l'altro critico; concomitanza di cui, tra l'altro, Barthes rende conto con disagio all'inizio della *Chambre claire*. Tale dualità, che ci sembra corrispondere a quella, formulata da Lacan, tra «considération» e «désidération»⁶² si manifesta come esitazione tra il *sur* della critica (espressione del *sur-moi* che, emancipatosi dai legami, domina razionalmente l'oggetto d'interesse) e l'*avec* dell'affetto; in altri termini, tra il discorso autoritario del Padre, che, con la sua interdizione struttura la realtà e il discorso, e quello vocativo, patetico, della madre, che richiede, nell'ambito della scrittura medesima (data come pratica di iniziazione e di crescita, ovvero di conquista dell'autonomia psichica del soggetto) l'unificazione, al secondo grado, dei due *côtés* del legame stesso: quei due 'bordi' della realtà e della frase già evocati da Proust come «côté de Méséglise», e «côté de Guermantes»⁶³. Lontani nel presente, ma approssimati nello spazio del ricordo, essi chiamano Barthes a quella coabitazione dei linguaggi che, nel «texte de plaisir», lavorano, appunto, *côte à côte*⁶⁴.

Del fatto che la sintassi assuma al secondo grado, attraverso il principio logico della consequenzialità (discorso del Padre), il processo biologico della discendenza appannaggio della madre, si è notoriamente avveduto Lévi-Strauss, che ha

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 [...] était pour moi un moment douloureux»; e p. 31: «Ma mère ne vint pas, et sans ménagements pour mon amour propre [...] me fit dire par Françoise ces mots: "Il n'y a pas de réponse"».

⁵⁷ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 19.

⁵⁸ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 221.

⁵⁹ Ivi, p. 507.

⁶⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 205. Sull'«objet métonymique», cfr. J. Lacan, *Séminaire V*, cit., p. 402, *passim*.

⁶¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 22.

⁶² J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 344.

⁶³ Si ricordi il passo proustiano, a proposito del «côté de Méséglise» e del «côté de Guermantes»: «je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit»; l'esperienza reale, invece, «les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents» (M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 133).

⁶⁴ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 10.

formulato l'omologia tra sintassi e parentela⁶⁵. Una discendenza biologica non investita dalla motivazione degli affetti produce un trauma individuale spesso riflesso nel trauma della storia; è questo il caso della «modernità» di Baudelaire. «Ruines, ma famille! ô cerveaux congénères! – egli scriveva nelle *Petites vieilles* – Je vous fais chaque soir un solennel adieu!»⁶⁶. L'intrattabilità delle logiche continue e progressive, oramai acquisita come effetto secondario del discorso del Padre (rimosso, quest'ultimo, con l'abbattimento della teocrazia, dalla modernità occidentale), viene a farsi portatrice di tutti i «renversements». Ed è dunque riproducendo, della logica inversa, le forme che Proust realizza, nell'ottica di Roland Barthes, un «projet aléthique»: tutta l'«énergie du déchiffrement» è destinata a una «recherche d'essence», allo scopo di affrancare la vera vita dalle «apparences contraires»⁶⁷. Contro l'ipotassi del *sur-moi*, sempre dominatrice e irreversibile, la paratassi come modalità della co-presenza reversibile (*et...*) attesta ora in Barthes una relazione paritetica; attraverso di essa è possibile ricostruire a ritroso un «discours de l'affect» come «discorso della madre». Principio di parola e di oralità, essa informa il *sur-moi* del testo scritto incidendo sull'articolazione della catena significante a partire da quell'anello primario della relazione che è, lo abbiamo visto, la congiunzione copulativa. Valga, a chiarire le implicazioni psicoanalitiche di questo legame sintattico primario, la nozione lacaniana di «adjet»; il termine designa, con riferimento al «sujet», «l'appartenance imaginaire de quelque chose qui [...] lui manque»⁶⁸. Se, come scrive Lacan, «le sujet [...] rencontre d'abord la chaîne signifiante sous la forme de l'Autre»⁶⁹, la congiunzione, in qualità di veicolo dell'unione, ovvero fantasma della «copula», consente l'elaborazione della «métonymie dévorante qui règle la vie imaginaire»⁷⁰. Come pulsione eccentrica – «l'amour est monologique, maniaque; le texte est hétérologique, pervers»⁷¹ – essa è all'origine tanto della *Recherche* proustiana quanto del «romanesque» barthesiano.

Dalla valenza «eterologica» che aveva assunto in Petrarca lo stilema eletto: la congiunzione copulativa (come unità costitutiva di strutture dittologiche, paratattiche, polisindetiche) la cultura europea – precipuamente interessata ad una ricezione che privilegiasse la continuità logico-sequenziale attraverso l'anamorfoosi del discontinuo – è passata, sembra, pressoché indenne; finché la modernità non ha messo in luce, a partire dal Baudelaire poeta e critico, la tendenza eccen-

⁶⁵ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* [1948], Paris, Walter de Gruyter, 2002.

⁶⁶ Charles Baudelaire, *Les petites vieilles, Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», I, 1974, p. 91.

⁶⁷ R. Barthes, *Une idée de recherche* cit., p. 329.

⁶⁸ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 206.

⁶⁹ Ivi, p. 219.

⁷⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 89.

⁷¹ Ivi, p. 129.

trica della copula verso la dissociazione, la sconnessione, il non-senso. Che un'arbitraria «giustapposizione» venga accolta a istanza veridittiva di cui si fa garante il linguaggio è, come ben vede Genette, effetto di un retropensiero teologico:

Toute sémiotique rationnelle doit se constituer en réaction contre cette illusion apparemment première, illusion symboliste [...] au nombre de ces obstacles épistémologiques que la connaissance objective doit surmonter en les «psychalysant»⁷².

L'associazione analogica, riconosciuta oramai come «ricucitura» operata al secondo grado dalla cultura lascia scoperta – sovente esibita, e spettacolarizzata, come vede Lacan – l'esperienza traumatica della rottura⁷³. Di tale sconnessione primaria ricomposta a posteriori dal pensiero testimonia, dopo Baudelaire e Nietzsche, Proust, evocando, come «rumeur des distances traversées»⁷⁴, lo sforzo di ricongiunzione tra i due termini della relazione (i due *côtés* di Combray o il *pavé* sconnesso di cui si è detto⁷⁵); ed è dunque a seguito di una consapevolezza oramai acquisita dal pensiero moderno che Roland Barthes rivendica, con il suo «Proust et moi»⁷⁶, il diritto a una continuità – a una «ovvietà» affettiva del discorso – istituendo, con il suo «congénère», un rapporto paritetico, di carattere metonimico⁷⁷. Attraverso la mediazione elettiva dell'esperienza proustiana è possibile, per Barthes, partire (l'espressione lacaniana è quanto mai pertinente al caso) «à la recherche de l'objet de son désir»⁷⁸. La congiunzione copulativa, oltre che come sostituto logico di consanguineità funziona infatti, nel soggetto «déchollé», come possibilità secondaria di coalescenza e «aggancio» al senso: tale che l'«ovvietà» (ancora nel senso etimologico di «transitività») già significata al primo grado dal «va-et-vient» della madre⁷⁹ possa essere recuperata attraverso il «va-et-vient» ermeneutico tra la lettura e la scrittura. Ed è questo il punto di partenza di quella che Roland Barthes definisce una «critique pathétique»:

⁷² G. Genette, *Figures III* cit., pp. 38-39.

⁷³ «Les images se présentent dans l'économie humaine dans un état de déconnexion, avec une apparente liberté entre elles, qui permet toutes [ces] coalescences, ces échanges, ces condensations, ces déplacements, cette jonglerie que nous voyons au principe de tant de manifestations qui font à la fois la richesse et l'hétérogénéité du monde humain» (J. Lacan, *Séminaire V* cit., pp. 114-115).

⁷⁴ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 45.

⁷⁵ Al *pavé* sconnesso del *Temps retrouvé* fa da *pendant* un'immagine di *Du côté de chez Swann* (ivi, p. 102), dove Proust evoca le vetrate che ingannano la vista coi loro riflessi «dans une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau».

⁷⁶ A. Compagnon, *Proust et moi*, in *Roland Barthes, Teoria e scrittura*, a cura di Mariella Di Maio, Napoli, ESI, 1992, pp. 33-47.

⁷⁷ «Le nom entretient avec ses congénères des rapports métonymiques, fonde le Récit» (R. Barthes, *Proust et les noms*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 128).

⁷⁸ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 402.

⁷⁹ *Ibidem*.

«au lieu de partir d'unités logiques (analyse structurale) on partirait d'éléments affectifs»⁸⁰. Nelle «intermittences du cœur» proustiane Barthes ritrova il *punctum* o, altrimenti, il «biografema»⁸¹: l'istante di tangenza affettiva isolato e intermittente – «ma mère et moi» – si costituisce come il modulo unitario di ogni espansione narrativa; su di esso aleggia, come possibilità sospesa, un «air du roman». «Auratica» e insieme «erratica» a immagine dell'opera proustiana è (come testimonia il palinsesto degli scritti barthesiani) la rielaborazione di un'esperienza ermeneutica avvertita, al secondo grado, come «dialectique de la demande», nell'intento di «obtenir de l'Autre cette présentification essentielle» che, al di là di ogni soddisfazione, produce il cortocircuito, *en abyme*, tra il sé e l'Altro⁸². Così, mentre la fotografia, come «air de roman» ancora troppo aderente – coalescente – al suo significante⁸³, si arresta sul punto della sua possibile elaborazione diegetica, *La chambre claire* è il tentativo che Barthes compie, convocando Proust, di ritrovare insieme un «temps perdu» e un «visage perdu». E non è un caso che figurasse, tra i progetti di Barthes, un «Proust et la photographie»⁸⁴.

La necessità di correlare blocchi erratici, *puncta*, «moments de vérité»⁸⁵ e di organizzarli in una struttura pone tuttavia il problema del pieno e del vuoto; dell'essenza e della relazione; un codice «statico» (l'adorazione) e un codice «dinamico» (la relazione)⁸⁶ sembrano costituire l'origine del processo proustiano e, di riflesso, barthesiano. Già nel suo saggio sulle *Maximes* di La Rochefoucauld, Barthes osserva che il moralista procede aggiustando tra loro dei «blocs particuliers»: «parties immobiles, solitaires, sortes d'essences le plus souvent substantives [...] dont chacune renvoie à un sens plein, éternel, autarcique»; esse sono appunto i termini (*relata*) di una relazione. Vi sono, infatti, nelle massime, dei «temps forts» costituiti da sostanze, e dei «temps faibles» caratterizzati da «mots-outils, mots

⁸⁰ Su questo passo della *Préparation du roman*, cfr. G. Girimonti Greco, *L'ultimo Barthes fra «science du sujet» e «imitation» proustiana* cit., p. 91.

⁸¹ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 54.

⁸² J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 406.

⁸³ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 18.

⁸⁴ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 340. Cfr. questo passo di R. Barthes, in *La chambre claire*: «J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle [ma mère] venait de mourir [...] remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé» (pp. 105-106). A proposito di Proust Barthes non manca di ricordare, ancora in una parentetica, che «l'album des photographies de sa vie, dans la collection de la Pléiade, est épuisé depuis longtemps» (*ibidem*). Si veda, su questi aspetti, Kathrin Yacavone, *Barthes e Proust: La Recherche comme aventure photographique*, in «Fabula LHT», marzo 2008, 4, p. 1. Ricorderemo che Barthes fu travolto da un'automobile proprio allorché si recava al Collège per verificare un proiettore, in vista del suo seminario sulle fotografie di Proust. Cfr. G. M. Gallerani, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* cit., p. 8.

⁸⁵ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 343.

⁸⁶ Si veda, per questa categorizzazione, R. Barthes, *Par où commencer?*, in *Le degré zéro de l'écriture* cit., p. 143.

relationnels»⁸⁷ che costruiscono la catena significante. La struttura ritmica, gruppo sempre pari e «obstinément duel», «commande la relation qui unit ses termes», stabilendo «un rapport immobile de manifestation, c'est-à-dire d'équivalence»⁸⁸. Tale relazione di equivalenza, nota Barthes, «est d'un type assez archaïque: définir les choses (à l'aide d'une relation immobile) c'est toujours plus ou moins les sacraliser»⁸⁹. Ne emerge, insomma, l'aspetto «ieratico» della massima che, come studi linguistici hanno dimostrato rispecchia, attraverso l'opposizione di termini (ovvero la loro posizione logicamente speculare, ma formalmente sequenziale in quanto sistemata sull'asse delle concatenazioni), «le procédé fondamental de la signification». Rispondente al modello della percezione primaria, tale opposizione non è altro che «le mécanisme tout nu du sens»⁹⁰. Ora, questo meccanismo sembra riproporsi, *mutatis mutandis*, nella scrittura proustiana. In *Proust et les noms* Barthes si domanda ancora, a proposito di Proust, qual è «le ciment nouveau qui va donner la grande unité syntagmatique à tant d'unités discontinues, éparées», attraverso cui il significante della madre può essere ricomposto⁹¹. Egli la individua nel «nom propre»: essenza che, grazie al suo «pouvoir constitutif»⁹², dà avvio al processo di «apprentissage» della *Recherche*; processo dialettico, sempre oscillante tra «une illusion et une déception». Tra questi due termini transita, come la madre, la scrittura. Di qui la necessità esplorativa, attraverso il nome proprio, di un'alterità piena ma erratica: lo scrittore è indotto a «interroger éperdument les signes: signes émis par l'œuvre d'art, par l'être aimé»⁹³. Se la relazione è, di per sé, lineare (vettoriale, metonimica), il Nome proprio, unità piena, indifferente al sintagma che lo supporta, e contrario a ogni restrizione selettiva, è «volumineux, toujours gros d'une épaisseur touffue de sens»⁹⁴. Il suo potenziale espansivo è la metafora, che è «un travail privé de toute vectorisation: elle ne va d'un terme à un autre que circulairement et infiniment»⁹⁵. Infatti, il Nome proprio è «catalysable; on peut le remplir, le dilater» e, soprattutto, «comblent les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts»⁹⁶. Nelle sue stesse potenzialità espansive risiede la narrazione come rielaborazione, al secondo grado, del legame primario: raccontare, scrive Barthes, «ce n'est jamais que lier entre elles [...] un nombre réduit d'unités pleines»⁹⁷. Tra l'illusione (la domanda)

⁸⁷ R. Barthes, *La Rochefoucauld: «Réflexions ou Sentences et maximes»* (ivi, pp. 73-74).

⁸⁸ Ivi, p. 75.

⁸⁹ Ivi, pp. 75-76.

⁹⁰ Ivi, p. 80.

⁹¹ R. Barthes, *Proust et les noms* cit., p. 121.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 122.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Sulla metonimia e la metafora in Proust, si veda G. Genette, *Métonymie chez Proust* cit. e *Proust palimpseste*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-67.

⁹⁶ R. Barthes, *Proust et les noms* cit., p. 124.

⁹⁷ *Ibidem*.

e la delusione (la denegazione), o, altrimenti, tra l'introiezione e la proiezione vi è, insomma, quella transitività spaziosa e abitabile – «syntaxe métaphorique»⁹⁸ – in cui può aver luogo il «va-et-vient» della madre, principio d'ogni reversibilità, di cui parla Lacan⁹⁹. Riconosciuta da Barthes come struttura portante della *Recherche*¹⁰⁰ («Cottard n'est ni "grand" ni "petit", sa vérité, s'il en est une, est une vérité de discours, étendue à toute l'oscillation que la parole de l'Autre [...] lui fait subir»)¹⁰¹ la «syntaxe métaphorique» è portatrice, in qualità di «copula fantasmatica», di una «enantiologie» che agisce sia come discorso, sia come struttura¹⁰². È, infatti, la coesistenza paritetica dei due termini della relazione («syntaxe concomitante», come altrimenti Barthes la definisce)¹⁰³ che, consentendo la transitività, può dar luogo alla permutabilità, alla reciprocità, alla retrospezione; insomma a quei procedimenti che caratterizzano, per via d'eminenza, l'opera proustiana: «par l'expansion advient le renversement»¹⁰⁴.

Se in *Proust et les noms* si riconosce che il nome proprio, in quanto forma linguistica della reminiscenza¹⁰⁵ ha, accanto al potere di «essentialisation» e di «exploration», il «pouvoir de citation», tale funzione può essere riconosciuta anche a quei «bouts de phrases» che, per il loro valore affettivo, possono essere intesi come un'unità piena e sostantiva. In «Longtemps je me suis couché de bonne heure»¹⁰⁶, dove il noto incipit della *Recherche* è eletto a titolo tematico del saggio, la citazione costituisce la modalità allocutiva attraverso cui Barthes si situa «à côté» di Proust. Qui, mentre la presenza delle virgolette attesta la contiguità e la pariteticità tra il sé e l'Altro, la formula, come unità lessicale, assurge a nucleo tematico passibile di esplorazioni predicative. Il procedimento si ripete, *en abyme*, nello spazio del testo come spazio della «relazione critica»: l'incipit del saggio è, infatti, una citazione estesa dell'incipit della *Recherche*, che in *Le plaisir du texte* Barthes considerava «une grande œuvre de plaisir»¹⁰⁷: «Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle; ce n'est pas une "autorité"; simplement un *souvenir circulaire*»¹⁰⁸.

La valenza allocutiva della citazione è accolta a intenzionalità «accidentale» e «avventurosa» dello scritto; esso, infatti, intende situarsi non nella modalità del *sur* (e del *sur-moi*) proprio della critica («il discorso del Padre» di Lacan), bensì nella

⁹⁸ R. Barthes, *Une idée de recherche* cit., p. 331.

⁹⁹ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 402.

¹⁰⁰ R. Barthes, *Une idée de recherche* cit., p. 330.

¹⁰¹ Ivi, p. 331.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ R. Barthes, *Proust et les noms* cit., p. 121.

¹⁰⁶ R. Barthes, «Longtemps je me suis couché de bonne heure» cit., p. 333.

¹⁰⁷ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 34.

¹⁰⁸ Ivi, p. 51.

modalità «matricielle» dell'*avec*: «Est-ce à dire que je vous propose une conférence “sur” Proust? Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien: Proust et moi»¹⁰⁹.

Si manifesta, sin d'ora, la «syntaxe concomitante» di cui si è detto; la quale consente, attraverso la co-presenza di due scelte opposte nel paradigma (*oui/non*), la coesistenza pacifica dei *relata*. In tal caso, la congiunzione copulativa unisce, siglandone la pariteticità e dunque la reversibilità, i due «bords», ovvero i due termini della relazione, critica e affettiva. A mo' di concessione («Quelle prétention!») Barthes previene, in proposito, le obiezioni del lettore tradizionale che ravvisa come atto di superbia questa parificazione; e avanza, contro il *sur-moi* autoritario del critico, le ragioni – operative, esperienziali – della contiguità e della concomitanza, se non, addirittura, dell'identificazione:

Je voudrais suggérer que, paradoxalement, la prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin: car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que je m'identifie à lui: confusion de pratique, non de valeur¹¹⁰.

In seconda istanza, Barthes concede al pensatore della rottura, Nietzsche, l'arbitrarietà – e la mollezza – del legame copulativo (qualificato, sprezzantemente, come «et mou») per accogliere l'ottusità dello stesso a motivo di riscatto: «Nietzsche ironisait sur l'usage que les Allemands faisaient de la conjonction “et”: “Schopenhauer et Hartmann”, raillait-il»¹¹¹.

Laddove infatti, con Genette¹¹², «l'analogie apparaît [...] comme une sorte d'effet second, et peut-être illusoire de la *concomitance*», è proprio il «mystère simple de la *concomitance*» evocato in *La chambre claire*¹¹³ che Barthes qui rivendica. Egli affronta provocatoriamente, con un effetto di rincaro, l'«oscenità» di tale accostamento per riaffermarne, come accade per il discorso amoroso oramai denegato dal bisogno sociale (è il tema portante dei *Fragments d'un discours amoureux*) la «semiotica forte»¹¹⁴: «Proust et moi, c'est encore plus fort»¹¹⁵. Il suo testo infatti si situa, come l'opera proustiana, sotto l'ègida dell'«esitazione», eleggendo a fondamento la formazione di compromesso tra il *sur* e l'*avec*; tra la

¹⁰⁹ *Ibidem*. Sul rifiuto della preposizione «sur» nei «textes de jouissance», si veda *Le plaisir du texte*: «vous ne pouvez parler “sur” un tel texte, vous pouvez seulement parler “en” lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu» (R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 33).

¹¹⁰ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 333.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² G. Genette, *Critique et poétique*, in *Figures III* cit., p. 50.

¹¹³ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 130.

¹¹⁴ «Dans le champ amoureux, la futilité n'est pas une “faiblesse” ou un “ridicule”: elle est un signe fort: plus c'est futile, plus cela signifie et plus cela s'affirme comme force» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., pp. 97-98).

¹¹⁵ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 333.

referenza, insomma, e l'esplorazione affettiva di cui si è detto: uno spazio abitabile in cui si accetta, attraverso l'instabilità e la provvisorietà del legame ermeneutico, il «va-et-vient» dell'Altro. Così la copula, in quanto veicolo della relazione sembra costituire, con il suo essere e non essere – con il suo statuto intermedio tra Presenza e Assenza – l'«objet transitionnel» di cui Barthes parla in *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*¹¹⁶. Come Proust, conferendo una «forme psychologique» ad una «alternance structurale»¹¹⁷ (l'*aut* della metafora, che impone un'esitazione nell'ambito del paradigma e l'*et* della metonimia, che la esige nell'ambito del sintagma) «écrit un dialogue fictif entre sa mère et lui», Barthes stabilisce, sugli stessi presupposti, un dialogo con Proust. Tale formazione di compromesso si avvera al momento della scelta del genere di scrittura: Proust ha esitato, come Barthes ricorda, a lungo tra il Romanzo (modalità dell'*avec*) e l'opera critica (modalità del *sur*): «roman? Essai? Aucun des deux ou les deux à la fois: ce que j'appellerai une *tierce forme*»¹¹⁸. Essa corrisponde allo stadio intermedio tra il sonno e la veglia che costituisce il punto di partenza esplorativo della *Recherche*; una «conscience de sommeil» in cui la coscienza stessa si manifesta «en tant que désordre»¹¹⁹. Sospesa a uno scandalo grammaticale – la morte nella vita – la scrittura «est précisément cette activité qui travaille [...] les impossibilités de la langue au profit du discours»¹²⁰. Infatti, se un uomo che dorme – osserva Barthes citando Proust – «tient en cercle autour de lui le fil des heures» (resta padrone dei legami, del potere della metafora e della metonimia), allo stesso tempo «leurs rangs peuvent se mêler, se rompre»¹²¹; il sonno fonda un'altra logica, «une logique de la Vacillation, du Décloisonnement», che apre a ogni potenzialità esplorativa, nel tempo (metonimia) e nello spazio (metafora). Se la «tierce forme» o terza via, può essere definita, con Lacan, come il «lieu de la parole», nel quale «le désir a à prendre sa place et à s'organiser», ovvero dove «doit être découverte sa formulation possible»¹²², essa è situata in una posizione duplice e concomitante in rapporto alla domanda: «à la fois au delà» (modalità della critica) «et en deça» (modalità del Romanzo). Sperimentata, in forma traumatica, la discontinuità nella fattispecie di una congiunzione (per dirlo con Lacan) «barrée», la scrittura assume, nelle sue forme, il lavoro stesso della riparazione di cui si è detto: «La structure de cette œuvre sera, à proprement par-

¹¹⁶ Barthes definisce, con Lacan, l'«objet transitionnel» come un «espace qui sépare et lie en même temps la mère et son bébé»; «l'espace même du jeu de l'enfant et du contre-jeu de la mère», in R. Barthes, *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime (Le bruissement de la langue cit., p. 361)*.

¹¹⁷ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 334.

¹¹⁸ Ivi, p. 336.

¹¹⁹ *Ibidem* (il corsivo è dell'autore).

¹²⁰ Ivi, p. 337.

¹²¹ *Ibidem* (il corsivo è dell'autore). Cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann cit., p. 5*.

¹²² J. Lacan, *Séminaire V cit., pp. 406-407*.

ler, *rhapsodique*, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousue*¹²³. Questa è d'altronde, nota Barthes, «une métaphore proustienne»:

l'œuvre se fait comme une robe; le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière: des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels¹²⁴.

Similmente si esprime, in proposito, Genette:

La qualité du style, dépend d'une «assimilation» établie entre des objets co-présents, des «choses» qui, pour perdre leur «aspect premier de choses», c'est-à-dire leur contingence et leur dispersion, doivent mutuellement se refléter et s'absorber, à la fois «rangées les unes à côté des autres» (contiguïté) et «vues les unes dans les autres» (analogie)¹²⁵.

Se la «chose» è la cosalità bruta, intermittente e opaca del significante, nella congiunzione («microstructure stylistique» attraverso cui ha luogo «l'évocation par contiguïté») si riconosce, in definitiva, più che l'anello, la cucitura – o la cicatrice – da cui discende, in Proust come in Barthes, la «macro-structure»¹²⁶, ovvero il «plaisir métonymique de toute narration»¹²⁷ come piacere conseguente al lavoro compiuto: quello che Proust chiama, appunto, il «fondu»¹²⁸.

Dal momento che l'Altro è depositario – come vede Lacan – del «trésor métonymique», in quanto «il est supposé connaître la multiplicité des combinaisons signifiantes [...] empilées et comprimées dans le langage»¹²⁹ il lavoro di tessitura tra gli istanti pieni costruisce una trama che percorre erraticamente tutto l'edificio del ricordo; trama necessaria in quanto essa è capace di ricondurre a ritroso tutte le proiezioni relazionali, centrifughe, dell'oggetto, al loro punto di origine. Infatti, come ben nota Genette: «homonymie sur métonymie. Telle est la «rhétorique» du désir»¹³⁰.

Il «va-et-vient» tra identificazione mimetica e distanziamento critico che è proprio della lettura ha, infine, il potere di «far amare», ovvero, di «dare ragio-

¹²³ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 337.

¹²⁴ Ivi, pp. 337-338. Genette ricorda, in proposito, la ricorrente metaforica proustiana dei «legami»: «anneaux, maillons, mailles», e l'iperonimo «tissage» (G. Genette, *Figures III* cit., p. 60).

¹²⁵ G. Genette, *Figures III* cit., p. 61.

¹²⁶ Ivi, p. 59.

¹²⁷ R. Barthes, *Sur la lecture* cit., pp. 44-45.

¹²⁸ Genette nota che «l'image à laquelle Proust recourt le plus volontiers [...] c'est le motif du «fondu», de l'*homogène*» (G. Genette, *Figures III* cit., p. 60). Su questo aspetto, cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 206.

¹²⁹ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 115.

¹³⁰ G. Genette, *Figures III* cit., p. 59.

ni» per amare il proprio oggetto d'interesse coniugando, così, le istanze sociali del valore e quelle private dell'amore: «De plus en plus nous nous prenons à aimer non "Proust" (nom civil d'un auteur fiché dans les Histoires de la littérature), mais "Marcel"»¹³¹.

«Marcel», «être singulier», testimone della «syntaxe concomitante» è al contempo, come Hermes (e come il critico Barthes, che a più riprese tale si definisce), «enfant *et* adulte, *puer senilis*, passionné *et* sage, proie de manies excentriques *et* lieu d'une réflexion souveraine sur le monde l'amour, l'art, le temps, la mort»¹³². Con il sostantivo astratto «marcellisme» (formazione di compromesso tra l'individuo biografico e l'astrazione ideologica che, trasmessa dal suffisso, è divenuta «auratica» attraverso la comunità degli appassionati fruitori) Barthes propone di denominare «l'intérêt spécial que les lecteurs peuvent porter à la vie de Marcel Proust». Interesse mimetico rivolto non all'opera come testo (il che ricondurrebbe il lavoro critico ad un'operazione meramente *sur-moïque*) bensì a quei «biographèmes» del soggetto capaci di ricreare operativamente, attraverso il lavoro della trama, una costellazione amorosa.

Nello scritto intitolato *Sur la lecture*, dove Barthes torna a formulare l' analogia che si instaura tra il soggetto-lettore e il soggetto-amante («nous désirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *ai-mez-moi* qui est dans toute écriture») ¹³³ – è ancora Proust a rappresentare, attraverso la citazione di un celebre passo della *Recherche*, la relazione esclusiva del lettore con il libro e-letto (lettura ed elezione essendo una sola cosa)¹³⁴, nel momento in cui si produce «la coalescence paradisiaque du sujet *et* de l'Image»¹³⁵. Il «cabinet» proustiano, come la «chambre claire», diviene insomma «la clôture même du Miroir»; quello spazio intimo della coscienza in cui ha luogo, freudianamente, l'inclusione dell'Altro come *recollage* del legame spezzato¹³⁶. L'economia del piacere, infatti, «consiste à soigner son rapport duel au livre (c'est-à-dire à l'Image), en s'enfermant seul à seul avec lui, collé à lui, *le nez sur lui*, si j'ose dire, comme l'enfant est collé à la Mère et l'Amoureux suspendu au visage aimé»¹³⁷.

¹³¹ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 340.

¹³² Ivi, p. 340. Il corsivo è nostro. Altro alter-ego e *puer senex* della letteratura è, nella ricezione barthesiana, Michelet.

¹³³ R. Barthes, *Sur la lecture* cit., p. 45.

¹³⁴ «Le sujet amoureux, nous le savons, est marqué d'un retrait de réalité, il se désinvestit du monde extérieur» (ivi, p. 43).

¹³⁵ Ivi, p. 44.

¹³⁶ Barthes evoca a tale proposito, nei *Fragments d'un discours amoureux*, un verso di Ronsard (*Amours*, CXXVII): «En sa moitié, ma moitié je recolle». E commenta: «On dirait que tout le monde connaît le truc des deux moitiés qui cherchent à se recoller» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 268).

¹³⁷ *Ibidem*.

Se vi è, in definitiva, una «logique érotique de la Narration»¹³⁸ capace di scatenare il «plaisir du texte» essa passa dal fantasma della «copula», ovvero, dell'*être avec*. Attraverso tale fantasma intrattenuto ha luogo l'«avventura» e, segnatamente, «la façon dont le plaisir vient au lecteur», la lettura stessa facendosi «conductrice du Désir d'écrire»¹³⁹. Non si tratta propriamente, nota Barthes, di un desiderio mimetico dell'Altro, ossia di essere «comme l'auteur»¹⁴⁰ – bensì, di sciogliere un ingorgo psichico lasciando transitare – rendendo «ovvia» – la scrittura.

Barthes ben ricorda le esitazioni proustiane – il «ça ne prend pas»¹⁴¹ – che, scaturite da un'esigenza del proprio *surmoi* critico (la stesura del *Contre Sainte-Beuve*), precedono l'impresa della *Recherche*. Note sono le motivazioni di quel saggio: la difesa, contro la critica «biografica» propugnata da Sainte-Beuve (che postulava una continuità tra l'individuo privato e l'individuo pubblico)¹⁴² di un'intimità biografica dello scrittore. Da un pretesto referenziale scaturirebbe insomma, in Proust, come in Barthes, l'esigenza di un investimento affettivo dell'individuo privato nella scrittura stessa. Tale investimento, in quanto costitutivamente dato come un secondo grado dell'*être avec* (la relazione con la comunità dei lettori), non può prescindere dalla formazione di compromesso tra l'intimità e la comunicabilità; tra la parola desiderale e il discorso sociale. Laddove un giubilatorio ritorno del rimosso si riconosce nella possibilità di evocare, riappropriandosi di un «discours de l'affect», i propri «moments de vérité», una forma residuale del dovere referenziale risiede nella necessità concomitante della loro «riparazione» attraverso la quale l'autore si rende fruibile alla comunità dei lettori, scatenando così il felice circuito ermeneutico scrittura-lettura-scrittura raccomandato da Barthes¹⁴³. Si chiarisce, in questi termini, quella che definiremmo la pulsione espansiva, «aggettiva» (nel senso etimologico, lacanianiano di «aggetto», o, altrimenti, di *epitethon*: ciò che è «posto accanto a sé») di Proust e, metonimicamente, di Barthes: dall'ossessione del «ça ne prend pas», con cui si prende atto, al secondo grado, del primitivo scollamento, la ricucitura ha luogo attraverso l'aggiunzione di elementi circostanziali che si «aggettano», appunto, intorno a un nucleo affettivo fino a esserne incorporati. L'effetto a distanza (che corrisponde allo spazio percorso dal ricordo, ovvero al tempo dell'elaborazione;

¹³⁸ R. Barthes, *Sur la lecture* cit., p. 45.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ L'espressione, ricorrente in Barthes, denota, accanto ad altre consimili, l'ossessione del legame e delle sue implicazioni in termini creativi. Ricordiamo uno dei saggi su Proust, dal titolo: *Ça prend* (1978).

¹⁴² Cfr. R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., pp. 338-339.

¹⁴³ «Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production: non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail: le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler [...] à l'infini» (R. Barthes, *Sur la lecture* cit., pp. 45-46).

Genette parla opportunamente di «Temps incorporé»¹⁴⁴) è quello, aneddotico, del «fondu». Attraverso la ricucitura – la tramatura – tra i due bordi o *côtés* della «dyade»¹⁴⁵ il senso torna a spaziare e transitare; si rende insomma possibile la condivisione della propria parola di amante con un'agape intellettuale e amorosa di lettori. Al contempo, il desiderio non consumato è «retourné en production»; ovvero rientra nel ciclo produttivo del bisogno sociale mentre le proiezioni, i fantasmi del soggetto divengono, felicemente, «*travail*»¹⁴⁶.

Ma è, sembra, proprio l'assenza della distanza aneddotica dall'oggetto – principio di ogni salvifica metaforizzazione – e l'aderenza letterale al significante doloroso che denega all'ultimo Barthes la rielaborazione del lutto attraverso il discorso del romanzo: la catena significante lungo la quale si articola il discorso amoroso resta irrimediabilmente frammentaria. Nell'impossibilità di estirpare, sopprimere, censurare e sostituire – risorsa concessa al lavoro sempre reversibile della scrittura – egli appare condannato all'esibizione del «*mécanisme tout nu du sens*» di cui si è detto. Dell'irrevocabilità della parola, esposta per suo statuto alle sorti progressive, tratta a più riprese, con Lacan, Barthes; essa è fatale perché irreversibile: «ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'augmenter*» egli scrive, notoriamente, in *Le bruissement de la langue*: «corriger, c'est [...] bizarrement, ajouter»¹⁴⁷ e riparazione è aggiunta.

L'«insopprimibilità» dell'oggetto – la sua evocazione se non «par ajout» («j'anule, j'efface, je rectifie») ¹⁴⁸ – ci richiama all'irreversibilità temporale del vissuto biologico e affettivo prima – logico e causale poi – o, alternativamente, a una retrospezione come introiezione – incorporazione – di un significante opaco, non elaborabile.

Se l'intrattabilità del discorso amoroso richiede – come raccomanda Socrate nel *Simposio* platonico citato nei *Fragments* – la sua sublimazione in una forma d'arte¹⁴⁹, è proprio in questa *impasse* – l'incapacità di dividerlo con un'agape di «congénères» – che sembra arenarsi Barthes: «le silence ou le flottement du mot me sont également interdits»¹⁵⁰. La «rature» impossibile come effetto di primo grado dell'ottusità della parola¹⁵¹ denega, al secondo grado, la scrittura del roman-

¹⁴⁴ G. Genette, *Figures I* cit., p. 51.

¹⁴⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 176.

¹⁴⁶ R. Barthes, *Sur la lecture* cit., p. 45.

¹⁴⁷ R. Barthes, *Le bruissement de la langue* cit., p. 99.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., pp. 197 e 250.

¹⁵⁰ R. Barthes, *Deux contraintes*, in *Le bruissement de la langue* cit., pp. 367-368.

¹⁵¹ «[...] paradoxalement, c'est la parole, éphémère, qui est indélébile, non l'écriture, monumentale. A la parole, on ne peut que rajouter une autre parole. Le mouvement correctif et perfectif de la parole est le bredouillage, tissage qui s'épuise à se reprendre, chaîne de corrections augmentatives où vient se loger par prédilection la part inconsciente de notre discours (ce n'est pas fortuitement que la psychanalyse est liée à la parole, non à l'écriture: un rêve ne s'écrit pas)» (*ibidem*).

zo: «c'est la parole éphémère qui est indélébile, non l'écriture, monumentale»¹⁵². Nell'intento di sottrarre la vita (riconosciuta, nella *Chambre claire*, come «*inqualifiable*», ovvero «sans qualité») ¹⁵³ a una «fabrique immonde d'adjectifs» Barthes rinuncia alla salvifica «aggettività» di cui si è giovato Proust. E, dunque, incorpora il fantasma – che definisce, assumendolo tautologicamente, con riferimento esplicito al *ça* freudiano, «Tel»¹⁵⁴. Esso non può che essere proferito se non nello spazio semimuto e intermittente di una parentetica; la quale, come aveva ben visto Lacan, rappresenta una interruzione della transitività avente luogo nella catena significante; un fantasma – una «micro-expérience»¹⁵⁵, appunto – della morte: «(Et ce qui ressemblerait le mieux à l'être aimé *tel qu'il est*, ce serait le Texte, sur lequel je ne puis apposer aucun adjectif: dont je jouis sans avoir à le déchiffrer)»¹⁵⁶.

Il fantasma d'amore incorporato – «collé»¹⁵⁷ – come fantasma di morte appare, nella sua ottusità¹⁵⁸, responsabile della «compulsion de répétition»: *l'acting out* lacaniano¹⁵⁹ come lavoro senza scopo rappresentato nei *Fragments*¹⁶⁰ è la con-

¹⁵² Ivi, p. 368.

¹⁵³ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 118.

¹⁵⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 263. Cfr. anche *La chambre claire* cit., pp. 15-16. «Je ne pourrais dire cet accord», aggiunge, con riferimento all'accordo che lega l'essere dell'amato al dolore della sua perdita – «que par une suite infinie d'adjectifs; j'en fais l'économie, persuadé cependant que cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère» (ivi, p. 110). Il famoso verso del *Tombeau d'Edgar Poe* di Mallarmé è qui evocato con lo stesso intento: «je la retrouvais enfin telle qu'en elle-même...» (ivi, p. 111).

¹⁵⁵ «je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre» (R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 30). Sulla parentesi in Lacan, cfr. *supra*, n. 21.

¹⁵⁶ «L'ennemi noir du *tel* – precisa nei *Fragments* – c'est le Potin, fabrique immonde adjectifs [...] J'accède alors à un langage sans adjectif. J'aime l'autre non selon ses qualités (comptabilisées) mais selon son existence [...]; j'aime, non ce qu'il est, mais: *qu'il est*» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., pp. 262-263). Se non vi fosse, scrive Genette, una dialettica tra «ressemblance» e «différence» «une tentative d'assimilation et une résistance à cette assimilation [...] il n'y aurait qu'une stérile tautologie»; «l'essence n'est-elle pas davantage du côté qui diffère et qui résiste, du côté irréductible et réfractaire des choses?» (G. Genette, *Proust palimpseste*, in *Figures I* cit., p. 46).

¹⁵⁷ «On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement: ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre» (R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 17).

¹⁵⁸ «Le langage dont le sujet amoureux proteste alors (contre tous les langages déliés du monde) est un langage *obtus*: tout jugement est suspendu, la terreur du sens est abolie» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., p. 263).

¹⁵⁹ Cfr. J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 420. «Si ce terme a un sens – scrive Lacan a proposito dell'«acte de répétition» – c'est en tant qu'il désigne une sorte d'acte qui survient au cours d'une tentative de solution du problème de la demande et du désir» (*ibidem*).

¹⁶⁰ Come Barthes precisa nell'«avant-propos», si presentano, in luogo di un «discours suivi», delle «scènes de langage» il cui protagonista, «hors récit», è «l'amoureux au travail» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* cit., pp. 8 e 10). A proposito di Proust, Genette nota che questi «s'est peu à peu éloigné de son propos initial, qui était d'écrire un «roman d'instant poétiques» [...]: ces instants se sont dégradés en scènes, les apparitions en portraits et descriptions, faisant dériver l'exécution d'ensemble du poétique au romanesque» (G. Genette, *Proust palimpseste* cit., p. 62).

seguenza dell'«atto mancato». Non ha trovato soluzione, ovvero trama, per dirlo con Lacan, «le problème de la relation du désir et de la demande». Il «va-et-vient» è oramai quello, qui evocato, di Sisifo¹⁶¹. Del vano tentativo di «recommencer sans répéter»¹⁶² attesta, d'altronde, l'imprestito dantesco del suo progetto di romanzo: *Vita nova*.

Se il «ça de l'homme» inscritto, secondo Lacan, nella «dialectique du langage» fa sì che «tout le processus d'élaboration du désir dans le langage se ramène et se rassemble dans la consommation d'un banquet»¹⁶³ – «jouissance élémentaire» sublimata in «jouissance» condivisa in seno alla *koinè* dei lettori – tra il «cela n'est pas», ovvero tra «la prise d'un signifiant élémentaire dans une parenthèse», e il «tu es cela» che segna «l'assomption authentique et pleine du sujet de sa propre parole»¹⁶⁴ s'insabba, come un paradosso sospeso tra presente e passato – come «double position conjointe: de réalité et de passé» – il «ça-a-été» intrattabile dell'immagine barthesiana: «cela que je vois [...] a été là, et cependant tout de suite séparé»¹⁶⁵. Se dunque l'immagine, di per sé ieratica e intermittente, assume per lo «spettatore» che è Barthes¹⁶⁶ una fattispecie romanzesca, auratica e durativa¹⁶⁷, è solo per l'effetto differito, interposto, di un «operatore» – Proust – che conferisce all'oggetto ottuso, «écrasé»¹⁶⁸ un valore chiaro, espansivo, d'infinità: «il s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet»¹⁶⁹. Infatti, laddove «une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard», il romanzo sembra poter attualizzare, a distanza di ricezione, quel che la foto, con la sua luminosità disseminata, annuncia ma nega¹⁷⁰:

D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici [...] comme les rayons différés d'une étoile. [...] la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié¹⁷¹.

¹⁶¹ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 104.

¹⁶² R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*» cit., p. 341.

¹⁶³ J. Lacan, *Séminaire V* cit., p. 134.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 484 e 507.

¹⁶⁵ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 121.

¹⁶⁶ Sulle categorie di *operator* e *spectator*, cfr. ivi, pp. 22-24 e 121.

¹⁶⁷ «[...] tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance: ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la *durée*» (ivi, p. 146); «La Photographie – aggiunge – est *plate*, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre» (ivi, p. 164).

¹⁶⁸ Sul «Temps écrasé», cfr. ivi, p. 151.

¹⁶⁹ Ivi, p. 121.

¹⁷⁰ «C'est par cet ombilic ténu que le photographe donne vie; s'il ne sait pas, soit manque de talent, soit mauvais hasard, donner à l'âme transparente son ombre claire, le sujet meurt à jamais» (ivi, p. 169).

¹⁷¹ Ivi, pp. 126-127.

Ove l'essere presente si configura irrimediabilmente, attraverso la fotografia, come essere passato¹⁷² e conduce alla consapevolezza, contestualmente alla Morte dell'autore¹⁷³, della Morte del romanzo¹⁷⁴, Proust viene a occupare quel passato immaginario dalla valenza durativa e reversibile – *futurum in praeterito* – in cui è stata scoccata la freccia dell'affetto e di cui si coglie oggi l'effetto differito come vita postuma, «bizarrement démodée»¹⁷⁵, e, purtuttavia, come un paradossale avvenire¹⁷⁶. Infatti, praticando a ritroso, attraverso la dialettica del desiderio¹⁷⁷, quella elaborazione del lutto «qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail»¹⁷⁸ *La Recherche* riannoda, musicamente, i due bordi – il *cela-est* e il *cela-a-été* – in un'«atopie de la jouissance»¹⁷⁹. Come ebbe a scrivere felicemente Adorno, che a Proust ha tra l'altro dedicato una mirabile nota¹⁸⁰, l'essere-stati non è che una modalità dell'essere.

¹⁷² Ivi, p. 120.

¹⁷³ Sulla morte dell'autore, cfr. il celebre saggio *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue* cit., pp. 63-70.

¹⁷⁴ Il motivo della morte della lingua, che ricorre nell'ultimo Barthes, si accompagna a quello della morte del romanzo, che cede il posto al «romanzesco». Cfr. G. M. Gallerani, *Barthes e la tentazione del romanzo* cit., p. 109.

¹⁷⁵ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 179.

¹⁷⁶ «En me donnant le passé absolu de la pose [...] la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence» (ivi, p. 150).

¹⁷⁷ «Comme institution, l'auteur est mort [...] mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne» (R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 39).

¹⁷⁸ R. Barthes, *La chambre claire* cit., p. 141.

¹⁷⁹ Nel *Plaisir du texte* Barthes si proponeva di «abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Le plaisir du texte est une revendication justement dirigée contre la séparation du texte; car ce que le texte dit, à travers la particularité de son nom, c'est l'ubiquité du plaisir, l'atopie de la jouissance» (R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 79).

¹⁸⁰ Theodor W. Adorno, *Piccoli commenti a Proust*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 83-93.

LE PROUST DE DELEUZE OU «COMMENT VA LE MONDE»
SELON SAINT-LOUP

Clélie Millner

*À la mémoire de Martine Michaux, qui
à 18 ans me fit rencontrer Saint-Loup*

Proust est l'un des exemples artistiques phares de la pensée de Gilles Deleuze. Le philosophe a certes dédié un célèbre essai à l'écrivain, intitulé *Proust et les signes*, dans lequel il propose de lire *À la Recherche du temps perdu* non à travers le prisme de la mémoire, secondaire selon lui, mais à travers celui des signes, ceux d'un monde perçu qui permettent d'accéder *in fine*, dans *Le Temps retrouvé*, aux Essences. Cependant, l'intérêt de Deleuze n'est pas circonscrit dans ce travail monographique, bien au contraire. L'exemple de Proust revient, hante l'œuvre de Deleuze, que ce soit de façon sporadique dans *Mille Plateaux* ou *Qu'est-ce que la philosophie?* ou de manière plus centrale dans certains des courts essais de recueils comme *Deux régimes de fous et Entretiens* ou encore *L'île déserte*¹.

De nombreuses études ont déjà été consacrées à ce dialogue posthume qu'instaure le philosophe avec l'écrivain² et, comme le souligne Stéphane Chaudier dans son article particulièrement éclairant, on se fourvoierait à tenter de trouver une forme de systématisme à ce jeu de références. En effet, «le geste qui consiste à relier, hiérarchiser, vectoriser le dialogue vivant pour lui donner co-

¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996; *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Editions de Minuit, 2003; *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les Editions de Minuit, 2012; et avec Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991/2005 et *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

² Nous pensons notamment à l'article de Stéphane Chaudier, *Proust aux éclats*, in *Deleuze et les écrivains, Littérature et Philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2007, pp. 85-95; à celui de Pierre Montebello, *Deleuze et Proust, les mondes de l'art ni objectifs ni subjectifs*, consultable sur le site http://www.academia.edu/1401245/Deleuze_et_Proust_les_mondes_de_lart_ni_subjectifs_ni_objectifs (dernière consultation le 9 novembre 2013) ou encore à l'ouvrage de Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013.

hérence est étranger à Deleuze³. C'est au contraire dans les paradoxes et les relectures que se construit une relation vivante et complexe dont nous ne livrons que quelques aspects.

Deleuze invente «son» Proust. C'est volontairement qu'il met de côté la question de la mémoire volontaire ou involontaire, ou le platonisme de la réminiscence, car l'aspect subjectiviste de la *Recherche* n'est pas ce qui l'intéresse, pas plus que ne l'intéressent «l'adoration perpétuelle» – cet accès au temps pur que, selon le narrateur de la *Recherche*, permettrait la métaphore – ou encore la construction *in fine* d'une figure transcendante, celle de l'artiste, seul à même de mettre à jour les Essences⁴. Gilles Deleuze ne cherche à sauver ni la littérature ni le sujet lui-même de leurs apories et instaure donc avec Proust un dialogue inspiré d'une phénoménologie qui rend compte des instabilités de l'immanence et des inquiétantes intermittences du sujet.

Dans ses commentaires, le philosophe s'attarde le plus souvent sur la construction des personnages du baron de Charlus et d'Albertine. Nous évoquerons pour notre part trois grands pans des analyses deleuziennes de Proust (la question des «blocs de durée», celle de la différence et de la répétition et enfin celle de l'apprentissage et de la folie) à partir de certains éléments que le narrateur livre du personnage de Saint-Loup, plus particulièrement au cours d'un passage qu'à notre connaissance Deleuze ne cite pas, qui est celui de la première rencontre du narrateur avec le jeune marquis.

1. *Les blocs de durée*

Le marquis de Saint-Loup est, comme tous les personnages principaux de la *Recherche*, une des figures de ce que Deleuze appelle «individuation sans identité». Les individuations sont des thèmes devenus, par leurs incessantes répétitions et variations au cours du roman, des «êtres musicaux». Le philosophe donne pour exemple la Jalousie qui, traversant les époques et les personnages, devient un «bloc de transformation», un être indépendant des individualités qui l'éprouvent⁵. Or Saint-Loup (tout comme Swann ou tout comme le narrateur lui-même) constitue l'une de ces variations du thème de la jalousie tout au long de sa liaison avec la comédienne Rachel, liaison dont il ne cesse d'appréhender la fin qu'il juge inéluctable. Il sera aussi celui qui inspire ce sentiment, en tant qu'époux infidèle de la belle Gilberte.

Il est également possible de considérer que le marquis soit l'une des variations d'une des réalités de l'amour que révèle *La Recherche*: celle de l'incontournable

³ S. Chaudier, *Proust aux éclats* cit., p. 86.

⁴ *Ibidem*, pp. 85-95.

⁵ Ces analyses se trouvent dans l'article *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*, in *Deux régimes de fous* cit., pp. 272-279.

«Sodome et Gomorrhe» qui met à mal la foi en la possibilité d'un amour hétérosexuel pleinement heureux. Albertine ou Mademoiselle de Vinteuil, dont le narrateur surprend les amours saphiques, sont des incarnations de l'impossible accès à l'autre sexe. Deleuze écrit ainsi:

S'il est vrai que la femme aimée est le secret de Gomorrhe, le secret de l'amant, c'est celui de Sodome [...]. À l'infini de nos amours, il y a l'Hermaphrodite originel. Mais l'Hermaphrodite n'est pas l'être capable de se féconder lui-même. Loin de réunir les sexes, il les sépare, il est la source dont découlent continûment les deux séries homosexuelles divergentes, celle de Sodome et celle de Gomorrhe. C'est lui qui possède la clef de la prédiction de Samson «les deux sexes mourront chacun de son côté». Au point que les amours intersexuelles sont seulement l'apparence que recouvre la destination de chacun, cachant le fond maudit où tout s'élabore⁶.

L'exemple de Saint-Loup paraît confirmer la thèse de Deleuze: personnage considéré «efféminé» dès sa première apparition, il est célèbre pour son succès auprès des femmes et pour ses liaisons sulfureuses, comme celle qu'il entretient avec la belle Rachel, comédienne juive qui le convainc de devenir dreyfusard, au grand dam de sa famille qui fait tout pour que prenne fin cette relation. Saint-Loup apparaîtra très longtemps comme un homme à femmes. Cependant, dès les premiers temps de l'amitié qui le lie au narrateur, celui-ci peut voir Saint-Loup se battre dans la rue avec un homme qui lui aurait fait des avances. Ce n'est que dans *La Fugitive* qu'éclate la vérité sur ses amours. Cette vérité est alors révélée par un personnage, Aimé, le maître d'hôtel de Balbec, qui en a toujours eu connaissance et qui éclaire différemment cette première rencontre entre le personnage et le narrateur dont nous allons parler plus avant. Aimé donne au narrateur une version toute autre d'un épisode de son amitié avec Saint-Loup, épisode d'un dîner au restaurant que le narrateur avait vécu comme le moment d'une complicité particulière:

– Mais oui, Monsieur, me dit-il, c'est archiconnu, il y a bien longtemps que je le sais. La première année que Monsieur était à Balbec, M. le marquis s'enferma avec mon liftier, sous prétexte de développer des photographies de Madame la grand'mère de Monsieur. Le petit voulait se plaindre, nous avons eu toutes les peines du monde à étouffer la chose. Et tenez, Monsieur, Monsieur se rappelle sans doute ce jour où il est venu déjeuner au restaurant avec M. le marquis de Saint-Loup et sa maîtresse, dont M. le marquis se faisait un paravent. Monsieur se rappelle sans doute que M. le marquis s'en alla en prétextant une crise de colère. Sans doute je ne veux pas dire que Madame avait raison. Elle lui en faisait

⁶ G. Deleuze, *Proust et les signes* cit., p. 17 (la prédiction de Samson est une citation de Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 616. Nous citons l'œuvre de Proust dans l'édition de «La Pléiade» établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954).

voir de cruelles. Mais ce jour là on ne m'ôtera pas de l'idée que la colère de M. le marquis était feinte et qu'il avait besoin d'éloigner Monsieur et Madame» [...] on ne voit jamais qu'un côté des choses, et si cela ne m'eût pas fait tant de peine, j'eusse trouvé une certaine beauté à ce que, tandis que pour moi la course du lift chez Saint-Loup avait été le moyen commode de lui faire porter une lettre et d'avoir sa réponse, pour lui cela avait été de faire la connaissance de quelqu'un qui lui avait plu. Les choses, en effet, sont pour le moins doubles⁷.

Cette révélation offre une nouvelle perspective sur le personnage, éclaire sa duplicité, mais celle-ci est aussi un nouveau support, une nouvelle identité à cet «être musical», cette «individuation» que seraient les amours homosexuelles. Tout le passage auquel il est fait référence est en effet presque exclusivement consacré à la jalousie de Saint-Loup envers Rachel. Il la soupçonne de tenter de séduire tous les hommes dont elle s'approche et Rachel, agacée des suspicions de son amant, s'obstine à aller dans son sens et à provoquer sa jalousie et sa fureur, en arborant elle-même une forme de dédain. Le jeune Marcel croit alors comprendre «en partie la nature de l'illusion dont Saint-Loup était victime à l'égard de Rachel» et juge que «Rachel avait un de ces visages que l'éloignement [...] dessinent et qui, vus de près, retombent en poussière»⁸, il ne sous-estime pas moins «ce qu'avaient au contraire de réel les souffrances qui naissaient de cet amour»⁹. Marcel observe par l'intermédiaire de Saint-Loup l'une des variations de ce visage de l'amour omniprésent chez Proust qui se nomme Jalousie. Et pourtant, ce visage, selon Aimé, n'était que le masque d'un autre mystère. Si l'homme et la femme ne peuvent s'aimer que dans la souffrance, c'est en partie qu'ils sont jaloux de l'irréductible secret de l'autre. Secret-Sodome pour Saint-Loup.

2. *Le personnage est une «différence»*

Cependant les personnages de Proust, selon Deleuze, ne sont pas seulement les supports de ces «blocs de transformation» de la *Recherche*. Ils ont bien entendu une existence indépendante, quoique celle-ci recoupe encore l'idée de la différence et de la répétition chère à Deleuze. Les personnages ne sont pas des «individuations sans identité» comme le sont ces «êtres musicaux» que nous venons d'évoquer, cependant ils ne peuvent s'appréhender que dans le mouvement même de leur *différence*. Un personnage n'a tout d'abord d'existence pour le narrateur qu'au cœur d'un environnement et ce n'est que progressivement qu'il s'en détache: l'exemple le plus parlant est sans doute celui d'Albertine, qui fait d'abord partie d'une «nébuleuse», celle des jeunes filles de Balbec

⁷ M. Proust, *La Fugitive*, III, pp. 681-682.

⁸ M. Proust, *Le côté de Guermantes*, II, p. 174.

⁹ *Ibidem*, p. 182.

et qui ne se défait de ce cadre que progressivement dans le roman, sans jamais s'en détacher complètement¹⁰. Car là est le propre de la différence, c'est qu'elle ne peut s'envisager que dans le mouvement même de la différenciation. Un personnage acquiert une existence en se dissociant de son milieu, tout en restant foncièrement indissociable de celui-ci. Relisons la première apparition de Saint-Loup à Balbec :

Une après-midi de grande chaleur, j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices *laissaient clignoter le bleu de la mer*, quand, dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont *la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil*. Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont *la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors*, il marchait vite. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la *couleur de la mer*. Chacun le regarda curieusement passer, on savait que ce jeune marquis de Saint-Loup-en-Bray était célèbre pour son élégance [...]. Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engagé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes [...]. À cause de son « chic », de son impertinence de jeune « lion », à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes. C'était ce neveu de Mme de Villeparisis duquel elle nous avait parlé. Je fus ravi de penser que j'allais le connaître pendant quelques semaines et sûr qu'il me donnerait son affection. Il traversa rapidement l'hôtel dans toute sa largeur, *semblant poursuivre son monocle qui voltigeait devant lui comme un papillon. Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied*, comme dans certains portraits où les peintres prétendent, sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant pour modèle un cadre approprié, pelouse de polo, champ de courses, pont de yacht, donner un équivalent moderne de ces toiles où les primitifs faisaient apparaître la figure humaine au premier plan d'un paysage¹¹.

Tout d'abord, cette description paraît rendre compte de la phrase que Deleuze emprunte à Cézanne dans *Qu'est-ce que la philosophie?*: «l'homme absent, mais tout entier dans le paysage», phrase que la philosophe glose ainsi: «Les personnages ne peuvent exister, et l'auteur ne peut les créer, que parce qu'ils ne per-

¹⁰ G. Deleuze, *Proust et les signes* cit., p. 14.

¹¹ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, pp. 728-730 (nous soulignons).

çoivent pas, mais sont passés dans le paysage et font eux-mêmes partie du composé des sensations»¹², et il donne ensuite l'exemple d'Achab devenu Océan dans *Moby Dick* ou de Mrs Dalloway passée elle-même comme «une lame à travers toute chose». Saint-Loup ici a «absorbé» les rayons du soleil, il dégage à la fois la fraîcheur de la salle dans laquelle se trouve le narrateur et la chaleur de l'air du dehors, il est baigné par la mer qui paraît clignoter dans cet œil-papillon qui virevolte devant lui: son propre monocle. La première description de Saint-Loup peut être lue comme le «triomphe de [l']indistinction», la puissance de ce «fond capable de dissoudre les formes»¹³, fond de l'eau, fond de l'air, fond de lumière dans lesquels baigne le personnage qui se confond, paraît se dissoudre dans cette zone d'indistinction qu'est le bord de mer.

Pendant, dans un même mouvement, alors même que la peau de Saint-Loup semble être faite d'air et de sable et que ses yeux «étaient de la couleur de la mer», le personnage tire son existence même du fait qu'il se *différencie*. Dans un premier temps, c'est de ses semblables qu'il se dissocie «comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière». La comparaison elle-même instaure un niveau supplémentaire de différence, impliquant l'écho du proverbe de l'aiguille et de la botte de foin qui accentue la préciosité de l'aiguille-Saint Loup, aiguille d'opale, d'azur et de lumière, filon d'air et de mer au milieu d'une masse de gens imperméables au paysage, dénués quant à eux de cette force d'absorption qui est aussi une forme d'élection. Aussitôt rencontré, Saint Loup est *reconnu* par le narrateur, c'est-à-dire qu'il est *différencié* de la foule des jeunes gens de son milieu.

Mais dans un second temps, et c'est là sans doute le principal, c'est du fond qui l'accompagne que Saint Loup se détache: «Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied». Saint Loup, telle une Vénus sortie des eaux, ne peut être représenté qu'*en train* de s'éloigner de la mer. Le personnage n'accède à l'être que dans le mouvement de son apparition, et celle-ci, étant dynamique, se détache sur un fond dont elle est indissociable. C'est une des définitions que Deleuze donne de la différence dans son essai intitulé *Différence et répétition*:

Mais au lieu d'une chose qui se distingue d'une autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue – et pourtant ce dont il se distingue ne se distingue pas de lui. L'éclair par exemple se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas. On dirait que le fond remonte à la surface, sans cesser d'être fond¹⁴.

¹² G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., p. 159.

¹³ *Ibidem*, p. 164.

¹⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 43.

Or c'est la même image qui revient sous la plume de Deleuze lorsqu'il définit l'une des entreprises de l'art: si la vie crée de ces «zones où tourbillonnent les vivants», l'art par son «entreprise de co-création» propose des personnages – peints, sculptés, écrits – qui désignent l'humain comme dynamique de distinction, comme le buste d'un Rodin se dégageant d'un bloc de pierre et «le maximum de distinction sort comme un éclair de ce bloc de voisinage»¹⁵. Comme un éclair qui ne peut se prétendre à l'existence sans le fond noir qui l'accompagne et qu'il déchire, Saint Loup est à la fois un fil d'opale et de lumière dans l'indistinction de ses semblables et un corps élancé et blond qui se détache de l'indistincte mer normande. Et selon Deleuze, mais selon Proust également, seul l'art peut faire advenir cette différence essentielle. Le narrateur de la *Recherche* déplore «cette diversité qu'[il] avai[t] en vain cherché dans la vie» et s'enthousiasme lorsqu'il découvre *in fine* que ce «monde des différences n'existant pas à la surface de la Terre» existait dans le septuor de Vinteuil¹⁶, c'est-à-dire par l'intermédiaire de l'art. Les personnages de Proust sont une des formes que prend l'avènement de la différence dans la *Recherche* et l'apparition de Saint Loup peut en être une image particulièrement frappante par son caractère essentiellement visuel.

3. *L'apprentissage et la folie*

Cependant Saint Loup n'apparaît pas *ex nihilo*. S'il baigne dans un paysage pour mieux s'en détacher, c'est par la force d'un regard précis, celui de ce narrateur qui se fait appeler Marcel. Or celui-ci, s'il perçoit son futur ami comme le premier plan d'un tableau inspiré de représentations primitives, ne décode pas moins en lui un signe. Pour reprendre l'analyse la plus célèbre que Deleuze propose de *À la Recherche du temps perdu*, le narrateur est un déchiffreur de signes, c'est pourquoi, selon Deleuze, la mémoire n'est qu'un élément secondaire de sa quête: le narrateur est tout entier intéressé par le décryptage des mondes dans lesquels il est accueilli. Ainsi se montre-t-il ici comme ailleurs un «égyptologue»¹⁷ consciencieux, capable de lire les signaux exceptionnels de ce marquis qui ne ressemble à aucun autre. Mais surtout, cette première rencontre entre dans une démarche bien plus vaste qui *a posteriori* construit l'histoire du jeune Marcel en roman d'apprentissage. En effet, comme l'écrit Deleuze, «Proust insiste constamment sur ceci: à tel ou tel moment, le héros ne savait pas encore telle chose, il l'apprendra plus tard. Il était sous telle illusion, il finira par s'en défaire. D'où le

¹⁵ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., pp. 164-165.

¹⁶ M. Proust, *La prisonnière*, III, p. 159.

¹⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes* cit., p. 10.

mouvement des déceptions et des révélations qui rythme toute la *Recherche*¹⁸. Alors que Saint Loup s'approche, le narrateur livre les pensées qui lui vinrent les jours suivants, corrigées par ses connaissances successives. Il raconte d'abord sa déception: il s'était imaginé que Saint Loup deviendrait rapidement un ami intime qui lui écrirait des lettres charmées, or celui-ci se montre distant, voire hautain, et ne paraît pas dans un premier temps accorder la moindre attention au narrateur. Par la suite, Marcel revient sur ses croyances naïves qui lui firent mésinterpréter le comportement de certains personnages nobles comme celui de Saint Loup ou de sa tante, Madame de Villeparisis. Il se rend compte qu'il avait déduit trop vite leur personnalité de quelques impressions superficielles:

Mon intelligence aurait pu me dire le contraire. Mais la caractéristique de l'âge ridicule que je traversais – âge nullement ingrat, très fécond – est qu'on n'y consulte pas l'intelligence et que les moindres attributs des êtres semblent faire partie indivisible de leur personnalité¹⁹.

La rencontre de Saint Loup est ainsi perçue *a posteriori* comme une étape de l'apprentissage du narrateur: il déchiffre les signes d'une élection amicale et il revient sur ceux qui furent mal interprétés et qui donnèrent lieu à des démentis, des révélations qui firent progresser le jeune apprenti qu'il était.

Cet aspect raisonné et progressiste de l'œuvre de Proust est cependant fortement mis en question par Deleuze. Le philosophe considère certes le narrateur et plus généralement «l'artiste» comme un «symptomatologiste», capable de dire «comment va le monde»²⁰, mais il souligne aussi l'étrangeté de ce narrateur qui, dans ses descriptions, livre ses propres symptômes au lecteur. Le narrateur-araignée projetterait sa propre folie sur les personnages qu'il présente, ce que Deleuze exprime avec la verve propre à la table ronde à laquelle il participe:

Qui donc est fou? Charlus, sûrement. Albertine, peut-être. Mais n'y aurait-il pas quelqu'un d'encore plus fou? Qui serait caché partout et qui manierait la certitude que Charlus est fou et la possibilité qu'Albertine ait pu l'être? [...] Il est très bizarre, ce narrateur. Tout à fait bizarre. Comment se présente-t-il? Il n'a pas d'organes, il ne voit rien, il ne comprend rien, il n'observe rien, il ne sait rien; on lui montre quelque chose, il regarde: il ne voit pas; on lui fait sentir quelque chose, on lui dit: voyez comme c'est beau, il regarde et puis au moment où on lui dit: mais voyez, regardez un peu, – il y a quelque chose qui résonne dans sa tête, il pense à autre chose, à quelque chose qui l'intéresse, et qui n'est pas de l'ordre de la perception, qui n'est pas de l'ordre de l'intellection. Il n'a pas d'organes, pas de sensations, pas de perceptions, il n'a rien²¹.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 731.

²⁰ G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes et entretiens 1953-1974* cit., p. 194.

²¹ G. Deleuze, *Table ronde sur Proust*, in *Deux régimes de fous* cit., p. 30.

Deleuze cite encore et toujours les deux personnages que le narrateur suspecte de folie. Il rappelle la fin des discours de Charlus, toujours commencés avec le brio de l'orateur assuré et convaincant, qui révèlent la folie du personnage. Mais il est intéressant de rappeler que dès sa première rencontre avec le baron de Charlus, le narrateur le suspecte de folie, il remarque qu'il «fixait sur [lui] des yeux dilatés par l'attention», ajoutant que ces yeux, «par moments», «étaient percés en tous sens par des regards d'une extrême activité comme en ont seuls devant une personne qu'ils ne connaissent pas des hommes à qui, pour un motif quelconque, elle inspire des pensées qui ne viendraient pas à tout autre – par exemple des fous ou des espions»²². Le caractère romanesque de la seconde hypothèse ne pouvant être pris au sérieux, c'est bien en *folie* que le narrateur considère le baron de Charlus la première fois qu'il le rencontre à Balbec, et cette impression ne cessera de se confirmer. Or si l'on suit Deleuze, ce narrateur si étrange, «corps sans organe», «araignée» préoccupée des seuls signes, c'est-à-dire des signaux que peut lui envoyer le monde dans lequel il évolue, est le principal vecteur de la folie dans la *Recherche*:

C'est une espèce de corps nu, de gros corps non différencié. Quelqu'un qui ne voit rien, qui ne sent rien, qui ne comprend rien, quelle peut bien être son activité? Je crois que quelqu'un qui est dans cet état là ne peut que répondre à des signes, à des signaux. En d'autres termes, le narrateur c'est une araignée. Une araignée, ça n'est bon à rien, ça ne comprend rien, on peut mettre sous ses yeux une mouche, elle ne réagit pas. Mais dès qu'un petit coin de toile se met à vibrer, la voilà qui bouge, avec son gros corps. Elle n'a pas de perceptions, pas de sensations, elle répond à des signaux, un point c'est tout. De même le narrateur. Lui aussi tisse une toile, qui est son œuvre, et aux vibrations de laquelle il répond, dans le même temps qu'il la tisse. Araignée-folie, narrateur-folie qui ne comprend rien, qui ne veut rien comprendre, qui ne s'intéresse à rien, sinon à ce petit signe, là-bas au fond. La folie, certaine, de Charlus, tout comme la folie possible d'Albertine, c'est de lui-même qu'elles émanent. Partout il projette son espèce de présence opaque, aveugle; partout, c'est-à-dire aux quatre coins de la toile, sa toile, qu'il a fait, défait, refait sans cesse. Métamorphose plus radicale encore que chez Kafka, puisque le narrateur est déjà métamorphosé avant que l'histoire ne commence [...].

Mais que voit-on quand on ne voit rien? Ce qui me paraît frappant, dans la *Recherche*, c'est que c'est toujours la même chose mais c'est en même temps extraordinairement varié. Si l'on essayait de transcrire la vision du narrateur à la façon dont les biologistes transcrivent la vision de la mouche, cela donnerait une nébuleuse avec, ici ou là, de petits points brillants²³.

Le narrateur aurait donc une perception «opaque» de la réalité qu'il projeterait de façon variée sur les personnages qui l'entourent. Dans cette perspec-

²² M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 751.

²³ G. Deleuze, *Deux régimes de fous* cit., p. 31.

tive, le récit de la première apparition de Saint Loup prend une autre dimension. Certes, le personnage en tant que tel n'est pas jugé fou par le narrateur ébloui par son élégance. Seule est soulignée une forme de mépris dont souffre le jeune Marcel. Mais là où le regard insistant de Charlus faisait suspecter la folie, c'est l'absence de regard de Saint Loup qui marque dans la description, bien que ses yeux – que le narrateur ne paraît croiser à aucun moment – soient dits «pénétrants». Le jeune marquis est bel et bien entouré d'une nébuleuse de lumières, d'éclats: d'abord il apparaît et disparaît comme la mer qui «clignote» à travers les interstices des rideaux de la salle à manger, puis de ses yeux ne cesse de tomber un monocle qui finalement entoure le personnage de lumière.

Ce monocle-miroir «voltig[e] devant lui comme un papillon» et, dans la suite immédiate du texte, il est dit «repre[n]dre ses ébats sur la route ensoleillée»²⁴. Le monocle attire les regards en réfléchissant les rayons du soleil comme le «filon précieux d'opale azurée et lumineuse» que le jeune marquis est censé représenter dans la masse des hommes de sa condition. Saint-Loup, avant même d'être véritablement connu, provoque une apparition où «tout se dissout, tout se disperse, tout éclate»²⁵ comme c'est le cas selon Deleuze lorsque le narrateur embrasse la joue d'Albertine pour la première fois. Saint-Loup est représenté en une multitude de «petits points brillants» se détachant sur la mer éblouie. Saint Loup n'est qu'un éclat.

Mais plus encore, loin d'être le représentant d'une forme de folie décelée par le narrateur, comme le «type paranoïa» que serait Charlus et le «type érotomanie» que serait Albertine²⁶, le jeune marquis pourrait être le double de la folie du narrateur lui-même, de ce narrateur, qui selon Deleuze «ne voit rien». En effet, dans cette première description, Saint Loup n'a pas de regard, il «poursuit» sa vision qui mène une vie indépendante, son monocle papillon, et, au grand désespoir du narrateur, il ne s'aperçoit pas de sa présence. Saint-Loup reste dans l'indistinction de la matière qui l'entoure, présentant une forme de porosité au monde: corps sans organe lui aussi, il a «absorbé» le soleil et la mer paraît le «rempli[r]» comme elle le fait du cadre de la fenêtre à travers lequel il apparaît au narrateur. Et s'il se distingue dans la toile mondaine, c'est que le fil-Saint-Loup n'est pas tout à fait de la même couleur que le reste, il est «filon» lumineux.

Cependant, contrairement au narrateur, Saint-Loup ne tisse pas la toile, il en est bel et bien l'un des fils, un filon précieux d'opale. Comme le narrateur, il cherche à déchiffrer les signes du monde (en termes de stratégie militaire, comme il apparaîtra dans ses dernières lettres), mais il demeure cependant partie prenante de ce monde. Il épousera une des jeunes filles en fleurs, Gilberte, la première qui aura été remarquée par le jeune Marcel avant que son désir ne

²⁴ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 730.

²⁵ G. Deleuze, *Deux régimes de fous* cit., p. 32.

²⁶ Voir G. Deleuze, *Proust et les signes* cit., p. 215.

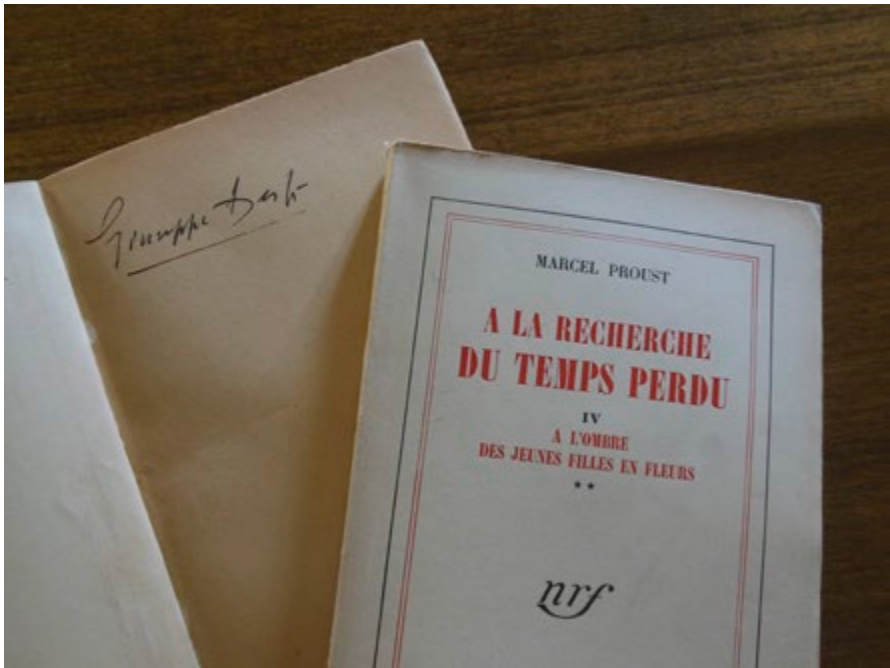
se concentre sur la seule Albertine. Il vivra pleinement ce que Deleuze appelle son «hermaphrodisme» auquel, selon le philosophe, aucun des personnages de la *Recherche* ne peut échapper. Il apparaît «vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter» tout en étant réputé pour sa virilité. Puis amoureux fou de Rachel, mari aimant de Gilberte, il saura vivre sa relation passionnée avec Morel, le *factotum* de Charlus. Enfin, il mourra à la guerre, reconnu et regretté des siens. Jeune homme précieux, il est à la fois le double possible du narrateur et son envers. Celui que l'absence de regard n'a pas empêché de vivre et notamment de vivre ses amours. Mais celui aussi que la myopie n'a pas conduit à la «vision». Il est mort sans avoir ressaisi «cette réalité loin de laquelle nous vivons», il n'a pu tisser la toile de la «vraie vie», «la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue», c'est-à-dire celle de «la littérature»²⁷.

Stéphane Chaudier avance dans son article l'hypothèse que Deleuze considère que Proust a donné corps à une utopie, celle du «psychotique heureux». Allant ainsi à rebours du discours explicite de l'œuvre, discours d'une forme d'eschatologie *a posteriori*, subsumant tous les temps perdus en une seule finalité qui serait celle de l'écriture, le philosophe préfère insister sur tout ce qui déconstruit la linéarité de l'apprentissage.

Le regard qui clignote de Saint-Loup et l'aveuglement que suppose la lumière de son apparition peuvent être interprétés comme une nouvelle projection de l'opacité que le narrateur projette sur le monde qu'il décrit.

À chaque instant de l'œuvre, l'ambivalence perpétuelle d'un narrateur schizoïde relance la dialectique entre différence et répétition et rend impossible une lecture pacifiée par la révélation finale de l'absolu littéraire. Ainsi, l'éblouissement de l'apparition de Saint-Loup ne va pas sans l'inquiétude qui naît de cette mer qui risque de le noyer en remplissant progressivement son image; la pénétration de son regard est contredite par les jeux de voltige de son monocle, la chaleur du soleil par la fraîcheur de la salle que le jeune homme paraît dégager *en même temps*. Saint-Loup est l'un de ces «éclats» lumineux de la folie, l'envers solaire de l'obscur narrateur, un double qui par les jeux de répétition et de différence contribue à entretenir le hiatus d'une œuvre insoumise.

²⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé*, III, p. 895.



Firma di possesso sull'edizione NRF della *Recherche* (Fondazione Giuseppe Dessì-Vil-lacidro).

PIETRO CITATI INTERPRETE E LETTORE DI PROUST

Paolo Orvieto

Nato nel 1930 a Firenze, Pietro Citati è fin dall'infanzia un accanito lettore di Proust: la *Recherche* è stata tra i pochi suoi *livres de chevet*, oggetto di plurime letture e immedesimazioni empatiche. Un Proust non solo oggetto di culto, associato ad altri pochi eletti nelle cui opere è possibile leggere non solo un'esperienza individuale, bensì «un'immagine totale dell'universo» (*Goethe*, Milano, Mondadori, 1970, poi Milano, Adelphi, 1990; *Tolstoj*, Milano, Longanesi, 1983; *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1987; *La colomba pugnata. Proust e la Recherche*, Milano, Mondadori, 1995; *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010); ma anche preciso modello critico cui conformare le sue appassionate letture: possiamo ben dire che Citati ha letto Proust scrittore filtrato dal Proust critico¹. Nel 1942 in seguito ai bombardamenti su Torino, dove risiedeva la sua famiglia, Citati si trasferisce in una villa avita del Seicento a Cervo Ligure, dove, rimanendo quasi recluso fino al 1945, ha tempo per leggere i libri disordinatamente trasferiti da Torino, costruendo dentro di sé quella «biblioteca vivente» che l'accompagnerà per tutta la vita:

Ho capito che la biblioteca è un cosmo, una totalità. Sfilavo dagli armadi un volume dopo l'altro, a caso, senza sapere cosa contenessero e abbandonandomi all'immaginazione. Ho così scoperto legami, connessioni sotterranee. Ho capito che i libri richiamano altri libri, che sono pieni di corrispondenze. E da allora, senza saperlo, ho cominciato a portare dentro di me le pareti di una biblioteca. [...] Mi sono innamorato dei libri che potrei definire biblioteche viventi. Dal Faust a Guerra e Pace all'Uomo senza qualità al Castello alla Recherche, tutte le opere che ho studiato in questi anni potrebbero intitolarsi, come un libro del Baron Corvo, Il desiderio e la ricerca del Tutto. In questi libri non viene raccontata una storia, un frammento di vita, ma un'immagine totale dell'universo².

¹ Per la presenza di Proust nella critica italiana cfr. il n. 7, a. 2004 di «Transalpina», con Viviana Agostini-Ouafi, *La critique de Proust chez Giacomo Debenedetti (1925-1946)*, alle pp. 41-60; Nicolas Bonnet, *Giuseppe Antonio Borgese. Proust et le miel du sommeil* (pp. 61-79); Mariolina Bertini, *Giovanni Macchia lecteur de Proust* (pp. 133-140).

² Mirella Serri, *Citati nel castello dei libri viventi*, in «La Stampa», 17 agosto 1994.

Pochi sono i libri – e di conseguenza gli autori – che lo seguiranno e perseguiranno per tutta la vita: quei capolavori – con la *Recherche* in prima fila – che, quasi per miracolo divino, nell'empiria fenomenica del contingente riescono a spalancare, platonicamente, la presenza trascendente dell'Uno, l'universo numinoso delle idee assolute, senza storia e senza spazio definiti. Per Proust – basti leggere il celebre pamphlet *Contre Sainte-Beuve*, brani sparsi scritti tra il 1908 e il 1910, in volume solo postumi, nel 1954 –, l'opera d'arte è un assoluto, una monade senza tempo del tutto estraniata dalla realtà – biografica, sociale, storica – in cui è vissuto il suo autore: dove l'«io profondo» – contrapposto all'«io sociale», meramente biografico – vive al di qua o al di là della storia³. Anche le monografie di Citati, in particolare quella proustiana, non utilizzano i dati biografici se non come strumenti di rivelazione di quel *moi* profondo, che è poi il centro generatore dell'opera, intesa come universo simbolico costruito da una soggettività unica e irripetibile. Insomma tanto per Proust (nel caso di Sainte-Beuve e di Taine) quanto per Citati (nel caso delle miriadi di monografie e saggi proustiani stipati di documentazioni biobibliografiche e di nozioni erudite) i critici rimangono sterilmente alla superficie se non riescono a penetrare nel regno segreto dell'io profondo, vero ed unico epicentro dell'opera. Il metodo di Sainte-Beuve, afferma Proust – con piena approvazione di Citati – non arriva a capire che con un'analisi più profonda della sua noi capiremmo che «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi»⁴. Citati certo non sottovaluta i dati biografici e le testimonianze esterne per comprendere meglio l'autore e la sua opera, tuttavia è anche, come Proust, convinto che quei documenti (quelli unicamente utilizzati da Sainte-Beuve) siano spesso decettivi: solo alcuni privilegiati sono rivelatori di quel centro ispiratore, magmatico ma unitario, che si annida sotto la superficie dell'opera di uno scrittore. Tra arte e vita c'è uno iato incolmabile, come Citati verifica non solo nel caso macroscopico di Proust, ma anche in quello di Pavese, che crea nel suo epistolario con i vari destinatari un alter ego del tutto fittizio (è l'«io sociale» che scrive), mentre rivela il «Sé» (nel senso junghiano) più intimo e veritiero solo nelle lettere che scrive a se stesso⁵. Anche l'epistolario di Dostoevskij è affetto da una congenita afasia: «solo i suoi grandi romanzi riusciranno a portare alla luce le su-

³ Sulla critica come premessa alla *Recherche* cfr. Giorgetto Giorgi, *La critica letteraria nella genesi della Recherche*, in *Proustiana*, Atti del Convegno Internazionale di studi sull'opera di Marcel Proust, Padova, Liviana Editrice, 1972.

⁴ Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Mariolina Bertini dall'edizione critica a cura di Pierre Clarac, con un saggio di Francesco Orlando, introduzione di Mariolina Bertini, Torino, Einaudi, 1971, p. 16.

⁵ Piero Citati, *Scrisse a sé stesso le lettere più belle*, in «Il Giorno», 13 luglio 1966. Per le citazioni dagli articoli pubblicati da Citati su «Il Giorno» e «Il Punto» ho utilizzato la bella tesi di Maria Celine Pestelli, *Pietro Citati, dalle cronache di letteratura alle favole antiche* discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze (relatore il prof. Marino Biondi).

preme eleganze e raffinatezze. La totale sincerità, le deliziose ironie di cui era capace»⁶. Una scissione schizofrenica della personalità che Citati deriva direttamente dal *Contre Sainte-Beuve*:

Egli [Sainte-Beuve] non faceva differenza tra il lavoro letterario, – in cui, nella solitudine, facendo tacere le parole che appartengono agli altri quanto a noi e con le quali, anche da soli, giudichiamo le cose senza essere noi stessi, ci torniamo a mettere faccia a faccia con noi stessi e cerchiamo d'intendere, e di esprimere, il vero suono del nostro cuore, – e la conversazione⁷.

Sainte-Beuve arrivava a classificare gli autori «par familles d'esprits» e, per svelare «les secrets» delle loro opere, si dilungava in estenuanti inchieste biografiche, suscitando l'ammirazione di Taine e di Lanson (fautore della «critica erudita»). Invece per Proust e anche per Citati la vita, trasformandosi in arte, subisce inesorabilmente delle deformazioni, perché, appunto, è come se l'Altro che è in noi sottoponesse ad una prolungata ruminazione metaforica e simbolica avvenimenti e personaggi della realtà biografica. Fondamentale anche per Citati, soprattutto nella monografia su Proust, la categorica distinzione proustiana tra vita e arte, tra i due *moi – superficiel e profond* – antitetici: nel senso che certamente il critico deve conoscere dettagliatamente le vicende «sociali» di uno scrittore, tuttavia solo nella misura in cui alcune di queste si sovraccaricano di valenze «epifaniche», procurino quelle coincidenze mnemoniche involontarie che popolano l'intera *Recherche*: episodi, frammenti esistenziali, oggetti, depositati nell'inconscio che ad un tratto si inabissano nel fondo oscuro della memoria, ma che, dopo una lenta ma inesorabile incubazione, riemergono. Citati si immedesima in Proust a tal punto che, recensendo il forse più celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, accomuna l'immagine benjaminiana a quella proustiana della *Recherche*, ambedue involontarie e generatrici degli universi immaginativi, che sono l'oggetto privilegiato delle sue grandi monografie – e, potremmo dire, anche di alcune sue recensioni:

[...] allora nascono le immagini fondamentali della nostra esistenza. Scoccano all'improvviso; e poi precipitano nella memoria, iniziando il loro lungo percorso sotterraneo. Continuano a durare, mentre le persone e gli oggetti, che un tempo rispecchiavano, sono stati cancellati dalla terra. Si muovono, si trasformano, vengono diminuite e ingigantite. Sembrano scomparire. E, dopo anni, al termine di una lenta nascosta rivoluzione, ci ricompaiono ancora davanti. Talvolta hanno cambiato natura: in luogo di un'impressione visiva incontriamo un'idea, un suono diventa profumo, una sensazione estetica un giudizio morale. Cosa

⁶ P. Citati, *Dostoevskij riusciva a scrivere lettere solo alla moglie*, in «Il Giorno», 8 agosto 1961.

⁷ M Proust, *Contro Sainte-Beuve* cit., pp. 18-19.

daremmo per sapere come si sono sviluppati i grandi sistemi immaginativi, e risalire fino al loro nucleo⁸

Risalire fino al «nucleo» genetico dei «grandi sistemi immaginativi» è appunto lo scopo della critica, di Citati e, prima, di Proust.

Il conflitto di interessi proustiano tra i due «io» Citati lo applica sistematicamente nella sua monografia proustiana. Ad esempio, ricorda come il 19 ottobre 1896 Proust abbia lasciato la casa dei genitori e sia andato a Fontainebleau, all'Hotel de France et d'Angleterre, dove aveva passato una notte piena di incubi e di dolori. Il giorno dopo telefonava alla madre: una telefonata che il diaframma dell'io interiore traduceva da occasione reale in arte:

la voce della madre era un pezzetto di ghiaccio spezzato, e quel ghiaccio era il suo cuore [...]. Da quel piccolo frammento di ghiaccio spezzato – che era la voce che era il suo cuore – sembravano colare delle lacrime, tutti i dolori sofferti da qualche anno, singhiozzi e gemiti che essa non aveva mai lasciato sfuggire per non affliggere i suoi che erano nascosti là, vicinissimi, come i ricordi dei suoi morti che stavano rinchiusi nei cassetti della sua stanza. [...] Alle sei, chiuso in quell'odiosa prigionia, sopraffatto e quasi prostrato dall'angoscia, trasse dalla valigia dei fogli; e incominciò a scrivere. Colse l'aspetto simbolico della vicenda che l'aveva colpito: comprese che non avrebbe mai potuto dimenticare la voce incrinata e ferita della madre, e il terrore della camera ostile. Conserviamo le pagine che egli scrisse in quella sera d'ottobre. Una cosa ci colpisce. Sebbene Proust raccontasse quello che gli era accaduto pochi minuti prima, non compose una pagina di diario, come avrebbe fatto ognuno di noi. Con l'inverosimile ambiguità dei grandi scrittori, staccò quelle esperienze da sé stesso: fornì un'elaborazione artistica della realtà, diventò Jean Santeuil, trasformò Fontainebleau in Trouville, le telefoniste in *garçons*, capovolsse l'ordine degli avvenimenti, così da raggiungere un effetto di tensione straziante. Credo che poche vicende ci conducano più vicino al mistero della creazione artistica. Qualche anno dopo, P. avrebbe teorizzato la necessità del tempo, che cancella, annulla e fa risorgere le nostre impressioni [...]; ma il suo potere di trasformazione creatrice era sovrumano come se decenni lo avessero separato dall'esperienza vissuta⁹.

Nel 1946 Citati comincia a leggere Proust; a invitarlo a farlo è un amico, Ottone Visconti, appassionato cultore della *Recherche*. Nel 1959 c'è un ulteriore, anche se indiretto, contatto con Proust: Citati introduce i saggi proustiani di Leo Spitzer (altro suo preciso modello critico, seppure nella misura in cui Spitzer concepisce lo stile in termini proustiani). Lì più che commentare Spitzer, legge Proust, ma anche si appropria di un tipo di lettura critica che è, spudoratamente, proustiana: continua approssimazione e metamorfosi, tuttavia perennemente in fieri, mai

⁸ P. Citati, *La malattia delle immagini*, in «Il Giorno», 6 aprile 1966.

⁹ P. Citati, *La colomba pugnalaia. Proust e la Recherche*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 65-68.

concluse, per cui la «critica diventa *interminable, inépuisable* come la poesia del surrealismo»¹⁰. Plurimi e cangianti sono i travestimenti del critico, al modo dei *Pastiches* di Proust, che in quei saggi, seppur con un alto distacco parodico, si immedesima, assumeva gli atteggiamenti, il volto e la maschera degli autori studiati, per appropriarsene e fornire un possibile/impossibile «equivalente» dell'autore:

Invece di immergere l'opera d'arte nel tempo, il critico la vuole sottrarre, una volta per tutte, al tempo, e persino alle vicende dei suoi gusti personali. Sogna di fornire, del testo, un equivalente assoluto, definitivo [...]. L'equivalente assoluto, nella critica, non esiste. Esso rimane, tuttavia, l'ipotesi su cui questo critico lavora¹¹.

Equivalente mimetico, che è poi in ultima analisi rielaborazione soggettiva, sempre modificabile a seconda del mutato «punto di vista» dell'ottica percipiente e anche deformante, esattamente come il *pastiche* di Proust:

Seguiamo, per penetrare nella Recherche, quel filo straordinario che ci offrono i pastiches, in cui Proust si esercitò non solamente nelle nove mirabili versioni de L'affaire Lemoine, ma persino nel Temps retrouvé (il finto diario dei Goncourt). [...] I pastiches di Proust posseggono, in realtà, una privilegiata finzione conoscitiva, costituendo il mezzo estremo per raggiungere e riprodurre quell'essenza individuale che, secondo la massima scolastica ripresa da Croce, sarebbe «ineffabile». Essi rappresentano l'istinto mimetico allo stato puro. La forma irrazionale, puramente intuitiva, della critica stilistica, che si offre come spettacolo. Il tono, la musica individuale di ogni scrittore, l'«aria della canzone», vengono stupendamente riecheggiate, si calano nelle stesse forme stilistiche, nelle medesime sfumature cromatiche. Davanti ai pastiches proustiani su Flaubert, Sainte-Beuve o Saint-Simon, ogni studioso di letteratura e di stile è subito tentato di cambiar mestiere. Le verità, che egli cercava faticosamente di raggiungere, a forza di schede e di statistiche, se le trova lì dinanzi, risolte, per un miracolo di intelligenza e di ironia, in una perfetta *recréation vivante*¹².

Il *pastiche* è sì una *recréation*, quindi riecheggia lo stesso ritornello della «canzone» che è, per così dire, la colonna sonora dell'opera di un autore, ma anche nel contempo è un'approssimazione per difetto infinita, proprio perché, ad alti livelli, espressione di un duplice soggetto – dell'autore e del critico –, mai pedissequa replicazione di un metodo oggettivo universalmente valido.

Insomma il Citati che legge Proust vorrebbe appropriarsi della sua intelligenza, del suo intuito, della sua penetrazione nel profondo e della sua dote

¹⁰ Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura e con un'introduzione di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959.

¹¹ Ivi, p. IX.

¹² Ivi, pp. X-XI.

mimetica esibiti nei *Pastiches*. Condivide con Proust, e di conseguenza con la critica stilistica, la convinzione dell'assoluta e irripetibile «individualità» dello stile dell'autore, almeno del grande autore («Invece della realtà *qua talis*, esiste il nostro modo di percepirla [...]; così per la moderna critica stilistica ogni scrittore si esprime in un linguaggio assolutamente particolare»¹³). Per cui, come dice Proust nel *Contre Sainte-Beuve*, un autore, se davvero scrittore, non ha né predecessori né precursori. Un ideale di lettura critica a metà tra quella stilistica e quella d'identificazione (dei vari Du Bos, Rivière e Fernandez) che Citati fa risalire direttamente a Croce e a Proust: «L'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* fu pubblicata nel 1902. Quasi negli stessi anni Marcel Proust veniva preparando la *Recherche*, della quale la coscienza della particolarità degli stili costituisce un fondamentale elemento strutturale e drammatico»¹⁴.

I *Pastiches* hanno incantato e stregato Citati: anche nella monografia su Proust sono evocati come un preciso modello da seguire, per il loro «intuito stregonesco» capace di cogliere il centro dell'opera e per quell'istrionico istinto mimetico:

Proust si mise a raccontare il processo Lemoine, in una serie di stupendi pastiches, dove faceva il verso a Balzac e a Flaubert, a Sainte-Beuve e a Renan, a Saint-Simon e ai Goncourt, a Henri de Régnier, a Michelet, a Faguet, a Chateaubriand, a Maeterlinck e a Ruskin. [...] In realtà, componendo i pastiches, Proust aveva in mente un atto assoluto di conoscenza: la conoscenza dell'altro, di quell'essere individuale che egli adorava e che, secondo la massima scolastica ripresa da Benedetto Croce, sarebbe «ineffabile»¹⁵.

Ma non basta, c'è altro che Citati eredita dai *pastiches* proustiani: la critica come attività estremamente seria ma anche, all'opposto, come gioco, in quanto «vagabondaggio» senza meta sicura, come erano – per lui – i *pastiches* di Proust: «Non si era mai divertito tanto. [...] C'era, in questo buonumore, uno straordinario dono comico, la gioia dell'intelligenza che comprende [...]. Sapeva che era un gioco importantissimo, che esprimeva un aspetto fondamentale del suo talento»¹⁶.

E così anche Citati a proposito di Macchia: «Potremo avvicinare l'opera letteraria da tutte le parti, moltiplicando senza fine i punti di vista. La critica, questo amore non sempre illuminato per gli altri, questo continuo svariare fuori di sé, è anche un gioco: un onesto divertimento»¹⁷. Citati attribuisce ai *pastiches*

¹³ Ivi, p. X.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. Citati, *La colomba pugnata* cit., p. 181.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ P. Citati, *Macchia evoca i fantasmi*, in «Il Giorno», 16 giugno 1971.

anche l'arte del critico di sezionare l'intera opera di uno scrittore in una miriade di «fili lacerati», per poi ricomporre il tessuto organico: «Nel piccolo mondo letterario parigino, i *pastiches* ebbero successo. Jules Lamaitre ne rimase terrorizzato: gli sembrava che Proust riducesse l'opera d'arte a un meccanismo che poteva venire smontato e rimontato, come una gru o un'automobile»¹⁸.

Per questa certossina opera di smontaggio/rimontaggio Citati si confessa affiliato a Proust e anche al più prossimo Blanchot, perché «scompongono l'opera nei suoi ultimi elementi» e poi «quando la creazione meravigliosa sembra distrutta per sempre, incominciano a ricostruirla: tessono di nuovo i fili lacerati, ricompongono pazientemente il disegno infranto»¹⁹. Il critico ideale è allora quello che, dopo aver imparato quasi «par coeur» l'intera opera di un autore (come aveva fatto Proust con alcune opere di Ruskin), la decostruisce nei suoi elementi essenziali e poi ne ricostruisce pazientemente la struttura e, alla fine, fornisce un equivalente oggettivo-soggettivo dell'opera.

I *Pastiche et mélanges* di Proust sono una raccolta di prefazioni e articoli apparsi soprattutto su «Le Figaro» a partire dal 1908, pubblicati nel 1919 dalla «Nouvelle Revue Française» e poi raccolti in volume su richiesta di Gaston Gallimard (Paris, Gallimard, 1919)²⁰. In questi saggi Proust anticipa per molti aspetti oltre alla critica stilistica anche, per la sovrapposizione dei testi, e quindi dei temi, la critica tematica, che appunto, sulla scia di Proust reputa che ogni opera proceda da un universo immaginario proprio di quell'artista e solo di lui, e che i temi siano i segni, il marchio di fabbrica, a metà strada tra il conscio e l'inconscio, di quel mondo che solo il critico potrà ricostruire. In sostanza per Proust e per i suoi seguaci – compreso Citati – un tema non è un motivo che collega, in una prospettiva comparata, due opere; ma un elemento semanticamente ricorrente e pregnante, indice della «visione del mondo» di uno scrittore: è una costellazione di associazioni, privilegiate per frequenza e per pregnanza semantica, individuabili grazie all'immedesimazione «simpatetica» (si vedano i vari Bachelard, Poulet, Rousset, Richard, fino a Jean Starobinski). Metodo ben caratterizzato e anticipato da Proust nel *Contre Sainte-Beuve*:

Appena leggevo uno scrittore, discernevo quasi subito sotto le parole l'aria della canzone, che in ognuno è diversa da quella degli altri; [...] tale dono, come quello di cogliere un rapporto profondo tra due idee o due sensazioni, lo sento sempre vivo in me [...].

Accordo tra due impressioni, tra due idee:

¹⁸ P. Citati, *La colomba pugnalata* cit., p. 183.

¹⁹ P. Citati, *Ricomporre dai fili lacerati lo splendido mosaico*, in «Il Giorno», 4 ottobre 1967.

²⁰ In traduzione italiana con testo a fronte: M. Proust, *Pastiches*, a cura di Giuseppe Merlino, Venezia, Marsilio, 1991.

che può rinascere appena si presenta un'altra armonia o, anche più semplicemente, appena esso [il letargo] scorge in due quadri d'uno stesso pittore una stessa sinuosità di profili, una medesima stoffa o sedia, rivelanti in essi qualcosa di comune: la predilezione o l'essenza dello spirito del pittore. [...] Perché tale coincidenza tra due impressioni ci restituisce la realtà? Forse perché allora essa risuscita per mezzo di quello che *omette*, mentre, se ragioniamo, se cerchiamo di rammentarci, noi aggiungiamo o togliamo qualcosa²¹.

Anche nella monografia proustiana Citati ricorre spesso alla «coincidenza tra due impressioni», rivelatrice degli intimi desideri o rimozioni di una coscienza:

Se integriamo queste pagine con i passi paralleli delle *Jeunes filles en fleur*, vi scopriamo un inno allo «stupore profondo» della vista, preferito alla semplicità stilizzata del ricordo. All'improvviso, come in un'esplosione fantastica, la vista diventa il supremo dei sensi, che comprende in sé tutte le altre sensazioni²².

E ancora:

La scena del bacio della madre trova il proprio parallelo in quella di Montjouvain, dove Mademoiselle Vinteuil e l'amica offendono e profanano il ritratto e la memoria del padre. Qui il peccato originale viene esplicitamente ricordato: intravediamo l'albero della conoscenza del bene e del male; il quale è di nuovo l'albero del peccato edipico, complicato di lesbismo e di sadismo²³.

Per cui le dislocazione e replicazione in luoghi e forme diversi d'un tema (in specie nella *Prefazione* o *Pronao* alla *Recherche*) – del peccato originale – segnala al critico la ricorrenza d'un tema pregnante, quello della colpa originaria: l'incesto con la madre, il complesso edipico.

Tanto per Proust quanto per Citati, dato l'intervento sempre attivo – ma anche personalizzato – del critico, ogni lettura, se fatta da un critico-scrittore, costituisce una nuova e irripetibile opera di riscrittura:

Ma teoricamente, ripeto, fra i *pastiches* «critici» e quelli «narrativi» nessuna distinzione è possibile: giacché il «pasticheur» di *L'affaire Lemoine*, alla fine, è già uno scrittore in proprio, un creatore, che inventa se stesso nel margine di deformazione che ha instaurato fra la copia e il *pastiche*. Senza soluzioni di continuità, il *pastiche* conduce dall'esercizio critico alla creazione. L'arte, a questo punto, secondo una parabola fatale per ogni allievo di Ruskin, finisce per coincidere interamente con la critica²⁴.

²¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit., pp. 104-106.

²² P. Citati, *La colomba pugnata* cit., p. 254.

²³ Ivi, pp. 265-266.

²⁴ P. Citati, *Introduzione* a Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* cit., p. XIII.

E non è vero, forse, che un movimento simile a quello della *Recherche* conduce il critico stilistico (o, in generale, una parte dei critici) dalla pura intuizione del testo sino a fornire di esso, come Contini ha scritto a proposito di Roberto Longhi, un «correlativo oggettivo»? Che la critica è, al tempo stesso, riproduzione dell'individuale, parodia e una nuova creazione?²⁵

La lettura – proustiana e poi anche quella di Citati che legge non solo Proust ma anche gli altri autori-mito – è la metamorfosi di un io – dello scrittore – in un altro io – del lettore – che tenta di fornire un «correlativo oggettivo» del testo, che sarà poi, alla fin dei conti, una nuova e irripetibile creazione letteraria pur costruita sulle fondamenta di un'alterità.

La critica è per Citati, com'era per Proust, una sapida miscela di *claire analyse* e di *recréation vivante*. Per cui Citati legge Proust come Proust leggeva Flaubert nel *Contre Sainte-Beuve*:

Con i *pastiches*, Proust aveva creato un primo equivalente dell'opera d'arte: quella che egli chiamava la *recréation vivante*; e pensava che sarebbe potuto divenire una forma indiretta, istintiva, «più discreta, breve ed elegante» della critica letteraria. A un altro equivalente del libro, la *claire analyse*, la critica letteraria vera e propria, egli consacrava la sua mirabile intuizione dei segreti del testo, la sua fantasia oggettiva, il suo dono di rifrazione. Se abbiamo ascoltato la *recreation vivante* dell'*Éducation*, eccone ora la *claire analyse*, in un saggio compreso nel *Contre Sainte-Beuve*: «Nello stile di Flaubert, per esempio, tutte le parti della realtà sono trasformate in una medesima sostanza, dalle vaste superfici, dallo scintillio monotono. Nessuna traccia di impurità. Le superfici sono diventate riflettenti. Tutte le cose vi si dipingono, ma per riflesso, senza alternarne la sostanza omogenea. Tutto ciò che era differente è stato trasformato e assorbito». Queste pochissime righe sono un perfetto equivalente oggettivo del mondo di Flaubert: contengono l'essenziale di ciò che può essere detto sopra di lui; il nucleo irradiante di ogni critica passata e futura. A un certo punto, Proust pensò di raccogliere in un solo volume le due forme di critica: messe l'una accanto all'altra, le *recréations vivantes* e le *claires analyses* avrebbero mostrato come lo spirito umano può avvicinarsi a quel mistero che è l'opera d'arte, e dominarla²⁶.

Proust nutre una congenita avversione per l'intelligenza – o razionalizzazione sistematica –, per quella esibita dal critico tradizionale, che ha la presunzione di spiegare l'opera di un autore una volta per tutte («Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza. Ogni giorno mi rendo sempre meglio conto che solo indipendentemente da essa lo scrittore può cogliere nuovamente qualcosa delle sue impressioni, ossia qualcosa di lui stesso e la sola materia dell'arte. Quel che l'intelligenza ci restituisce sotto il nome di passato, non è tale»: *Contre*

²⁵ Ivi, pp. XVI-XVII.

²⁶ P. Citati, *La colomba pugnata* cit., p. 183.

Sainte-Beuve, p. 3). Così anche Citati: si veda, ad esempio, la sua recensione a un libro di David Riesman, *La folla solitaria*:

Gli strumenti di Riesman sono, senza dubbio, utilissimi. Ma ad essi manca appunto la nozione interiore della propria relatività, come se la verità di una persona potesse chiudersi mai in uno schema. Anche Riesman, il quale per natura sarebbe un saggista, ha preferito camuffarsi da scienziato del «corpo sociale». Travolti dalla vorticoso congestione dei propri sentimenti, sono gli interpreti, arrivati di fronte all'estrema verità di un individuo, a sbagliare ogni giorno più frequentemente il bersaglio. Sono essi a dimenticare che l'individuo esiste ed è irriducibile²⁷.

Anche Citati, citando spudoratamente Proust, pensa che il compito primario del critico sia intonare quella «segreta canzone» che lo scrittore canta, ma in falsetto, dietro le quinte dei suoi libri: «La prima e fondamentale operazione critica è distinguere l'aria della canzone che caratterizza quello scrittore e solo lui»²⁸. Ha però capito bene che l'avversione che Proust dichiara contro l'intelligenza all'esordio del *Contre Sainte Beuve* è solo parziale e polemica, in quanto le sue letture critiche, a cominciare dai *Pastiches*, esibiscono una prima e colta fase di sondaggio «intelligente»; una visione stereoscopica completa delle opere di un autore per individuarne i motivi e le forme caratterizzanti: è la *claire analyse*, condotta da una straordinaria – e anche coltissima – intelligenza analitica. Per poi arrivare, tramite una sorta di invenzione intuitiva, a formulare una *recréation vivante*: un equivalente oggettivo, tuttavia, per così dire, «soggettivizzato».

Queste due fasi caratterizzano anche la critica di Citati, che, nella monografia proustiana torna ad esaltare quella equilibrata alternanza di *claire analyse* e di *recréation vivante*, promiscua miscela oggettiva e soggettiva di cui vorrebbe impossessarsi:

Per natura, Proust era un grandissimo lettore-commentatore. Quando leggiamo i suoi cosiddetti scritti minori, ci rendiamo conto che egli apparteneva alla razza dei commentatori alessandrini di Omero, o dei padri dell'ebraismo e della Chiesa – Filone, Origene, Basilio, Gregorio di Nissa – che interpretavano la Bibbia trasformandola, con il soccorso di una mente minuziosa e compatta, in una creazione nuova. Nessuno sapeva leggere un testo come lui: cedendo a esso con una così estatica morbidezza, insediandolo nelle profondità del cuore e dell'immaginazione, diventando oro dei tramonti, cattedrale di Amiens, pietra di Venezia, versi profumati e corposi di Baudelaire. Come il vero commentatore, egli prendeva una o due righe del testo altrui: lo scrutava allo specchio, lo percorreva con l'occhio, lo dilatava, faceva nascere onde, echi e assonanze intorno ad esso,

²⁷ P. Citati, *La folla solitaria*, in «Il Punto», 8 dicembre 1956.

²⁸ P. Citati, *Proust critico*, in «Il Punto», 28 febbraio 1959.

fino a mutarlo nella sostanza intima del proprio pensiero – ma restando sempre appeso al testo altrui, come un pipistrello al soffitto²⁹.

Fase propedeutica – quella passiva di assorbimento dei testi di un autore e di collazione dei dati significativi – teorizzata già da Proust nell'*Introduzione* alla sua traduzione della *Bibbia d'Amiens* di Ruskin; giudicata necessaria, ma, se fine a se stessa, se non accompagnata dal raddomantico rilevamento dei «segni singolari», insufficiente se non forviante:

Leggere soltanto un libro di un autore è come vedere questo autore una sola volta. Ora, parlando una volta con una persona, si possono notare in lei dei gesti singolari; ma è soltanto per il loro ripetersi in circostanze diverse che si possono riconoscere come caratteristici ed essenziali. [...] In fondo, aiutare il lettore a rilevare questi segni singolari, mettere sotto i suoi occhi i modi analoghi che gli permettano di considerarli segni essenziali del genio di uno scrittore, dovrebbe essere il compito più importante di ogni critico. Se ha sentito ciò ed ha aiutato a sentirlo, il suo compito è quasi assolto. E se non l'ha sentito, egli potrà scrivere tutti i libri del mondo [...]; tutte queste costruzioni si leveranno forse molto in alto, ma in margine al soggetto, esse potranno portare alle stelle la posizione letteraria del critico, ma per la comprensione dell'opera non avranno nemmeno il valore della puntuale percezione d'una giusta sfumatura sia pur leggera³⁰.

È esattamente il duplice trattamento cui sottopone Citati gli autori delle sue monografie e in particolare Proust: di loro legge tutte le opere, incamera e archivia ogni notizia e informazione, come ci fa sapere Giulio Nascimbeni: «A colpirmi [a proposito del saggio di Citati su Tolstoj] è la mole degli appunti che hanno preceduto la stesura: centinaia e centinaia di fogli scritti a mano, quasi un intero scaffale di citazioni, note, date, riferimenti bibliografici, elenchi, abbozzi di frasi da recuperare, anagrafi di personaggi, profili veri e profili immaginari»³¹. Un'«attenzione microscopica a tutti i dettagli», tra i quali solo alcuni, reputati spesso trascurabili, risulteranno invece «segni singolari» del genio dello scrittore. Una *nuance* – come spesso succede nella monografia proustiana di Citati –, se smaschera quell'io profondo, ha maggior valore ermeneutico che non un avvenimento straordinario. Ad esempio ne *La colomba pugnata*, come rivelatrice della esasperata ricerca della felicità del giovane Proust, che nasceva da «un immenso ed euforico senso di dilatazione» del reale, Citati ricorda un'apparente *nuance*, trascurata dagli altri biografi:

²⁹ P. Citati, *La colomba pugnata* cit., p. 131.

³⁰ John Ruskin, *La Bibbia d'Amiens*, commento e note di Marcel Proust, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, SE, pp. 11-12.

³¹ Giulio Nascimbeni, *Citati con Tolstoj fra le azalee*, anche in *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e libri*, Milano, Bompiani, 1984, p. 40.

Quando scriveva sul «Figaro» ricordò un'esperienza giovanile, che ci richiama un'esperienza giovanile di Tolstoj. Era in treno, aveva bevuto qualche bicchiere di vino, e guardava dalla finestra del vagone i «seni bombati dei colli di Sèvres, il fiume, l'arco immenso del cielo». In quel momento gli parve che la sfera dell'orizzonte non riuscisse a riempire tutto il cerchio del suo sguardo; e la vita della natura e del cielo sembrarono un soffio breve e meschino, se li paragonava all'immensa apparizione che gonfiava il suo petto. Non era perduto nell'universo: l'universo era perduto dentro il suo cuore infinito³².

Allora il critico ha il preciso compito di individuare i momenti o le immagini in cui l'uomo storico, gli avvenimenti e oggetti della sua vita quotidiana, si trasformano, quasi miracolosamente, in trasfigurazioni artistiche.

Tuttavia l'ultimo e definitivo obiettivo del critico per Proust – e ancor più per Citati – è definire lo «stile» di un autore. Lo stile è per loro un «insieme organico» caratteristico di uno scrittore, tuttavia solo secondariamente formale, quanto innanzi tutto gnoseologico: una individuale e personalissima «conoscenza» – o coscienza – del mondo, come appunto viene sostenuto nel *Temps retrouvé*: «car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun»³³. Una particolare «visione» del mondo, che è, nei grandi scrittori, anche una «differenza qualitativa», una irripetibile innovazione ermeneutica, tanto che Proust arriva a sostenere che la «rivoluzione della visione e rappresentazione del mondo» fornita da Flaubert è per certi aspetti «più grande» di quella, puramente teorica, fornita da Kant³⁴. Affermazione che Citati si premura di recuperare – e sottoscrivere – nel suo saggio su *Proust critico*:

Non si può dimenticare che per Proust uno scrittore rappresenta, in primo luogo, una nuova attitudine conoscitiva; invece che un nodo di sentimenti. «Il mondo non è stato creato una volta per tutte, ma lo è ogni qual volta sorge un nuovo artista». «Flaubert ha rinnovato la nostra visione delle cose quasi quanto Kant, con le sue Categorie, le teorie della Conoscenza e la Realtà del mondo esterno». Di questa nuova attitudine conoscitiva Proust studia l'incarnazione nello stile: metafore, imperfetti, congiunzioni, discorsi indiretti³⁵.

³² P. Citati, *La colomba pugnata*, cit., p. 10.

³³ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, sotto la direzione di Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1987-1989: IV, *Le temps retrouvé*, p. 895.

³⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiche set Mélanges*, et suivi de *Essai et articles*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1971, p. 282.

³⁵ P. Citati, *Proust critico* cit.

Proust aveva ulteriormente precisato la sua concezione dello stile in un breve articolo, *Pour un ami, remarques sur le style*, pubblicato prima nella «Revue de Paris» (19 novembre 1920), poi come *Prefazione a Tendres Stocks* di Paul Morand (1922). Li contesta Anatole France che condannava «ogni singolarità nello stile», perché quello «alto» «è uno e uno solo»; tanto che, se lo incontrasse, gli domanderebbe «come egli possa credere all'unità dello stile, dacché le sensibilità sono sempre singolari. Anzi, la bellezza dello stile è segno infallibile che il pensiero si eleva, che esso ha scoperto e stabilito i rapporti necessari tra oggetti che la contingenza lasciava separati»³⁶. Li ammirava lo stile di Flaubert, in quanto la sua – del resto scarsa – intelligenza si dissolve o, meglio, si incorpora «nella materia. Essa riesce per tal modo a compenetrare di sé le brughiere, i faggi, il silenzio e la luce del sottobosco. Tale trasformazione dell'energia, in cui il pensatore è scomparso e che trascina davanti a noi le cose, non rappresenta forse il primo sforzo dello scrittore verso lo stile?»³⁷. Anche per Citati, nei suoi saggi, lo stile – che certo ha ripercussioni anche formali – è innanzi tutto una sorta di necessaria valvola di sfogo di sentimenti repressi o, prima ancora, la parola in cui si incarna, si materializza, la personalissima «visione del mondo» di ogni scrittore. Cosicché, ad esempio nel caso di Musil, non a caso chiamato «il Proust austriaco», la sua eccezionale e rivoluzionaria «visione del mondo» de *L'uomo senza qualità* porta all'instabilità sempre cangiante della verità, alla sconnessione tra le rappresentazioni della realtà; perciò necessariamente anche il suo stile non potrà essere che ironico e stipato non di immagini fisse ma in perpetua metamorfosi: «La incessante metamorfosi a cui approda lo spirito di relazione trova, d'altra parte, uno stupendo correlativo nella danza caleidoscopica delle immagini»³⁸. Anche Citati, come Proust, è perfettamente convinto che lo stile di un grande scrittore abbia una potente valenza gnoseologica per ogni lettore intelligente, non solo per il critico: «Malgrado che *Du cote de chez Swann* sia apparso ottant'anni fa, forse non ci rendiamo conto di come Proust abbia trasformato la nostra visione del mondo» (*La colomba pugnalata*, p. 74).

La concezione «spirituale» – quindi individuale – e non solo formale dello «stile» accomuna quindi Proust e Citati, che, in una sua recensione a un'antologia di poeti stranieri del Novecento curata da Attilio Bertolucci, sostiene che ci sono due tipi di traduttori: quelli che reputano che esistano solo alcune uniche e perfette parole che possano tradurre quelle di un autore straniero, a cui il traduttore deve approssimarsi il più possibile (è lo stile bello in assoluto, come lo concepiva Anatole France); e traduttori che invece, essendo anche scrittori, traducono in uno stile che, in quanto tale – nella concezione proustiana e di Citati – non può che essere personale e inimitabile, creando quindi un nuovo testo che si affianca e si sovrappone a quello originario (è quanto faceva, grosso modo, Proust nei suoi *Pastiches*):

³⁶ M. Proust, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 300.

³⁷ Ivi, p. 304.

³⁸ P. Citati, *Il Proust austriaco*, in «Il Punto», 9 marzo 1957.

Per taluni lo stile – per così dire – non esiste. Conquistare lo stile rappresenta altro che far aderire perfettamente il materiale espressivo al contenuto, a tal punto che nel momento in cui questo risultato viene raggiunto non si può più nemmeno parlare di stile o di forma. È l'oggetto che conquista se stesso. Per codesti temperamenti, tradurre consiste in un'ideale riproduzione, in un trasporto miracoloso da una lingua all'altra, col minimo possibile di scarto e di approssimazione. Un contenuto si cala, di colpo ma senza parere, in una nuova forma [...]. Le bellissime traduzioni di Caproni [...], di Bertolucci [...] di Gadda e di Pasolini indicano, evidentemente, l'estremo opposto. Questa volta lo stile esiste, prima e oltre l'occasione, la situazione, il motivo. L'esperimento stilistico può costituire addirittura il movente primo della lirica, e trascinarsi dietro mondi, ideologie, visioni oggettive. Per codesti temperamenti, tradurre [...] diventa un'occasione privilegiata di esperimenti, di fantasie, di novità espressive, fino a generare figure di poeti nuove, autonome, a metà strada fra il creatore e il traduttore³⁹.

Naturalmente Citati è tutto dalla parte dei traduttori-scrittori.

Si precisa così – tramite la concezione proustiana dello stile – la funzione primaria del critico: individuare, sotto la superficie delle immagini, dei temi e delle parole, l'unità di uno stile, il disegno ideale dell'opera, che spesso si annida e si nasconde dietro episodi e immagini apparentemente insignificanti, che possono essere raddomanticamente captati non con l'intelligenza o una comoda e teoricamente prestrutturata metodologia critica, ma unicamente tramite un dono «naturale» prerazionale, che Proust chiamava «l'istinto» e Bergson «l'intuizione»: «Soltanto quel misterioso istinto che possediamo per l'individuale e il concreto può cogliere il centro, il “tono” di ogni individualità umana, dosando le luci sugli elementi essenziali e scartando quelli secolari»⁴⁰. Tuttavia, se l'intuito e la sensibilità sempre allarmata sono le doti – necessariamente soggettive e mai oggettive – che distinguono tanto lo scrittore quanto il critico, si arriva a una sostanziale identificazione tra autore e lettore – o traduttore – di un'opera, ambedue artefici di una ricreazione individuale e irripetibile.

Nel citato articolo *Proust critico* Citati attribuisce a Proust quello che è il più prestigioso e, se si vuole, presuntuoso, risultato cui aspira il saggio critico:

Diventando una forma di espressione, la critica ha intrapreso il cammino per diventare a sua volta arte. Il primo passo l'ha compiuto Proust, il quale, seguendo l'esempio di Ruskin e di Walter Pater, tentava di suggerire, con le parole, un equivalente, una traduzione dell'opera d'arte. [...] Una traduzione non è mai una copia esatta, ma porta con sé qualcosa in più, introduce quella «leggera deformazione»⁴¹.

³⁹ P. Citati, *La poesia del '900*, in «Il Punto», 20 dicembre 1958.

⁴⁰ P. Citati, *Roma vestita di nuovo e Visi nella follia*, in «Il Punto», 21 settembre 1957.

⁴¹ P. Citati, *Proust critico* cit.

Esempio eccellente di critica à *double face*, di ritratto (dell'autore)/autoritratto (del critico) è per Citati quella di Debenedetti e, di conseguenza, almeno nelle intenzioni, anche la sua: che è poi in sostanza il *pastiche* proustiano, in cui, tramite l'identikit dell'Altro si delinea la fisionomia del critico-scrittore.

Gli obiettivi polemici di Proust e poi di Citati non sono solo le metodologie «scientifiche» (compresa la filologia: «del resto la cosiddetta oggettività filologica non ha mai aiutato nessuno a capire qualcosa»⁴²); ma anche la critica sterilmente erudita, tutta dedicata a scovare le plurime fonti a cui, più o meno direttamente, si è ispirato l'autore, semmai nella convinzione di una progressiva evoluzione della letteratura:

Ora, nell'arte, non esistono iniziatori, precursori, almeno nel senso scientifico del termine. Poiché tutto è nell'individuo, ogni individuo ricomincia per conto proprio, il tentativo artistico e letterario; e le opere dei suoi predecessori non costituiscono, come nella scienza, verità già acquisite di cui chi vien dopo si possa giovare. Oggi uno scrittore di genio ha tutto da fare di sana pianta: non è molto più progredito di Omero⁴³.

In sostanza – ancora in perfetta sintonia con Proust – Citati non cita mai nella sua monografia proustiana, precursori o precise fonti consultate da Proust, ma solo affinità elettive, spirituali (per cui, come dice Proust, un autore del Novecento può essere affiancato a Omero), che niente hanno da spartire con filiazioni e imprestiti: «Come tante opere del diciannovesimo secolo, la *Recherche* nasce dal “desiderio e dalla ricerca del Tutto”. I testi che le assomigliano sono il *Faust II*, *La comédie humaine*, *Guerra e Pace*, i *Fratelli Karamazov*, la tetralogia – fino all' *Uomo senza qualità*»⁴⁴.

Non solo nella vasta monografia, ma anche in più precoci letture di Proust, Citati si era cimentato a leggere dietro a ben note vicende biografiche dell'io «sociale» un nucleo più profondo annidato nell'inconscio del *moi* dei sotterranei. Nel volume *Il tè del Cappellaio matto*, nella sezione *Il viaggiatore incantato*, Citati raccoglie tredici saggi su autori italiani e stranieri, da Parini a Proust, e tra questi due sono dedicati a Proust: *La giovinezza di Proust*, scritto in occasione dell'edizione, per il centenario della nascita, delle *Lettres* a cura di Philip Kolb (prima in «Il Giorno», 14 aprile 1971) e *Proust e Montesquiou* (originariamente *Proust folgorato dal demone Montesquiou*, in «Il Giorno», 23 novembre 1966). Nel saggio *La giovinezza di Proust*⁴⁵ Citati, come al solito, dapprima fornisce una capillare documentazione biografica; poi la biografia del giovane Proust viene smembrata in due periodi e dislocata in due secoli: la prima parte appartiene all'Ot-

⁴² P. Citati, *I saggi di Parodi*, in «Il Punto», 4 maggio 1957.

⁴³ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 14.

⁴⁴ P. Citati, *La colomba pugnalata* cit., p. 243.

⁴⁵ P. Citati, *Il tè del Cappellaio matto*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 130-135.

tocento, mentre l'altra, quella in cui inizia la *Recherche*, è pienamente novecentesca. Una prima fase caratterizzata da un intenso, edipico, rapporto con la madre, ma anche da ostentazioni di almeno apparenti ed esagerate dimostrazioni di affetto e ammirazione per i compagni del liceo, per le dame del bel mondo parigino e per l'amante Reynaldo Hahn: una sorta di complesso d'inferiorità che si traduceva nell'ossessiva richiesta di attenzione e considerazione da parte del suo prossimo altolocato. Per i compagni di liceo «una sovrabbondanza di amore, di tenerezza, di desiderio, di entusiasmo e di adorazione gonfiava il suo cuore come un'onda troppo piena, inconsumata e inconsumabile. Nessun gesto riuscì ad esprimere completamente quest'onda amorosa [...]; né l'infinita bontà d'animo, che lo costringeva a inventare i gesti più delicati e assurdi; né le gentilezze, le attenzioni, gli slanci di dedizione per i compagni»⁴⁶. Anche le dame aristocratiche di cui frequentava i salotti erano l'oggetto di un'adorazione smisurata, «nelle quali prodigava una galanteria degna delle *Mille e un notte*»⁴⁷. Poi Citati analizza – con una critica già tendenzialmente psicanalitica – le ragioni dell'io inconscio. Proust portava all'esaltazione mitica, elevandoli nell'olimpico delle divinità, questi personaggi che circondavano la sua esistenza terrena, perché li concepiva come incarnazione terrena di «un valore assoluto», sorta di idea platonica calata nell'empiria del fenomenico. Anticipando Joyce, erano delle vere e proprie «epifanie»: «Quei volti umani, quelle contesse forse sciocche, quei duchi arroganti erano per lui, delle “epifanie”, e raccoglievano dei valori assoluti e incomparabili, che non avrebbe incontrato in nessun altro luogo del mondo»⁴⁸. Però, pur in quest'immersione estatica nella realtà che lo circondava, Proust – o, meglio, il suo io profondo – già intravedeva, dietro le apparenze, una più profonda e simbolica altra realtà, una sovradeterminazione analogica e metaforica della realtà oggettiva, quella che poi caratterizzerà la *Recherche*. Citati privilegia un singolo episodio biografico, un'apparente *nuance*, tuttavia rivelatrice di una nuova interiorità: il soggiorno di Proust e di Hahn nel castello di Réveillon. Poco dopo quel soggiorno che prepara la grande rivelazione avvenne la scoperta che rivoluzionò la sua vita: in occasione di una visita al museo del Louvre, Proust ammirò di nuovo i quadri di Chardin. Ora non aveva più bisogno di prostrarsi di fronte al personaggio illustre, ora si era reso conto che la superiore verità trascendente poteva essere rivelata da persone o oggetti prima per lui assolutamente trascurabili, tra «le pieghe rigide di una tovaglia», oppure «dei bicchieri dove era rimasto qualche sorso di vino dolce, e un gatto che muoveva la zampa su ostriche leggere come coppe madreperlacee». Il valore evocativo degli oggetti non dipendeva più dal loro effettivo valore «mondano», bensì unicamente dallo spirito dell'osservatore: «In quel momento la sua giovinezza era conclusa: ed egli poteva cominciare

⁴⁶ Ivi, p. 132.

⁴⁷ Ivi, pp. 132-133.

⁴⁸ Ivi, p. 133.

a raccogliere le innumerevoli epifanie che illuminano il tessuto gremito del nostro universo»⁴⁹. Nasceva così la nuova letteratura del Novecento, sulle rovine di quella del secolo passato.

Anche nell'altro saggio proustiano, *Proust e Montesquiou*, inserito in *Il tè del Cappellaio matto*⁵⁰, Citati analizza un emblematico episodio biografico (poi ripreso nella monografia): l'amicizia del giovane Proust per il famoso dandy ed esteta conte Montesquiou, che «corteggiava come si può corteggiare una persona di qualche anno più anziana. Insinuava il suo nome nelle prime righe di *Les plaisirs et les jours*: [...] gli inviava goffi regali; aveva per lui, inchini, baciamani a distanza, gesti da cortigiano orientale, incredibili deferenze, adulazioni di un virtuosismo da togliere il fiato»⁵¹. Anche lui, come gli altri, dapprima incarnazione e epifania terrestri di un valore assoluto; poi, dopo un prolungato distacco dal conte (si rivedranno solo nel 1914, al capezzale di Proust gravemente ammalato), la traslazione e travestimento del personaggio «sociale», della vita, nell'arte: Montesquiou si metabolizza in Monsieur de Charlus.

Importanti per Citati nell'evoluzione «critica» di Proust i rapporti di sudditanza ed eversione che Proust aveva stabilito con John Ruskin. Proust è dapprima affascinato dal suo straordinario intuito empatico, ma poi accusa Ruskin di un per lui grave difetto: di idolatria, cioè del culto solo estetico per cose e immagini, oggetto di religiosa adorazione non perché elementi rivelatori dello «stile» di un autore, ma solo perché venerande reliquie di grandi artisti. L'accusa di idolatria è chiaramente formulata da Proust nella sua *Prefazione* alla sua traduzione della *Bibbia d'Amiens* di Ruskin:

Per finirla con l'idolatria ed essere certo che su questo argomento non resta tra il lettore e me nessun malinteso, io vorrei far comparire qui uno dei nostri contemporanei fra i più celebri [...], che nella sua conversazione, non nei suoi libri, lasci apparire questo difetto e, spinto a un tale eccesso che è facilissimo notarlo e riconoscerlo in lui, senza aver alcuna necessità d'ingrandirlo. Quando egli parla è afflitto – deliziosamente – da idolatria [...]; egli riconosceva con ammirazione, nella stoffa dove si avvolge un'attrice tragica, il tessuto che si vede «sulla Morte» nel *Giovane e la Morte* di Gustave Moreau, oppure nell'abbigliamento di una delle sue amiche: «la veste e la pettinatura stessa che aveva la principessa di Cadignan il giorno in cui vide d'Arthez per la prima volta». E guardando il drappaggio dell'attrice tragica o l'abito della donna di mondo, colpito dalla nobiltà del suo ricordo, esclama: «È molto bello!», non perché la stoffa sia bella, ma perché è la stoffa dipinta da Moreau o descritta da Balzac, ed in questo modo è per sempre sacra... agli idolatri. [...] L'abito della signora di Cadignan è un'incantevole invenzione di Balzac, poiché quest'abito ci dà un'idea dell'arte della signora di Cadignan, ci fa conoscere l'impressione che essa vuole produrre su d'Arthez ed

⁴⁹ Ivi, p. 135 (per le due citazioni).

⁵⁰ Ivi, pp. 135-140.

⁵¹ Ivi, p. 138.

alcuni dei suoi «segreti». Ma una volta spogliato del suo spirito, quest'abito non è più che un segno privo di significato, vale a dire nulla⁵².

Però inizialmente anche Proust – almeno a leggere *La giovinezza di Proust* di Citati – praticava il culto «idolatrico» di immagini e persone, come quel suo «contemporaneo fra i più celebri» (Montesquiou). Ma poi l'abiura: eventi e immagini saranno significativi solo nella misura in cui costituiscano i «correlativi oggettivi», o montalianamente, le «occasioni-spinta» dei travestimenti letterari. Naturalmente, come abbiamo già visto, anche Citati nella sua monografia proustiana cercherà di essere il meno idolatrico possibile: personaggi ed eventi della vita di Proust saranno criticamente utili solo quando siano stati rielaborati dall'ottica metaforica dell'io interiore; oppure, ancor più, quando l'io conscio permette, abbattute le censure, di conoscere aspetti dell'*Es* inconscio:

Ma non si accontentava di amare. Voleva essere amato: dagli uomini dalle donne, dagli alberi e dalle cose su cui aveva versato la sua onda inesaurita d'amore. [...] forse era innamorato di tutti i suoi amici; e scriveva loro parlando di questo amore [...]. Era lezioso, sentimentale, morbido e sapeva di esserlo [...]. Ma questa superficie letteraria può trarre in inganno. Dietro di essa, sorprende la sfrontatezza, la durezza, quasi la violenza con cui il ragazzo timido, vergognoso e lacrimoso cercava di inseguire i propri piaceri. Non voleva imporsi: voleva essere dominato, percosso, torturato sia pure con «verghe fiorite» voleva essere schiavo; e questa passività arresa e inebriata era la sua nascosta arte di dominare⁵³.

Il primo contatto tra Proust e Ruskin è in una lettera alla madre del 25 o 26 settembre 1899, in cui Proust le chiede di spedirgli oltre a sigarette «le livre de La Sizeranne sur Ruskin [*Ruskin et la religion de la Beauté*, pubblicato nel 1897]». Sempre in ottobre prega ancora la madre di inviargli ampie traduzioni da *Le sette lampade dell'architettura*; alla fine di ottobre o inizi di novembre si reca ad Amiens seguendo le indicazioni de *La Bible d'Amiens*. Il 21 gennaio 1900 «Le Figaro» annuncia l'avvenuta morte di Ruskin, morto il 20 gennaio; e il 27 gennaio, sulla «Chronique des arts et de la curiosité» esce un necrologio di Proust; il 13 febbraio sullo stesso giornale Proust incita gli amici francesi di Ruskin di compiere, come aveva fatto lui, un vero pellegrinaggio nei luoghi amati e studiati da Ruskin. Poi Proust pubblica due articoli: *John Ruskin* e *Ruskin et Notre dame d'Amiens*, pubblicati il primo nella «Gazette des beaux arts» e il secondo nel «Mercure de France» che diventeranno in seguito la gran parte della *Prefazione* alla sua traduzione de *La Bible d'Amiens*. È qui, come abbiamo visto, che Proust si scaglia contro l'idolatria dei critici estetizzanti come Ruskin, che pongono al centro del loro interesse critico fatti e personaggi venerati perché relativi all'artista idolatrato. Mentre,

⁵² J. Ruskin, *La Bibbia d'Amiens* cit., pp. 60-61.

⁵³ P. Citati, *La colomba pugnata* cit., pp. 11-14.

principio proustiano inderogabile – adottato come abbiamo visto da Citati nelle sue monografie e in particolare in quella proustiana – oggetti e fatti di uno scrittore sono importanti non perché insignificanti cimeli, ma solo nella misura in cui abbiano un alto tasso «epifanico», caratterizzanti quel «genio» che scrive.

Il secondo incontro/scontro tra Proust e Ruskin è costituito da altra *Prefazione*: alla sua seconda traduzione ruskiniana, *Sesame et lys*, intitolata sintomaticamente *Journées de lecture* (1905). *Sesame et lys* raccoglie *Des trésors des rois* e *Des jardins des Reines* di John Ruskin, due conferenze sulla lettura tenute all'Hotel-deville di Rusholme, vicino a Manchester, il 6 dicembre 1864⁵⁴. Anche qui troviamo delle indicazioni critiche che senza dubbio Citati – e non solo lui in Italia – ha tesaurizzato. Se Ruskin afferma che la lettura di tutti i buoni libri è come «una conversazione con persone di secoli passati, uomini più interessanti e saggi di quelli che ci circondano», Proust ribatte che c'è conversazione e conversazione: quella ipotizzata da Ruskin è una sorta di chiacchierata salottiera tra amici, mentre quella auspicata da Proust è un colloquio, in assoluta solitudine, in cui l'interlocutore è inesorabilmente assente: «c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même»⁵⁵. Dove, ancora una volta, si valorizzano le più o meno inconscie affinità elettive, svalutando quelle intenzionali. Perché continua Proust, come sostiene a più riprese anche Citati nella sua monografia proustiana, «nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désires»⁵⁶. La verità – come pretende la critica tradizionale – non ci viene passivamente trasmessa dall'autore; è, pur con le suggestioni dell'autore esaminato, una nostra faticosa e sempre precaria conquista:

Nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous même, ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme la commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où il nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire, qu'il font naître en nous le sentiment qu'il ne nous ont encore rien dit [...]; la lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas⁵⁷.

Si replica lo stesso dogma: la lettura, se il critico è davvero tale, si traduce inesorabilmente in riscrittura e/o scrittura di se stessi: «Mais, là encore, la lec-

⁵⁴ Traduzione italiana: Ruskin-Proust, *Sesamo e i gigli. Sulla lettura*, Nuova Editrice Berti, 2013.

⁵⁵ J. Ruskin, *Sésame et les lys, Des trésors des rois. Des jardins des Reines*, traduction, notes et Préface par Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 29.

⁵⁶ Ivi, p. 32.

⁵⁷ Ivi, p. 35.

ture n'agit qu'à la façon d'une incitation qui ne peut en rien se substituer à notre activité personnelle»⁵⁸. Insomma ogni lettura è criticamente proficua quando è «l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer»⁵⁹; dannosa quando, come un miele dolce già pronto, viene degustata passivamente.

⁵⁸ Ivi, p. 376.

⁵⁹ Ivi, p. 38.

PASSANDO DALLA TRADUZIONE

ATTRAVERSO NATALIA: UN PERCORSO PROUSTIANO DEGLI ANNI SESSANTA¹

Mariolina Bertini

1. *Marcel e Natalia*

Per gli italiani della mia generazione, nata a ridosso della Seconda guerra mondiale, i nomi di Marcel Proust e di Natalia Ginzburg sono indissolubilmente legati.

Nel 1946 Natalia Ginzburg firma la sua traduzione, per Einaudi, del primo volume della *Ricerca: La strada di Swann*. Non è l'unica: nello stesso anno, presso Sansoni, esce anche la pregevole versione dello scrittore fiumano Bruno Schacherl, intitolata *Casa Swann*. Ma soltanto il volume einaudiano rappresenta il primo tassello di una traduzione integrale della *Recherche*; questo gli assicura maggior visibilità e maggior fortuna sul mercato editoriale. Tra il 1946 e il 1983, dunque, anno in cui comincia a uscire la traduzione di Giovanni Raboni, la stragrande maggioranza dei lettori italiani di Proust si accosta alla *Ricerca* passando, per il primo volume, attraverso la mediazione della voce di Natalia Ginzburg, attraverso il filtro delle sue scelte lessicali e sintattiche, della sua scrittura, del suo stile. A quella voce se ne sostituiscono, nei volumi successivi, altre, in alcuni casi di grande fascino: la *Fuggitiva* di Fortini è di una tale bellezza che meriterebbe d'esser considerata un'opera à part entière, come l'*Iliade* del Monti. Ma la suggestione dell'incipit – che nella *Ricerca* si protrae, attraverso una serie di echi, sino all'ultimo volume – reca l'impronta di Natalia Ginzburg, e si invidia nella memoria del lettore lasciandovi una traccia impercettibile ma decisiva.

Due date sono cruciali nel percorso che negli anni Sessanta del secolo passato mi ha condotto a occuparmi di Proust: il 1963 e il 1968. Partirò, senza rispettare l'ordine cronologico, dalla seconda. È proprio nel 1968, tra un corteo e un'assemblea, tra un intervento di Guido Viale e una discussione su don

¹ All'origine di questo saggio c'è — molto arricchito e sviluppato — l'intervento da me letto il 22 gennaio 2009 a Napoli, durante un dialogo su Marcel Proust e Natalia Ginzburg con Antonella Cilento, nel quadro di un ciclo di incontri da lei organizzato e intitolato «Strane coppie». Quell'intervento, nella sua forma originaria, è stato pubblicato, insieme a quello di Antonella Cilento, sulla rivista «Quaderni Proustiani», 2011, pp. 25-34.

Milani, che *La strada di Swann* mi introduce nel mondo di Proust. La versione è quella einaudiana, ma ristampata in una collana economica della Mondadori, «Il Bosco»: volumi in brossura dalle copertine in tenui colori pastello, con i fogli che si staccano un po' troppo facilmente. Completo la lettura tra dicembre e il gennaio dell'anno seguente, nei primi mesi di vita di mia figlia, felicemente ignara, nella sua culla di vimini, dello choc che è per me l'incontro con quel romanziere che trasforma l'osservazione del mondo in una decifrazione di indizi sorprendente e vertiginosa. Tutti i soggetti di studio che mi hanno appassionato sino a quel momento – la poetica di Alfieri, la critica psicoanalitica, il New Criticism – svaniscono all'orizzonte perdendo ogni attrattiva: la mia tesi di laurea non potrà che riguardare l'estetica dell'autore della *Recherche*, e sarà il primo di una serie di impegni proustiani che scandiranno la mia esistenza per una trentina d'anni.

È una data cruciale, dunque, nella mia formazione di «proustiana», il 1968. Ai miei occhi però non è meno importante un'altra data, che ne ha in qualche modo posto le premesse: quella del 1963. È l'anno dell'uscita di *Lessico familiare*, che mi incanta immediatamente – ho quindici anni – al punto di indurmi a impararne lunghi brani a memoria. Anche all'origine di quella folgorazione c'è un effetto di sorpresa: in quel libro le realtà più quotidiane (dalle gite in Val d'Aosta alle arie d'opera cantate in famiglia) diventano letteratura senza perdere nulla della loro umile e prosaica concretezza. Ed è proprio leggendo *Lessico familiare*, in cui Proust si affaccia spesso, che comincio a intuire, nella figura un po' misteriosa di quel romanziere morto nel 1922, una presenza terribilmente viva e ingombrante, alla quale sarà difficile sfuggire. Nelle pagine di *Lessico familiare* si avverte, si respira quello che fu il fascino esercitato da Proust sui lettori degli anni Venti, anche su quelli come Natalia Ginzburg che erano ancora troppo giovani per leggerlo direttamente. In *Lessico familiare* Proust è presente come una sorta di mito. La protagonista-narratrice non l'ha ancora letto, ma sente sua sorella Paola, sua madre, Terni – il giovane assistente di suo padre alla Facoltà di Medicina – che ne parlano continuamente. Il mondo familiare si divide per lei in due zone contrapposte: da una parte c'è chi come il padre ama le scienze naturali e le gite in montagna, dall'altra chi, come la madre, ama la poesia, il teatro e il mondo ovattato dei romanzi:

Da una parte c'erano Gino e Rasetti, con le montagne, le «rocce nere», i cristalli, gl'insetti. Dall'altra parte c'erano Mario, mia sorella Paola e Terni, i quali detestavano la montagna, e amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè. Amavano i quadri di Casorati, il teatro di Pirandello, le poesie di Verlaine, le edizioni di Gallimard, Proust. Erano due mondi incomunicabili. / Io non sapevo ancora se avrei scelto l'uno o l'altro [...].

– Cos'ha Terni con Mario e Paola da ciucciottare? Diceva mio padre a mia madre.

– Stanno sempre lì in un angolo a ciucciottare. Cosa sono tutti quei fufignezzi?

I fufignezzi erano, per mio padre, i segreti; e non tollerava veder la gente assorta a parlare, e non sapere cosa si dicevano.

– Parleranno di Proust, – gli diceva mia madre.

Mia madre aveva letto Proust, e lei pure, come Terni e la Paola, lo amava moltissimo; e raccontò a mio padre che era, questo Proust, uno che voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna; e aveva l'asma, e non poteva mai dormire; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza.

Disse mio padre:

– Doveva essere un tanghero!²

In questa pagina, Proust viene quasi a racchiudere in sé, a simboleggiare la letteratura; ne incarna tutto il prestigio. Nell'Italia di quegli anni, aveva d'altronde un giovane profeta in Giacomo Debenedetti, ritratto in *Lessico familiare* senza che venga menzionato esplicitamente il suo nome:

La Paola era innamorata di un suo compagno di università: giovane piccolo, delicato, gentile, con la voce suadente. Facevano insieme passeggiate sul Lungo Po, e nei giardini del Valentino; e parlavano di Proust, essendo quel giovane un proustiano fervente: anzi, era il primo che avesse scritto di Proust in Italia. Scriveva, quel giovane, racconti e saggi di critica letteraria³.

Debenedetti, contrariamente a quanto credeva Natalia, non era stato il primo a parlare di Proust in Italia, anche se a Proust aveva dedicato saggi pionieristici nel 1925 e nel 1928. 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*»⁴.

Il nome di Stendhal, in questa fase aurorale della fortuna di Proust torna spesso, soprattutto in Italia. Nel 1919, ad esempio, quando *All'ombra delle fanciulle in fiore* riceve il premio Goncourt, è Giuseppe Ungaretti a evocarlo, scrivendo dell'autore della *Recherche*: «[...] questo scrittore dalle analisi minuziose a cui non sfugge la minima emozione, che fruga nelle più segrete e remote risultanze della vita sentimentale, è forse un nuovo Stendhal»⁵.

² Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1999, p. 53.

³ Ivi, p. 61.

⁴ Lucio D'Ambra, *Marcel Proust. Du côté de chez Swann*, in «La Rassegna Contemporanea», anno VI, serie II, fasc. XXIII, 10 dicembre 1913 (ora in *Proust e la critica italiana*, a cura di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990, pp. 1-3).

⁵ Giuseppe Ungaretti, *Il premio Goncourt risuscita i morti?*, in «L'Azione», 28 dicembre 1919 (ora in *Proust e la critica italiana* cit., pp. 4-7).

All'epoca Stendhal è visto soprattutto come un maestro d'insuperata introspezione psicologica. Nel 1923 Giacomo Debenedetti, che leggerà Proust soltanto un anno dopo, scrive in una lettera all'amico Cesare Angelini: «Sono più che mai innamorato di Stendhal e se sapessi farmi una bandiera io che, in fondo, sono spaventosamente timido, scriverei su quella la parola introspezione»⁶.

Quando, nell'estate del 1924, durante una vacanza a Champoluc, ai piedi del Monterosa, Giacomo Debenedetti legge Proust per la prima volta⁷, ha l'impressione che quel romanziere, morto due anni prima, abbia in qualche modo preceduto la sua generazione nella conoscenza di sé, nell'introspezione, nell'intuizione anticipata del proprio destino:

Gli altri scrittori – scriverà più tardi – erano semplicemente scrittori, della stessa razza di quelli che avevamo studiato nelle storie letterarie [...]; mentre Proust sembrava far parte direttamente del nostro destino, sembrava prendere la durata uniforme dell'esistenza e farne una fluida, stupenda, incessante calligrafia di luce⁸.

A livello europeo, è un'intera generazione di letterati ad avere la stessa impressione di Giacomo Debenedetti. «Che cosa resta da scrivere dopo Proust?», chiede Virginia Woolf a Roger Fry, in una lettera del 1922⁹. E Rilke scrive a Gide, nello stesso anno: «[...] en nous forçant sur tant de points de changer notre manière de voir, en découvrant partout les véritables traditions de nos sentiments- , [Proust] n'allait-il pas jusqu'à changer les habitudes de nos facultés admiratives?»¹⁰

Cambiare il proprio modo di vedere dopo la lettura di Proust per molti significa identificarsi con la figura, fluida ed enigmatica, del narratore della *Ricerca*. In un saggio del 1946, Debenedetti lo scriverà esplicitamente: «Per quanto singolare, per quanto differenziato, il protagonista di *A la recherche du temps perdu* era, tra tutti i personaggi che allora ci furono offerti, quello con cui si sentiva più forte la tentazione, più immediata e più ricca la possibilità di identificarsi»¹¹.

Si profila, attraverso il *puzzle* di queste citazioni, la storia di una filiazione, della trasmissione di un mito letterario: dalle parole di Giacomo Debenedetti, l'amico di Paola «dalla voce suadente», Natalia ha probabilmente ricavato la sua

⁶ La lettera è riprodotta in Paola Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Lecce, Manni, 2001, pp. 34-35.

⁷ Cfr. Mario Lavagetto, *Dai boschi di Champoluc* in Giacomo Debenedetti, *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto. Testi e note a cura di Vanessa Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. IX-XXXVIII.

⁸ G. Debenedetti, *Confronto col diavolo* [1952], in *Proust cit.*, p. 55.

⁹ Virginia Woolf, *Le cose che accadono. Lettere 1912-1922*, Torino, Einaudi, 1980, p. 653.

¹⁰ Lettera del 30 novembre 1922 a Gide, in Rainer Maria Rilke-André Gide, *Correspondance 1909-1926*, Paris, Corrèa, 1952, p. 205.

¹¹ G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, in *Proust cit.*, p. 139.

prima immagine di Proust, lo scrittore che non somigliava a nessun altro, che trasformava la nostra vita «in una calligrafia di luce». Quell'immagine avrà per lei una tal forza che quando, nel 1937, Giulio Einaudi le chiederà di tradurre l'intera *Ricerca*, risponderà di sì, benché non ne abbia ancora intrapresa direttamente la lettura. La storia di quella traduzione è raccontata nelle pagine del bellissimo saggio del 1990 che accompagnò la ristampa della *Strada di Swann* nella collana degli «Scrittori tradotti da scrittori» e che riprendeva in parte un articolo del 1963¹². Le prime pagine, ci racconta Natalia, furono tradotte e ritradotte sotto la guida affettuosa di Leone Ginzburg; la maggior parte del lavoro prese forma a Pizzoli, in Abruzzo, durante il confino, nel 1940-1943. La morte di Leone, torturato e trucidato a Regina Coeli, nel febbraio del 1944, getta sull'opera un'ombra di tragedia: non è difficile capire perché la scrittrice si senta legata a quelle pagine in modo così stretto da non volerne, anni dopo, nemmeno correggere le imperfezioni. Quel Proust intravisto nella penombra dell'adolescenza, e poi affrontato, con strumenti inadeguati (un povero vocabolario scolastico), nella vita durissima del confino, tra i figli bambini e l'esperienza della resistenza, doveva restare tale e quale, così come era stato amato e interpretato negli anni atroci e fondamentali della guerra. Così Natalia l'ha trasmesso alla mia generazione, così la mia generazione l'ha letto negli anni Sessanta e Settanta, con la consapevolezza di appropriarsi di un lascito prezioso.

2. *Luci e ombre di un Proust 'sliricato'*

Avvicinandomi oggi a quel lascito, allo *Swann* tradotto negli anni della guerra, è forte la tentazione di rispettarne l'aura; di preservarne il fascino, evitando di guardarlo troppo da vicino. Ma in realtà la traduzione di Natalia Ginzburg non è una reliquia, è una cosa viva e come tale merita di essere studiata e frequentata. La sua lingua colloquiale, asciutta, modernissima, prossima al parlato, rende in modo ineaguagliato la dimensione orale della scrittura proustiana¹³. Vediamone due esempi, confrontando la traduzione di Natalia Ginzburg con quella di Giovanni Raboni:

On ne pouvait pas remercier mon père¹⁴.

¹² N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963; *Postfazione a La Strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 559-564.

¹³ Si veda in proposito il bel saggio di Fabio Vasarri, *Un amour de Natalia Ginzburg*, in «Francofonia», primavera 2013, 64, pp.162-178.

¹⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, in «Bibliothèque de la Pléiade», éd. Tadié, Paris, Gallimard, 1987, I, p. 36.

Raboni: «Non si poteva ringraziare mio padre»¹⁵.

Ginzburg: «Mio padre, non era possibile dirgli grazie»¹⁶.

La frase che Raboni traduce con encomiabile fedeltà, per Natalia Ginzburg diventa l'occasione di uno scarto dalla letteralità apparentemente immotivato. Ma l'introduzione dell'anacoluto che scompagina sintatticamente il testo è un bell'omaggio all'atmosfera familiare di Combray, tutta impregnata di idioletti quotidiani colti dal vivo.

«Moi je sais bien que cela me serait très désagréable de voir mon nom imprimé tout vif comme cela dans le journal...»¹⁷.

Raboni: «Io sono sicura [è una prozia del narratore che parla] che mi riuscirebbe molto sgradevole vedere il mio nome spiattellato così sul giornale...»¹⁸.

Ginzburg: «Io se vedessi il mio nome stampato bello caldo così sul giornale, sarei molto seccata»¹⁹.

Anche qui Ginzburg sacrifica la fedeltà letterale a una spontaneità che si impone per la sua verità dimessa, senza sbavature. Nessuno ha colto questo tratto del suo stile di traduttrice meglio di Giacomo Debenedetti, che in un saggio destinato a esser pubblicato soltanto dopo la sua morte e intitolato dai curatori *Proust in Italia II*, ha parlato di uno «sliricamento» di Proust:

Il connotato proustiano che la Ginzburg sembra aver voluto – consapevolmente, o no – cogliere con più coerenza, è forse quello a cui Proust deve la simpatia umana che egli esercita, la sua facoltà di non sopraffarci mai, anzi di farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno, dovunque spinga – magari a un estremo che, a prima vista, potrebbe parere troppo sottile, prolisso, insaziato e farraginoso – la sua ricerca. Ed è il suo modo di continuamente «sliricare» un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime, di un radioso fulgore musicale, cantante e a volte perfino canoro – la sfera di una massima tensione lirica²⁰.

Tra la fine del 1946 e l'inizio del 1947, quando Debenedetti scrive queste righe, *Lessico familiare* è ancora di là da venire; quel suo «sapiente parlato che re-

¹⁵ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1983, I, p. 46.

¹⁶ M. Proust, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1978, p. 41.

¹⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., I, p. 22.

¹⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* cit., I, p. 29.

¹⁹ M. Proust, *La strada di Swann* cit., p. 26.

²⁰ G. Debenedetti, *Proust in Italia II*, in *Proust* cit., p.217.

sta terra terra»²¹, come lo definirà Eugenio Montale, prenderà vita soltanto diciassette anni dopo. Non che Natalia non abbia desiderato, sin dall'infanzia, «ritrarre in un libro le persone che vivevano, allora, intorno a lei»²². Ma le sue prime prove narrative, come racconterà in un intervento del maggio del 1963, si erano volutamente discostate da quella remota intenzione: «[...] Per anni non ne ho fatto nulla. Anzi, con gli anni, mi sentivo indotta a respingere da me tutti i miei ricordi infantili, a fuggirne quanto più potevo lontano, a parlare un linguaggio diverso da quello che si parlava in casa mia...»²³.

Ha dunque qualcosa di profetico l'osservazione di Debenedetti che, volendo precisare il «connotato proustiano» colto dalla Ginzburg traduttrice con maggior congenialità, lo mette a fuoco in termini che anticipano in modo impressionante la quintessenza di quello che sarà ben più tardi il «lessico familiare» della Ginzburg romanziera. Nello «sliricamento» attuato da Proust, nota il critico:

[...] il linguaggio ritrova espressioni domestiche e casalinghe, e non genericamente in quello che è il parlare usuale, bensì in un parlare a cui conferisce inconfondibile autenticità e sapore il fatto ch'esso si dà subito a riconoscere per quello che si parlava proprio in una determinata casa, in casa Proust, quando il poeta era bambino [...]. Questa registrazione è compiuta anche sulle voci, sulle parole, sulle inflessioni dell'infanzia e della casa, accompagna quella grande avventura umana che è la *Recherche* compiuta sotto il segno della memoria, con una materia, un tono vivente di ricordo e di risurrezione, qualche cosa che identifica l'autore nella sua sostanza più affabile, e la avvicina a tutti noi, cittadini di quella piccola patria che è la famiglia, segnalando di continuo la sua piccola patria particolare, a cui appartiene, donde è partito, così come una nave, battendo bandiera del suo paese, può affrontare i mari più dissueti, gli itinerari più imprevisi, le rotte di cui non è traccia in nessuna carta, e non sarà mai scambiata per un vascello fantasma. Questo parlare della famiglia, così fedele, così ricco di rievocazioni, di uno speciale potere di risuscitare aspetti che ad ogni altro strumento di «recherche» o di trascrizione sfuggirebbero, questo parlare entra nel tessuto stilistico, in quell'amalgama che è il discorso proustiano, come il dialetto nativo nel parlare di certa gente ricca di tradizioni – certi signori di buon ceppo – e dà sapore, individualità alla lingua²⁴.

La scrittura di *Lessico familiare* non riprenderà in nessun modo il fraseggiare proustiano, non lo riecheggerà, non lo adotterà come modello, non ce ne offrirà un *pastiche*. Raggiungerà però, con altri mezzi, lo stesso risultato raggiun-

²¹ Eugenio Montale, «*Lessico familiare*» *crudele con dolcezza*, in «Il Corriere della Sera», 7 luglio 1963 (riprodotta nella preziosa e illuminante *Cronistoria di «Lessico familiare»* di Domenico Scarpa in appendice all'edizione einaudiana del 1999, pp. 253-255).

²² N. Ginzburg, *Raccontare il vero*, in «Successo», maggio 1963 (anche questo testo è riprodotto nella *Cronistoria di «Lessico familiare»* cit., p. 215).

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. Debenedetti, *Proust in Italia II* cit., p. 219.

to da Proust in *Combray*: l'integrazione del «parlare» peculiare di una famiglia nel «tessuto stilistico» di un'opera letteraria, nella pluralità di voci che la costituisce e la fonda. Dandoci, di quell'integrazione, la definizione più compiuta, Debenedetti ci offre una preziosa chiave di lettura di *Lessico familiare*, diciassette anni prima che *Lessico familiare* venga scritto.

Traduttore di *Un amour de Swann*, e critico attento delle altre traduzioni italiane di Proust, Debenedetti avanza anche non poche riserve sul lavoro di quella traduttrice inesperta che è la Natalia Ginzburg degli anni Quaranta. Ne discute, con sottigliezza e lucidità, le scelte lessicali che non lo convincono: l'aggettivo *général* reso con «generico», i *jours de cérémonie* trasformati un po' frettolosamente in «giorni di feste», la traduzione del titolo che non rende «il valore insieme topografico e psicologico» dell'espressione francese «Du côté de chez Swann»²⁵. Da questi appunti, estremamente circostanziati, passa poi, inaspettatamente, a una sorta di requisitoria che investe proprio la versione ginzburghiana del «parlato» di *Combray*:

Questo lato [la dimensione familiare dell'oralità proustiana] sembra sia stato colto, o quanto meno tentato di cogliere, dalla traduttrice. La quale, però, invece di adeguare il proprio tono casalingo a quello di Proust, è tentata di ottenere lo stesso «sliricamento» e sapore e tenerezza pescando dalla propria piccola patria gli equivalenti. Naturalmente, non siamo in grado di dire che sia proprio il dialetto di famiglia della Ginzburg quello che qui viene collocato a riprodurre le funzioni del dialetto della famiglia Proust; in ogni caso c'è un sapore di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina: una innocenza maliziosa, un modo di ammiccare, che sono di una borghesia diversa da quella di casa Proust, e hanno imparato modi e vezzi anche sui vari «birichini di papà» e altri romanzi da bibliothèque rose. E sliricare va bene, ma Proust non perde mai il tono, e qui è perduto, c'è una specie di intrusione, di sancta simplicitas (la quale non va confusa col candore poetico)²⁶.

È sconcertante lo slittamento di Debenedetti dai rilievi precisissimi avanzati in precedenza, a un discorso critico fondato unicamente sulla percezione umbratile del «sapore» di «un'altra parlata di casa». Nessun esempio, nessuna citazione interviene a farci constatare la reale presenza di quel «sapore»; dobbiamo fidarci delle papille gustative del critico, delle sue sensazioni, del suo intuito. Ma qualche cosa di improprio, di estraneo, di imbarazzante nell'ultima pagina che abbiamo citato ci impedisce, per una volta, di concedere allo straordinario intuito di Giacomo Debenedetti una fiducia incondizionata. Si tratta del riferimento alla *bibliothèque rose* e più in particolare al *Birichino di papà*, citato al plurale perché rappresentativo di un intero, fortunato filone di romanzi

²⁵ Ivi, pp. 214-216.

²⁶ Ivi, pp. 219-220.

destinati alle giovinette. Questo riferimento, nessun riscontro puntuale interviene a giustificarlo; che cosa può spiegarne l'incongrua presenza, la dissonante intrusione? Credo sia necessario, per far luce su questo punto, soffermarci per un momento su quel *long seller* dimenticato che fu *Il Birichino di papà* (*Papas Junge*) di Henny Koch, datato 1905, pubblicato in Italia nel 1909²⁷, trasformato in un film di qualche successo da Matarazzo nel 1943. Scritto dalla traduttrice tedesca di *Huckleberry Finn*, *Papas Junge* si differenziava dalla maggior parte dei «rosa» d'epoca per la presenza costante di un umorismo affettuoso e per l'inserimento in una cornice realistica delle avventure dell'eroina, Friedel Polten. Nessun legame, nell'intreccio e nell'ambientazione, con la tradizione del *feuilleton* e del romanzo gotico, così presente nella letteratura coeva per giovinette inglesi e francesi. Più vicina alle sorelle March di *Piccole donne* che a Jane Eyre o alle eroine di Delly, Friedel, orfana di mamma, vive un'infanzia e un'adolescenza da maschiaccio: cavalcare senza sella e arrampicarsi sugli alberi sono per lei attività ben più congeniali delle lezioni di ballo o di ricamo. Proprio la sua identità di «birichino» finisce però per fare di lei una giovanissima donna particolarmente seducente, dai modi camerateschi e non affettati: una bellezza «zingaresca» valorizzata da corti riccioli neri. Ribelle alle convenzioni negli stretti limiti delle *bienséances*, versione teutonica e rigorosamente asessuata della Claudine di Colette, Friedel rinuncerà, nel finale del romanzo, alla sua originalità e alla sua indipendenza; accetterà di fidanzarsi con un affascinoso conte e tra il plauso generale si trasformerà, per l'edificazione delle lettrici, nella più assennata ed esemplare delle «padroncine di casa».

Affiora davvero, nel «parlato» dello *Swann* di Natalia Ginzburg, qualche tratto ascrivibile – sia pure indirettamente – al *Birichino di papà*, qualche eco di una «parlata di casa» che da quel romanzo abbia attinto «modi e vezzi»? Si direbbe proprio di no. La traduzione italiana di *Papas Junge*, di Maria Campanari, di cui Grazia Deledda loda, nell'introduzione, la «nettezza» e la «semplicità», è caratterizzata da un abuso un po' stucchevole di diminutivi e vezzeggiativi, del tutto antitetico alle scelte lessicali ginzburghiane: «monelluccio», «pappuccio», «cuoricino d'oro», «gioietta», «zietta», «visetto», «piccinina», «sciocchina», «angioletto». È proprio questo linguaggio bamboleggiante a mantenere saldamente il racconto di Henny Koch nell'alveo di un sentimentalismo familista senza cedimenti, che lo humour alla Mark Twain rischierebbe a tratti di incrinare. Ma nulla potrebbe essere più lontano da queste inflessioni leziose della resa ginzburghiana, così moderna e nervosa, a tratti prosaica fino a una voluta scorrettezza, del parlato di Proust. Volendo cercarne gli ascendenti, non necessariamente «nobili», sarebbe probabilmente più pertinente guardare ad Annie Vivanti. Da dove viene, allora, l'allusione di Debenedetti al *Birichino di papà*? Perché, al momento

²⁷ Henny Koch, *Il birichino di papà*, presentato da Grazia Deledda, tradotto da Maria Campanari, illustrato da E. Abbo, Milano, Solmi, 1909.

di trarre le conclusioni sulla versione einaudiana di *Du côté de chez Swann*, aleggia davanti al critico il fantasma di Friedel Polten?

Io credo che la sola risposta possibile sia legata a quell'usurpazione di un ruolo maschile che, per la maggior parte del romanzo, caratterizza l'eroina di Henny Koch. Per una donna, per di più giovane e inesperta, proporsi come traduttrice di Proust è agli occhi di Debenedetti un atto temerario; una sorta di sconfinamento in un territorio che dovrebbe esser riservato a personaggi ben più eruditi, prestigiosi e autorevoli. L'immagine del «birichino di papà» e quella di Natalia, per un attimo, agli occhi del critico, si sovrappongono: due incarnazioni di una stessa incoscienza femminile pronta ad avventurarsi fuori dai propri limiti, a prendere iniziative poco encomiabili, che si tratti di trasformare una festa da ballo in un sabba indiavolato o di introdurre qualche anacoluta nel dialogo di *Swann*. Soltanto questa sovrapposizione – tanto indebita quanto comprensibile, se ricordiamo che Debenedetti ha conosciuto Natalia bambina – può chiarire l'incongruo affacciarsi del *Birichino di papà* nell'ultima pagina di *Proust in Italia II* e sciogliere l'enigma di un riferimento infondato e fuorviante. D'altronde, un riconoscimento non piccolo alla traduzione di Natalia Ginzburg interviene, a modificare un po' il tiro di Debenedetti, nelle ultime righe del suo scritto. Migliore di altre, quella traduzione «è già di più» di quelle dalle quali il pubblico italiano ha imparato ad apprezzare i romanzieri russi, ed è utile se di Proust ci fornisce «un'acclimatazione»²⁸. Chissà se non sarebbe piaciuto, a Debenedetti, farsi carico personalmente di quella «acclimatazione»; la sua ineccepibile versione di *Un amour de Swann* ci fa intravedere quel che avrebbe potuto essere una sua traduzione integrale della *Recherche* o, almeno, di *Du côté de chez Swann*. Il fantasma di quella traduzione mai realizzata abita, forse, le pagine di *Proust in Italia II*, e potrebbe spiegarne le inflessioni indispettite, le considerazioni meno generose. Inflessioni e considerazioni comunque marginali rispetto all'intuizione che costituisce il cuore del saggio di Debenedetti: lo «sliricamento» attuato da Natalia Ginzburg traduttrice non è una forzatura soggettiva e abusiva del testo proustiano, ma il prolungamento di una dinamica che in quel testo è già ben presente, attiva, dispiegata. Rileggiamo il passo cruciale che la mette in luce con inequagliata precisione:

Il connotato proustiano che la Ginzburg sembra aver voluto – consapevolmente, o no – cogliere con più coerenza, è forse quello a cui Proust deve la simpatia umana che egli esercita, la sua facoltà di non sopraffarci mai, anzi di farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno, dovunque spinga – magari a un estremo che, a prima vista, potrebbe parere troppo sottile, prolisso, insaziato e farraginoso – la sua ricerca. Ed è il suo modo di continuamente «sliricare» un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime, di un radioso fulgore musicale, cantante, e a volte persino canoro – la sfera di una massima tensione lirica²⁹.

²⁸ G. Debenedetti, *Proust in Italia II* cit., p. 220.

²⁹ Ivi, p. 217.

È da questa intuizione che converrà riparta, in futuro, sia chi si proponga di approfondire l'analisi della traduzione ginzburghiana di *Swann*, sia chi voglia seguire il filo che dal «parlare della famiglia» di *Combray I* ci conduce alle «voci che s'intrecciano»³⁰ nel mondo poetico di *Lessico familiare*.

³⁰ L'espressione è nel risvolto editoriale anonimo della prima edizione, secondo Domenico Scarpa attribuibile con sicurezza a Italo Calvino (cfr. D. Scarpa, *Cronistoria di lessico familiare* cit., pp. 219-220).



Il Grand Hotel di Cabourg e la Maison de la tante Léonie a Illiers-Combray (foto di Anna Dolfi).

CAPRONI, LA TRADUZIONE RIFIUTATA
E L'IMITAZIONE IMPERFETTA DEL BELLO STILE

Francesca Bartolini

1. *La «prima grana del lunedì mattina»*

Il 28 febbraio 1979 viene spedita alla casa editrice Einaudi una lettera dai toni piuttosto accesi sulla quale qualcuno, probabilmente Agnese Incisa a cui era indirizzata, appunta in fondo alla pagina, un commento eloquente: «prima grana del lunedì mattina»¹. A dichiararsi «allibito»² «per la disinvoltura con la quale è stato manipolato il suo testo»³, «reso, a furia di ritocchi, irriconoscibile»⁴, è un adirato Giorgio Caproni, «offeso»⁵ per la «noncuranza della [sua] persona»⁶ dimostrata, secondo lui, da Mariolina Bongiovanni Bertini, «giovane [...] esperta»⁷ di Proust a cui era stata affidata la revisione della versione italiana della *Recherche* per la Nuova Universale Einaudi.

Alcuni mesi prima, infatti, la casa editrice aveva reso nota la decisione di pubblicare nuovamente le traduzioni proustiane realizzate negli anni Cinquanta apportando però alcune modifiche, rese necessarie dall'uscita nel 1977 di una nuova edizione critica, quella della «Pléiade», curata da Pierre Clarac e André Ferré. Nell'avvisare Caproni dell'imminente ristampa, Agnese Incisa aveva minimizzato l'entità dell'intervento assicurando che il lavoro si sarebbe limitato all'integrazione di «lievi omissioni»⁸ o alla correzione di «sviste evidenti»⁹, dal mo-

¹ Lettera inedita di Giorgio Caproni a Giulio Einaudi Editore, 28 febbraio 1979 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Lettera inedita di Agnese Incisa a Giorgio Caproni, 2 giugno 1978 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

⁸ «Naturalmente questa nuova edizione non potrà non tener conto della edizione critica edita in anni recenti da Gallimard; e noi ci siamo preoccupati di compiere un accurato confronto della sua traduzione col nuovo testo. Abbiamo riscontrato rarissimi casi di divergenza. La persona incaricata del lavoro, che è la dott. Mariolina Bongiovanni Bertini, giovane ma già nota esperta di filologia e critica proustiana, ha per l'occasione reintegrato alcune lievi omissioni o corretto sviste evidenti della sua traduzione» (*ibidem*).

⁹ *Ibidem.*

mento che erano stati rilevati solo «rarissimi casi di divergenza»¹⁰ tra le due versioni di *Le temps retrouvé*. Caproni aveva autorizzato il confronto con la nuova edizione francese, mostrando però un certo interesse a ricevere quanto prima le bozze con le modifiche apportate¹¹. Rassicurato più volte circa l'esiguo impatto della revisione («Le confermo che gli interventi sono stati per la maggior parte quelli resi necessari dall'ultima edizione della Pléiade e da lievi imperfezioni emerse»¹²), tale da non richiedere nemmeno una semplice verifica («credo che un suo riscontro non sarebbe neppure necessario»¹³), Caproni aveva ceduto, dichiarando senza convinzione che, visto il poco tempo a disposizione, avrebbe rinunciato, seppur con un certo disappunto¹⁴, alle bozze. La richiesta di successive precisazioni sulla qualità dell'operazione¹⁵ dimostrava però come fosse debole, al di là delle dichiarazioni di circostanza, la fiducia in un lavoro che di fatto non aveva approvato completamente¹⁶.

D'altra parte il confronto tra un passo della traduzione di Caproni del 1951 e la riedizione del 1978 evidenzia quanto invece fossero state puntuali le varianti lessicali e sintattiche apportate al testo italiano:

Durante le nostre passeggiate Gilberte mi parlava come se Robert stesse, sí, stornandosi da lei, ma per andare dietro ad altre donne. E invero molte di queste ingombravano la sua vita, ma come certe domestiche maschiline per gli uomini cui piacciono le donne, con quel carattere di difesa inutilmente fatta e di posto vanamente usurpato che hanno, nella maggior parte delle case, gli oggetti destinati a non servire a nulla (1951).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Lettera inedita di Agnese Incisa a Giorgio Caproni, 20 giugno 1978 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

¹² «Concedo senz'altro la mia fiducia alla casa editrice Einaudi per il confronto della mia traduzione di Proust con l'edizione critica apparsa da Gallimard, nonché la rettifica delle lievi omissioni ed evidenti sviste incontrate. Naturalmente mi farebbe piacere vedere le modifiche apportate e sarà perciò grato se al momento opportuno mi se ne darà notizia» (*ibidem*).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ «Certo che se fossi stato avvertito a suo tempo della ristampa, ne avrei approfittato per una mia personale revisione e soprattutto per rimediare a certi interventi, diciamo così, editoriali, avvenuti al momento della prima comparsa del libro senza tener conto della mia disapprovazione; e il testo se ne sarebbe avvantaggiato. Ma ormai, purtroppo, cosa fatta capo ha, come si suol dire» (*ibidem*).

¹⁵ «Gentile Signora, grazie della sua risposta e delle precisazioni. Perché lei mi assicura che gli interventi sulla mia traduzione di Proust sono stati per la maggior parte quelli resi necessari dall'ultima edizione della Pléiade e da lievi imperfezioni emerse», le confermo la mia fiducia e e penso anch'io, visto che i tempi sono piuttosto stretti, di poter rinunciare ad un riscontro sulle bozze (il che richiederebbe da parte mia un certo agio) nella certezza che l'espressione "per la maggior parte" equivalga a "unicamente": cioè che non vi siano stati interventi concernenti semplici questioni di gusto o stilistiche» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 27 luglio 1978, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

¹⁶ *Ibidem*.

Durante le nostre passeggiate, Gilberte mi parlava come se Robert stesse, sí, allontanandosi da lei ma per correre dietro ad altre donne. E, invero, molte ingombravano la sua vita, ma, come certe dimestichezze maschiline per gli uomini cui piacciono le donne, con quel carattere di difesa inutilmente tentata e di posto vanamente usurpato che hanno, nella maggior parte delle case, gli oggetti che non servono a nulla (1978).

L'eliminazione del letterario «stornare», per il più comune «allontanarsi», così come, in direzione opposta, la correzione dell'espressione popolare «andar dietro» nell'accezione di «corteggiare», con «correre dietro» livellano la caratteristica compresenza, nel fraseggio caproniano, di registri diversi, in linea con il desiderio di «organicità»¹⁷ che aveva spinto la casa editrice alla rilettura e modifica dell'intero ciclo, snaturando però inevitabilmente lo stile della traduzione. Senza contare che la scelta caproniana dell'«andare dietro» tendeva a ricalcare il francese «aller auprès», così come il generico verbo «fare», riferito a «difesa», rispettava, più fedelmente di «tentata», il proustiano «faite». È comprensibile insomma che Caproni denunciassero risentito l'inutilità dello sforzo compiuto per «ricalcare in italiano, a costo di qualche gallicismo [...] i periodi più complessi di Proust»¹⁸, vista la semplificazione posticcia e la serie di «imperdonabili errori»¹⁹, tali da farlo arrossire²⁰, che avevano danneggiato il suo lavoro²¹. Da notare, inoltre, che l'operazione di trasformazione non si era a suo parere limitata a varianti lessicali, ma si era estesa all'eliminazione di interi periodi, finendo per alterare l'organicità e la veridicità del testo caproniano. Nell'edizione del 1951, infatti, il testo proseguiva con un passo dedicato ad Albertine (il protagonista è sopraggiunto nel cuore della notte dal suo ricordo, e, mezzo addormentato, la chiama per nome, cercando l'amica defunta vicino a lui) epurato, senza darne notizia, nell'edizione del 1978.

In particolare Caproni contestava che gli fosse stata attribuita «la traduzione delle prime cinque pagine, mancanti nella prima edizione, senza nemmeno mettere una nota al proposito»²². La «délimitation»²³ dell'ultimo volume proustiano, come spiega Bernard Brun nell'edizione 1986 del *Le Temps retrouvé*, era stato infatti argomento dibattuto dai critici, dal momento che le condizioni del manoscritto – un «ensemble de fragments raboutés par des additions elles-

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Lettera di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 27 luglio 1978 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

²² Lettera di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 28 febbraio 1979 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

²³ Bernard Brun, *Introduction*, in M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1986, p. 35.

mêmes plus ou moins cohérentes»²⁴ – non avevano reso facilmente comprensibili le ultime volontà dell'autore. Adducendo come motivo il parallelismo con i precedenti volumi, i *Guermites* e *La Prisonnière*, Brun aveva ripristinato l'edizione del 1927 eliminando le prime pagine («Je n'aurais d'ailleurs pas à m'arrêter [...]») inserite da André Ferré nell'edizione del 1954²⁵. Il libro era tornato così ad aprirsi con la descrizione di una *chambre matinale* («Toute le journée, dans cette demeure un peu trop campagne [...]»), come nella traduzione di Caproni del 1951. È facilmente deducibile pertanto che nella seconda edizione Einaudi del 1978 il desiderio di attenersi all'ultima pubblicazione Gallimard nella quale erano presenti le pagine aggiuntive²⁶, avesse necessitato un intervento di traduzione. Vista la ristrettezza dei tempi l'unica soluzione era stata quella di inserire pagine spurie, omettendone una giustificazione in nota²⁷.

Fin dall'origine la storia della traduzione caproniana de *Le temps retrouvé* era stata piuttosto travagliata. Il testo francese presentava «molti refusi, sviste, incongruenze e ripetizioni»²⁸ che avevano costretto Caproni, a suo dire, «ad un minuzioso e delicato lavoro di raffronto e di ripulitura (in modo da rendere lucido e scorrevole la versione italiana, senza alterare quello originale)»²⁹, facendo diventare estremamente lunga³⁰ e difficoltosa la traduzione. Anche la riscossione del pagamento era stata più volte procrastinata, nonostante le richieste³¹, obbligando Caproni a minacciare un ricorso per vie legali, in caso di ulteriori slittamenti³². Ma ad amareggiare l'autore non erano state solo difficol-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «La coupure choisie par Robert Proust et Jacques Rivière dans l'éditions de la N.R.F. (1927) n'a pas été retenue par André Ferré, qui ne s'en explique guère» (*ibidem*).

²⁶ Così come nell'edizione 1954.

²⁷ Come invece avrebbe affermato Agnese Incisa, negando di fatto che fossero state inserite pagine di mano di un altro autore: «Non ho capito la sua obiezione all'attribuzione a lei della traduzione delle prime cinque pagine» del volume: esse non sono diverse, mi pare, da quelle della precedente edizione della Nuova Universale Einaudi. Di tutto il lavoro (premesse, appendici ecc.) è dato comunque conto nella nota al primo volume» (lettera di Agnese Incisa a Giorgio Caproni, 19 marzo 1979, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

²⁸ Lettera inedita di Giorgio Caproni a Giulio Einaudi, 5 luglio 1950 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «Lei sa in che condizione furono lasciati dall'autore i due volumi da me tradotti: ho dovuto lavorare su quelle pagine e intorno a quelle pagine per mesi e mesi, senza alcun anticipo e senza riuscire a far altro» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 9 novembre 1950, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

³¹ «Ho dedicato molto tempo al Proust, tralasciando altri lavori, ed è inutile che le spieghi il perché di questo mio sollecito. Si aprono le scuole, mi ci vogliono i libri per i figli, i vestiti per l'inverno e via dicendo. E il mio bilancio è sottile come un capello» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 10 ottobre 1950, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

³² «Le comunico che se entro otto giorni dalla presente non riceverò il compenso (lire 75.000) ancora dovutomi per la traduzione del *Tempo ritrovato* di Proust, ricorrerò alle vie legali» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Casa Editrice Einaudi, 17 gennaio 1952, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

tà contingenti, bensì l'amara scoperta che il suo manoscritto, già nel 1951, era stato manipolato da anonimi «esperti redazionali»³³ 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 preavviso³⁴ davanti un «Proust ibrido»³⁵, irriconoscibile, «troppo diverso»³⁶ dalla sua precedente versione, non era rimasta altra possibilità che l'abiura³⁷. Un disconoscimento per lesò «senso di onestà intellettuale o semplicemente, di onestà»³⁸, necessitato dalla convinzione che l'ingerenza fosse giustificata da una sottesa intenzionalità esplicativa e didattica che Caproni non condivideva («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 italiano»³⁹, avrebbe scritto all'amico Oreste Macrí). Eppure Caproni sosteneva, in una lettera «molto dura»⁴⁰ inviata a Natalia Ginzburg, di non essersi certo rifiutato di seguire i consigli che la stessa scrittrice si era premurata di fargli⁴¹ nel 1949, dimostrandosi allora disponibile a trovare soluzioni condivise:

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ «Ora è uscito un Proust ibrido, e con errori perfino, ch'io non voglio giudicare né peggiore né migliore del mio, come invece giudico troppo diverso dal mio» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 dicembre 1951, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ «Non mi restò quindi che sconfessare il mio lavoro in una nota di una rivista ospitale, anche se ora (sono passati 25 anni!) non ricordo più quale» (minuta di Giorgio Caproni a Vittorio Riera, 31 marzo 1976, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

³⁸ «Del resto proprio in questi giorni a me è capitato un incidente forse altrettanto grave quanto il tuo: 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 italiano. E neppure le bozze ho visto, neppure mi hanno avvertito, fino al punto di farmi scrivere cose che mai io mi sono sognato di scrivere (per esempio: “ho troppo brutto carattere”, invece di “ho un gran caratteraccio”), senza contare i grossolani errori che, credendo di chiarire, vi sono stati immessi. Perduto dunque il senso dell'onestà letteraria: o, semplicemente, dell'onestà» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Oreste Macrí, 23 dicembre 1951, Fondo Macrí, Gabinetto Bonsanti, Archivio Vieusseux [O.M. 1a. 420.6]).

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ «Gent/ma Ginzburg, purtroppo devo scriverle un'altra lettera molto dura e, questa volta, senza pentirmene. Io fui pronto ad accettare tutte le sensate correzioni apportate al mio testo. Lo ha visto sulle bozze che le restituii, come su di esse avrà pure visto che mi limitai ad impuntarmi soltanto su quelle poche cose che non mi andavano, né mi vanno, giù. Su queste le scrissi con tutta franchezza che non avrei abdicato. Lei stessa mi aveva esortato a ripristinare, o addirittura a modificare, il mio primo testo, dove non ero d'accordo con lei. E in lei, in questo suo senso di delicatezza, avevo fiducia» (lettera di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 dicembre 1951, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

Ho guardato finalmente, scusi il ritardo, il suo saggio di traduzione. È buono. Avrei tuttavia qualche piccolezza da farle osservare: «bleu sombre», non è «blu leggero», anzi è «blu cupo». Poi «talent» tradotto con «attitudine» non mi persuade in quel punto perché non è chiaro: certo «talento» è orribile e anche inesatto, ma bisognerebbe cercare un'altra soluzione ancora. Poi non mi va «la vigilia», meglio dire «il giorno prima». Il saggio è fedele: comunque le raccomando ancora la fedeltà fino all'osso, staccandosi solo dove è indispensabile staccarsi. Per esempio «chargée de réalité», forse non direi «carica» in quel caso, ma «colma». Poi non mi piace «le conclusioni ricavatene», direi «che ne avevo tratto». «Simulacro» per «imitation» è molto bello. Ci sono altre belle trovate, mi sembra, e soprattutto mi sembra che il tono sia quello giusto. Le raccomando di non esagerare con i «ch'»: qualche volta va bene, ma per esempio «ch'osservo», mi suona strano. Anche non mi va: «pensavo a cosa m'aveva detto Bergotte»: meglio dire «pensavo a quello che». I nomi propri vanno tutti in francese. Le farò fare il contratto. Spero che glielo paghino bene: però non dipende da me. Non mi stanco di raccomandarle di essere molto fedele al testo: facciamo bene questo *Temps retrouvé*, che è uno dei volumi più belli. Ci sono delle grosse difficoltà, soprattutto forse nel dialogato. Non abbia paura di mettere troppi «che», cioè abbia un po' di paura, ma non troppo⁴².

La «fedeltà fino all'osso»⁴³ che gli era stata richiesta dalla Ginzburg era stata vanificata dalla manomissione, apportata durante la revisione del suo testo, dei periodi proustiani⁴⁴, con conseguente completa svalutazione del fattore ritmico, fondamentale nella restituzione dello stile originario⁴⁵. Nient'altro risultato, infatti, per Caproni, al di là dei termini di una polemica poi protrattasi nel tempo⁴⁶, era stato ottenuto, dalla prima e dalla seconda manomissione, se

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «Epoi non capisco una cosa. Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io mi 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?» (*ibidem*). Natalia Ginzburg scrive infatti in una lettera a Caproni del 30 novembre 1949 (conservata nel Fondo Einudi, Archivio di Stato di Torino): «Il saggio è fedele: comunque le raccomando ancora la fedeltà fino all'osso, staccandosi solo dove è indispensabile staccarsi».

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Io non ho riletto tutto il resto così come è uscito (senza neppur avvertirmi). Ma cito, come imperdonabili errori che mi fanno arrossire queste due varianti che ho trovato come avevo trovato sulle bozze dove pur avevo ripristinato, o migliorato, il mio testo, p. 23 dell'edizione Einaudi, quart'ultima riga. C'è una congiunzione e arbitrariamente introdotta che manda a gambe all'aria tutto il complesso periodo, la cui principale è: "E siccome (allorché sulla mia ammirazione etc. lascio trapelare etc.) Swann mi spiega etc., Cottard (che si rivela etc.) spiega etc.». Cioè, ridotta ancora all'osso: «E siccome (allorché etc.) Swann mi spiega che macchie simili etc., Cottard (...) spiega come...» (*ibidem*).

⁴⁶ Caproni infatti afferma nel carteggio con Vittorio Riera di non essere stato avvertito nemmeno della cessione della traduzione a Mondadori, occasione in cui avrebbe potuto ripristinare la versione originaria del suo testo. Avrebbe dimostrato il medesimo dissenso nel 1978 in occasione della ristampa per Einaudi della versione italiana della *Recherche*. In quell'occasione si era definito «allibito della disinvoltura» con la quale era stato nuovamente manipolato il suo testo

non l'eliminazione della musicalità dell'originale. È evidente quindi che l'esperienza di traduzione di *Le temps retrouvé*, condotta con straordinaria «passione e dedizione»⁴⁷ nonostante la «fatica»⁴⁸, avesse finito presto per diventare un «antico cruccio»⁴⁹, una «triste storia»⁵⁰ troppo lunga da raccontare⁵¹.

2. *Lettere d'amore per non andare del tutto alla deriva*⁵²

Più volte, fin dai saggi degli anni Quaranta, Caproni aveva insistito sull'intraducibilità della poesia per il rischio, implicito nella variazione, di annullare le risonanze mentali ed eliminare con il soprassenso anche ogni possibilità evocativa. Ma, di fatto, l'insistito e compiaciuto ricorso all'impegno traduttorio sembra negare, o meglio voler ignorare con temeraria leggerezza⁵³, la consapevolezza dell'inevitabile scacco⁵⁴ in nome di una diversa, perché cordiale, modalità espressiva fondata su un rapporto traduttore-autore che tutelasse «il senso letterale senza distruggere le vibrazioni della poesia»⁵⁵, «sempre a patto [...] di non dimentich[are] un solo istante se stesso»⁵⁶. L'idea, che Caproni sosteneva avere derivato da Proust («Mi par che sia stato Proust a dirlo: quando uno legge

(lettera inedita di Giorgio Caproni a Giulio Einaudi Editore, 28 febbraio 1979, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

⁴⁷ Minuta di Giorgio Caproni a Vittorio Riera, 31 marzo 1976 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino. La lettera è stata pubblicata in «Aretusa», 23-24, con il titolo *I gatti, la polenta e Marcel Proust*, pp. 35-37).

⁴⁸ Lettera inedita di Giorgio Caproni a Giulio Einaudi Editore, 31 luglio 1950 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ «Purtroppo lei rinnovella in me un antico cruccio. Quel mio Proust infatti ha una sua triste storia, che sarebbe lungo raccontarle e che del resto a lei non interesserebbe» (minuta di Giorgio Caproni a Vittorio Riera, 31 marzo 1976, Archivio di Stato di Torino pubblicata in «Aretusa» cit., pp. 35-37).

⁵² L'espressione è liberamente tratta dalla lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi, 31 luglio 1953 (in Giorgio Caproni-Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, prefazione di Giorgio Ficara, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, p. 88).

⁵³ «Ho commesso anch'io parecchi peccati come traduttore. Peccati che vorrei chiamare di gola, o meglio di desiderio: un desiderar la roba d'altri, in fondo» (Giorgio Caproni, *Il Valéry di Tutino*, in G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 47).

⁵⁴ «Ragione di più – se non proprio ragione prima – perché un testo poetico concepito in una determinata lingua, e perciò appartenente ad una determinata cultura, non possa essere fotocopiato in altra lingua: ossia nell'ambito di una diversa cultura e tradizione. Al massimo, se il traduttore è un poeta, può nascere (come un figlio che tenga dell'uno e dell'altro genitore) un testo che, pur rassomigliando alla personalità del tradotto e a quella del traduttore, non è precisamente né l'uno né l'altro» (Giorgio Caproni, *Sulla poesia*, ivi, p. 36).

⁵⁵ G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, ivi, p. 65.

⁵⁶ *Ibidem*.

un poeta, in fondo non fa che leggere se stesso»⁵⁷), sebbene arricchita e sviluppata con altri apporti (Char, ad esempio), di fatto sbilanciava i termini a favore del traduttore destinato ad «allargare la propria esperienza e coscienza»⁵⁸, nonché il proprio «essere o esistere»⁵⁹, perché investito dall'autore del suo «potere»⁶⁰ di «suscitare in lui, e in lui rendere diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno e quindi ignorato»⁶¹. Infatti il poeta era chiamato, per Caproni, a compiere una catabasi alla ricerca di quei *bouts d'existence* che potessero essere evocativi di ulteriori risonanze permettendo al lettore di riconoscere in quanto letto una verità condivisa, «che già, come la Bella Addormentata nel Bosco, sonnecchiava in tutti, in attesa del Principe capace di svegliarla»⁶². Nella pratica traduttoria, caso eccezionale in cui il lettore si trasformava, a sua volta in autore, si attuava ugualmente un processo di scoperta interiore attraverso l'Altro, sebbene si palesasse necessario, affinché l'accrescimento conoscitivo ed esperienziale, pure esistente, avvenisse pienamente, una concretizzazione dell'ανακάλυψις in un prodotto letterario originale⁶³.

La dichiarata derivazione della posizione caproniana dall'insegnamento proustiano appare interessante per la sua eccezionalità, dal momento che Caproni, generalmente prodigo di riletture, a posteriori, della sua opera, sembra invece manifestare una stabile amnesia su un rapporto che, a conti fatti, aveva influenzato le riflessioni metapoetiche del traduttore. Che non fosse certo una riconosciuta congenialità ad averlo spinto al confronto (o meglio allo «scontro»⁶⁴, come amava definirlo) con Proust è noto, sebbene la mancanza di affinità stilistica fosse valevole, per sua ammissione, anche per altri autori con i quali si era confrontato; tanto più che l'incontro, nella specifica occasione, era stato moti-

⁵⁷ G. Caproni, *Sulla poesia*, ivi, p. 38.

⁵⁸ Ivi, p. 37.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, ivi, p. 62.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Caproni, *Sulla poesia*, ivi, p. 38.

⁶³ G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, ivi, p. 62.

⁶⁴ «Il criterio della cosiddetta “congenialità” (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito ad ogni scontro (giacché di scontro – e non d'incontro – si è sempre trattato) con gli autori da me tradotti: Proust, Char, Céline, Maupassant, Genet, Frénaud. Anzi, sembra piuttosto che ogni volta che io mi sia accanito a cercare proprio gli autori a me (e fra loro) più dissimili, quasi animato dal perverso gusto di sudare su strutture e laterizi il più possibile distanti dai miei normali strumenti. Ma penso comunque d'esser sempre stato in linea, in questo con me stesso: con la mia convinzione che l'arricchimento o l'accrescimento di coscienza sia tanto più probabile, quanto più difficile o addirittura ostica è la lettura e quindi la traslazione. Difficoltà che ci obbliga a calarci più a fondo non soltanto nel testo, ma, in primo luogo, in noi stessi, e nel modo più chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce» (ivi, pp. 63-64).

vato da circostanze contingenti⁶⁵. Anzi, la distanza⁶⁶ (ma non per questo dissonanza) di poetiche aveva costituito ancora una volta un arricchimento esperienziale e umano, in linea con quanto sempre teorizzato. La marginalità nei ricordi caproniani della prima esperienza di traduzione non è da attribuire probabilmente a un semplice foro nelle maglie del sistema memoriale. Visto che spesso all'origine del disturbo mnestico si trova un trauma, ci sia concesso ipotizzare che la rimozione sia da addurre al non facile esordio del suo rapporto con Proust.

Difficile accostarsi per un'analisi al *Tempo ritrovato* di Einaudi, perché risulta, in assenza del manoscritto originario, complesso comprendere quanto sia stato effettivamente nel 1951 l'apporto intrusivo dei revisori redazionali; né le scarse indicazioni di Caproni in tal senso aiutano a compiere una seria disamina filologica⁶⁷. Unica testimonianza incorrotta di tale relazione rimangono le traduzioni, realizzate a pochi anni di distanza, nell'estate del 1953, per la casa edi-

⁶⁵ “Gulinucci: «Cominciamo quindi a capire come un poeta del valore e della qualità di Caproni ha cominciato l'avventura della traduzione. Intanto la scelta: immagino che qualsiasi traduttore si trovi, la prima volta, di fronte alla scelta, la scelta della lingua, ma anche dell'autore da tradurre. Ecco, lei come ha cominciato e perché, per primo, ha scelto, mi pare, Proust?» Caproni: «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*». Gulinucci: «L'ultimo». Caproni: «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).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ «Non faccio più questioni di gusto, mi creda: faccio questioni di lingua italiana, perché mi si fa dire, per forza, “dalle origini del mondo” invece di “dacché il mondo è mondo”, “ho troppo cattivo carattere” invece di “ho un gran caratteraccio”, “nastri” (in termini di architettura) invece di “bindelli”, “piccole smorfie” invece di “broncetti”, “a dir vero” (ma questo, pazienza) invece di “a dire il vero” o “a vero dire”, “una città di Pompei” invece di “una casa di Pompei”, “un cieco in tumulto”, invece di “un cielo in tumulto” (ma questi, lo ammetto, sono errori tipografici, come la riga saltata a p. 120 o come la nota non riprodotta eppur necessaria), “a quel decimare le cose” che sta per “descrivere le cose”; errori che peraltro non sarebbero forse accaduti se, come m'ero raccomandato, mi fossero state mandate le seconde bozze), “il bene per il male” invece di “il buono come il cattivo”, “dir buongiorno” invece di “salutare”, “funesta” invece di “deleteria”, “rafforzandosi” invece di “rinforzandosi” (termine tecnico musicale), “vecchio bambino” invece di “bambinone”, “dinanzi” invece di “davanti”, “non ci vedeva per niente” invece di (non so come ho tradotto ma non certamente così), «cortina di alberi» invece di «filare d'alberi» etc. etc. etc. (non ho più voglia di andare avanti nella lettura)?» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 dicembre 1951, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino). Se analizziamo attentamente quanto scritto da Caproni notiamo che le ricorrenze delle correzioni non sono così frequenti: l'espressione «dalle origini del mondo» infatti («il giovane visconte di Courvoisier si credeva il solo sulla terra, e dalle origini del mondo, a sentirsi attratto dal suo sesso») si trova a p. 12; «ho troppo cattivo carattere» («Dicevamo appunto io e Robert che dovrete sposarvi. Vostra moglie vi guarirebbe e voi la fareste felice. – No perché ho troppo cattivo carattere»), a p. 15, «nastro» («piatti di Sèvres ingraticciati da un sottile rabesco di striature bianche, verticellate d'oro o annodate, sul guscio cremoso della porcellana, dal galante rilievo d'un nastro d'oro»), a p. 19; ma non riteniamo le indicazioni della lettera caproniana, scritta indubbiamente di getto, sufficienti per un'operazione di ripristino del testo originale.

trice Vallecchi: una raccolta di epistolari⁶⁸, *Festa d'amore*, che seguiva l'omonima antologia lirica, entrambe curate da Carlo Betocchi. Proprio dall'amico era arrivata la proposta di collaborazione, che Caproni aveva accolto con entusiasmo⁶⁹, considerandola «un'ancora, tanto per non andare del tutto, almeno per il momento, alla deriva»⁷⁰. In particolare, la presenza all'interno del piccolo *corpus* della poesia *Per Louisa*, inviata da Proust alla giovane Madame de Mornand nell'aprile 1904 per ringraziarla della foto con dedica di suo pugno (che, a suo dire, lo aveva reso *fou* quanto *une enfant à qui on vient de donner sa première poupée*), offre una prospettiva privilegiata per intraprendere l'indagine delle modalità traduttive caproniane:

Couleur de ciel, le ciel du lit,
azur strié de nuée blanche,
flotte sur Louisa qui lit
avant de dormir, sur la hanche

son attention certes faiblit:
sa tête sommeilleuse penche,
regardant sans voir une branche
que Madeleine Lemaire pinxit.

Sous prétexte que c'est dimanche
Marcel Proust, dans ce paradis
duquel un ange se penche,

⁶⁸ «[...] Quanto alla tua proposta di tradurre alcune lettere d'amore di Proust e di Apollinaire, se il mio sì è ancora tempestivo, te lo mando per espresso. Sarà per me un'ancora, tanto per non andare del tutto, almeno per il momento, alla deriva. Però qui non ci sono che sassi e alberi, e di libri nemmeno il ricordo, tolti quelli che si portano in chiesa. Così ho subito mandato a chiedere notizie a Genova, anche perché io non so quali epistolari esistano dei due. Dovrei avere la risposta stasera. Se negativa cercherò a Roma dove tornerò verso il 10 agosto perché i miei due ragazzi devono riparare agli esami del 5 settembre e quindi devono prepararsi (anche Rina così sarà in pieno ferragosto nei bollori di Roma)» (lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi, 31 luglio 1953, in G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986* cit., p. 88).

⁶⁹ «[...] Voglio tranquillizzarti su due cose: che ho già spedito il pezzo a Lisi e che sto traducendo Apollinaire di cui mi sono impossessato comprandolo viste chiuse le biblioteche e scappati gli amici. Ho comprato anche Proust, di cui ho trovato soltanto, però, le *Lettres à Madame C.* Non avevo altra via per poter fare quanto mi hai chiesto e avrei pagato anche di più pur di potermi applicare a qualcosa [...]. Ad un primo rapido sguardo alle lettere a M. C. (vecchia amica della mamma) m'è parso (ma non ho finito ancora il libro) che vi sia poco da pescare per il fatto nostro. Poco o nulla. Forse è una prima impressione, ma come regolarsi se leggendo a fondo, trovassi appena delle larve di sentimento amoroso? Tu potresti darmi una proroga di qualche giorno per poter guardare (procurarmi) anche le *Lettere ad un'amica*? Stai tranquillo che io sto lavorando a quattro braccia. Il tradurre mi piace e non mi son messo all'opera oggi. Soltanto mi preoccupa il fatto di non avere ancora le altre lettere di Proust (Apollinaire lo finirò prestissimo, e se avessi il volume di Proust non sgarrerei d'un giorno)» (lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi, 20 agosto 1953, ivi, p. 89).

⁷⁰ *Ibidem*.

est tant resté... que c'est lundi!

Du calice le plus pur de la manche
 (du tissu le plus fin ourdi)
 d'un geste beau quoique engourdi
 le bras de Louisa, tige blanche
 s'évase, monte, et respandit.

Si j'ai dit qu'un ange se penche
 de ce paradis si troublant,
 descendant du ciel bleu et blanc
 sur la vierge rose et blanche,
 Je me suis sans doute mépris
 car c'est deux amours de Sèvres
 qui délicieux et surpris
 regardent s'unir des lèvres
 et deux coeur qui se sont compris

L'huis du salon entr'ouvert
 laisse voir la tenture rouge...
 le bleu de Tunis semble vert

.....
 Le lit est bleu, le salon rouge
 l'on n'entend plus rien qui bouge
 cher écrin de pourpre et d'azur
 tu renfermes une perle rose

.....

La lirica era stata pubblicata, dopo la morte di Proust, in *Lettres et vers à Mesdames Laure Hayman et Louisa de Mornand*⁷¹, raccolta curata dal fratello Robert nel 1928; era confluita poi nel V volume della *Correspondance générale* uscito nel 1935 per la storica casa editrice Plon. Si tratta di una poesia articolata in nove strofe irregolari per numero di versi e metri, con una salda partitura fonica:

Color di cielo, il ciel del letto,
 striato azzurro di nube bianca,
 sopra Louisa che legge a letto
 per prender sonno, volta sull'anca.

Il suo interesse si fa più lento,
 le pende il capo sonnolento,

⁷¹ *Lettres et vers à Mesdames Laure Hayman et Louisa de Mornand*, recueillis et annotés par Georges Andrieux avec de préfaces du docteur Robert Proust et de Fernand Nozière, Paris, 1928. La lettera si trova alle pp. 53-54.

nè vede il ramo che sta a guardare
che pinxit Madeleine Lemare

Con il pretesto ch'è domenica,
in paradiso Marcel Proust, lì
vedendo la figura angelica
tanto è rimasto... ch'è lunedì!

Dal puro calice della manica
(tessuto fino di fino ordito)
Louisa il braccio intorpidito
con un bel gesto, ramo di melo,
svasa, alza e accende fino al cielo.

Dicendo un angelo s'affaccia
dal conturbante paradiso,
dal cielo azzurro e bianco e in viso
sfiora la vergine rosea e bianca.

Certo all'inganno non m'arresi,
se due amorini ora di Sèvres,
tanto adorabili e sorpresi,
guardano il bacio lieve lieve,
i cuori che si son compresi.

L'uscio di sala schiuso ferve
d'un rosso di tappezzeria...
il blu di Tunisi par verde...

Il letto è blu, la sala rossa,
non s'ode muoversi una cosa,
caro mio scrigno azzurro e porpora,
sta chiusa in te una perla rosa...

Nel testo Caproni, per mantenere l'omofonia e recuperare il bisticcio (lit-lit), sebbene costretto a semplificarlo in una ripetizione, non esita a eliminare il verbo «flotte» e a inserire ex novo il sintagma «a letto» in fine di verso, che dà luogo ad una facile rima identica in alternanza con i paronimi «bianca-anca», calco dell'originaria assonanza «blanche-anche». Nella terza strofa la volontà di rispettare lo schema sonoro dell'originale giustifica la radicale riformulazione del discorso con l'inserimento del deittico «lì» (mutuato dall'aggettivo dimostrativo «ce») in posizione isolata, dopo la virgola, e lo stravolgimento del v. 3 (nel quale il gerundio «vedendo», riferito a Proust, è liberamente introdotto al posto del verbo «penche» riferito invece ad «ange», soggetto della relativa). Si comprende in questo senso l'arbitrario inserimento del sintagma «e in viso» nella quar-

ta strofa, che altera la compostezza metrica del verso, costringendo, per riequilibrare la partitura, a un insistito uso della sinalefe, ma fonicamente collima con «paradiso» del verso precedente. Allo stesso modo la libera interpretazione di «tige blanche» come «ramo di melo» (attraverso un processo metaforico complesso per cui il colore della pelle di Luisa evoca il nitore dei fiori) ben si accorda con il conclusivo «cielo», mentre le numerose elisioni si dimostrano funzionali, per contrappunto, a ristabilire la norma metrica. Ugualmente eufonico è da considerarsi il ricorso, insistito, all'apocope (due solo nel primo verso «color di cielo, il ciel del letto», ma poi ancora «prender» v. 4, «ch'è» v. 9 e v. 12, «bel» al v. 15 e così via) che riduce, secondo Caproni, la «pesantezza»⁷² del plurisillabismo italiano. Laddove non vi è rima perfetta il gioco sonoro rimane comunque tentato sfruttando o creando similarità foniche: penso ad una strofa come la seconda, in cui alla paromeosi tra «lento» e «sonnolento» si aggiunge la forzatura di «guardare» e «Lemare» (*sic* nel testo, invece che Lemaire) nonché l'assonanza interna tra «capo» e «ramo». Fitta è trama allitterante, in simmetria con la struttura fonica dell'originale (pensiamo solo a «color di cielo, il cielo del letto» al primo verso o a «il suo interesse si fa più lento / le pende il capo sonnolento» al v. 5 e 6, con la ripresa del suono /s/ nei due versi successivi della strofa, nel verbo «sta» e nel latinismo «pinxit», volutamente mantenuto in tradotto come nell'originale). In taluni casi è persino accentuata, come nel v. 3: «sopra Louisa che legge a letto», dove la ripetizione del suono // è rafforzata dall'inserimento del sintagma «a letto», fortemente assonante con il verbo che immediatamente lo precede, ma mancante nel testo di partenza. È evidente l'aderenza di Caproni alla trama strutturale e melodica del testo che costituisce – come ha notato Enrico Testa nell'*Introduzione* al *Quaderno di traduzioni*⁷³ e ha sostenuto lo stesso poeta nell'epistolario con Betocchi («fedeltà spinta al massimo del possibile è stata la mia insegna»⁷⁴ scrive all'amico il 26 agosto 1953) – un elemen-

⁷² «[...] Mentre in francese fanno il contrario, per esempio la *doleur* in una canzone diventa la *douleuse* ci devono mettere la /e/ muta, in italiano facciamo il contrario, togliamo. Eppoi non capisco questo terrore: "ancor'oggi" immancabilmente lo correggono in "ancora oggi". Dico, l'italiano è una lingua plurisillabica, pesante, ha queste possibilità di fare troncamenti, niente, vabbè. Allora andiamo più veloci» (*Era così bello parlare* cit., pp. 149-150).

⁷³ «Di assoluto rilievo è l'adesione alla compagine formale del testo originario, alla sua struttura metrica e melodica e all'eventuale gioco delle rime. Se l'«*écoute de mots dans leur chaînes*» è, come scrive Meschonnic, principio guida del tradurre e origine della ri-enunciazione ritmica nel testo tradotto del testo di partenza, Caproni di tale principio si fa esecutore fedele ogni volta che si trova ad affrontare testi che puntano alla sottolineatura forte delle iterazioni sonore. L'attenzione al ritmo comporta, a sua volta una serie di scelte compositive che paiono liberarsi dalla sterile e canonica opposizione di fedeltà e libertà e dai loro parametri per situarsi infine in una regione dove la riscrittura è scandaglio delle risorse della lingua rispondenti alle mosse alterne dell'ambivalenza e del conflitto, della trasformazione e dell'ascolto e non all'ormai opaco mito della trasparenza» (G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1998, p. XVIII).

⁷⁴ «Ho fatto una scelta delle lettere di Apollinaire che ti piacerà, credo. Sto ricopiandole in bella. Sono lettere scritte dal fronte, e quindi scorrette nella punteggiatura e a, volte, anche

to precipuo della *techné* traduttiva caproniana. Occasionali sembrano quindi le dichiarazioni che avevano seguito la pubblicazione della *Recherche* a sostegno di una spersonalizzazione di qualsiasi apporto⁷⁵ del traduttore, probabilmente dettate da un momento di delusione o di collera. Di fatto l'ipotesi di un indebolimento o azzeramento di contributo nega idee sempre sostenute e applicate e, oltretutto, contraddice l'esistenza di una istintiva spontaneità che Caproni sosteneva di condividere proprio con Proust⁷⁶.

La medesima complessità tonale non ricorre sul piano lessicale, dove debole si manifesta la commistione dei registri, tipica invece del fraseggio caproniano: prevale un lessico scarsamente determinato («cielo», «letto», «sonno», «ramo», «angelo», «bacio», «cuori» fino al polisemico «cosa») con un uso sporadico di termini di un registro più alto come il ricercato «svasa» al v. 17 o «schiuso», della penultima strofa, letterariamente carico di richiami pascoliani (penso a «schiuso il luminoso uscio» di *Anticipo*, nei *Poemi conviviali*), così come il «non s'ode» del terzultimo verso.

Anche il tessuto sintattico è interessato da una duplice tendenza all'elevazione e contemporaneamente all'abbassamento di registro. La trama è infatti complicata dalla ricerca di un andamento fortemente nominale che implica talvolta anche la soppressione di parti del discorso, preferibilmente verbi o articoli, a simulazione del parlato, così come colloquiale è la ripetizione dell'aggettivo di grado positivo per indicare una variazione quantitativa della connotazione (penso a «il bacio lieve lieve» nella sesta strofa; mentre il duplice uso nello stesso verso di «fino», ambiguamente plurisemico nelle accezioni di «pregiato» e «sottile, leggero» è un preziosismo che svela l'apparenza della semplicità caproniana, già

nell'ortografia. Ma si leggono ugualmente benissimo e io non mi son davvero preso la briga di correggere la forma! Fedeltà spinta al massimo del possibile è stata la mia insegna. Ora attaccherò Proust, per rifarmi col bello e sinuoso stile» (lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi, 26 agosto 1953, in G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986* cit., p. 91).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ «Quando mi hanno comunicato l'assegnazione del Biella – dice il poeta livornese – ho pensato che lo avessero dato all'antologia delle mie poesie, uscita da qualche giorno. Invece hanno voluto premiare *Il muro della terra*. Il libro è una specie di poemetto diviso in una settantina di capitoletti-poesie. Un viaggio nella memoria interrotto qua e là da continui congedi, richiami, temi annunciati, lasciati cadere e poi ripresi. “*Il muro della terra* come limite di conoscenza – spiega Caproni – una poesia al confine della vita. Taluni critici hanno parlato di un viaggio dantesco. Senza la guida però. Ma è noto come i critici abbiano più fantasia dei poeti”. Ecco l'incidenza del padre-guida (“hidalgo”) o del figlio e di tutti gli altri personaggi che si alternano in questa controdanza dove le figure si muovono, si scambiano, si intrecciano con grazia di vento “genovesardo”. È una poesia tradizionale questa di Caproni, in un tempo in cui i poeti vanno alla ricerca di un linguaggio nuovo? “Non parlerei di poesia sperimentale – osserva Caproni. Io mi occupo di poesia non di altre cose. Oggi si esagera con la linguistica. Anch'io faccio esperimenti, ricerca, finché trovo la parola giusta da incastonare. E poi io scrivo per istinto. Alla maniera proustiana. Gli sperimentalismi conservano il freddo del laboratorio” (Sebastiano Grasso, *Scrivo come Proust*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1977, p. 3).

evidenziata da Mengaldo⁷⁷). Gli iperbati e le anastrofi causano spesso un cambiamento della partitura sintattica (penso allo spostamento di «dans ce paradis» ad inizio verso che costringe all'arbitrario inserimento dell'avverbio «lì» per richiamare il complemento di luogo e alla trasformazione dell'azione verbale, per cui «se penche» riferito all'angelo viene eliminato e sostituito da «vedendo», collegato direttamente, invece, a Marcel Proust). Evidente una generale inclinazione a complicare la struttura del verso o con numerose inversioni che nobilitano il fraseggio («striato azzurro», v. 2, «le pende il capo sonnolento», v. 6), o con la sostituzione delle coordinate alle subordinate come al v. 7: «regardand sans voir une branche / que Madeleine Lemaire pinxit» tradotto «né vede il ramo che sta a guardare che pinxit Madeleine Lemaire», con conseguente allontanamento del pronome relativo dal nome a cui si riferisce) che ben si accorda con l'intenzionale musicalità e rispetto della trama fonica dell'originale.

Interessante, vista l'estrema divergenza dei risultati, può essere il confronto con la versione dello stesso brano realizzata da Fortini quasi trent'anni più tardi per un volume dedicato alla produzione lirica di Proust. I due poeti, pur partendo dalla medesima dichiarazione di fedeltà all'originale, attuano strategie traduttorie opposte perché difformi sono le premesse critiche delle loro esperienze poetiche, a conferma ancora una volta⁷⁸ del particolare rapporto esperito tra poeta e ipotesto. La scelta di Fortini, ad esempio, di proporre una serie di versioni in prosa, dichiarate di supporto alla comprensione⁷⁹, discendeva dalla convinzione di una raggiunta intraducibilità ritmica della poesia straniera, soprattutto laddove la metrica si carichi di «singolare rilievo espressivo»⁸⁰, per il progressivo depauperamento nel panorama poetico italiano della rima, considerata ormai «vecchi[a] e inautentic[a]»⁸¹. Un'osservazione, tra l'altro, coerente con l'intenso lavoro di «decostruzione e critica dei poteri culturali»⁸² portato avan-

⁷⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 407.

⁷⁸ Sul tema si era già espresso, tra gli altri, Emilio Mattioli, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di Franco Buffoni, Roma, Istituto Poligrafico della Zecca dello stato, 2005. Recentemente Leonardo Manigrasso in *Declinazioni fiorentine di Éluard, Bigongiari e Fortini traduttori*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 517-528.

⁷⁹ Nella nota iniziale si dà ragione della decisione di pubblicare una versione in prosa della traduzione: «La versione in prosa vuol essere appena un ausilio alla comprensione del testo. Così le note e l'indice dei nomi che riproducono o rielaborano in forma ridotta quelle della edizione originale fornendo elementi biografici e date, certe o probabili, delle composizioni. Anche la suddivisione della raccolta – e, non di rado, i titoli delle poesie – sono dei curatori della edizione francese» (Franco Fortini, *Introduzione*, in M. Proust, *Poesie*, traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1983, p. 2).

⁸⁰ F. Fortini, *Realtà e paradosso nella traduzione poetica. Lezioni sulla traduzione poetica* cit., pp. 42-44.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, in corso di stampa presso la casa editrice FUP di Firenze.

ti da Fortini per tutta la vita (sebbene, come ricordava Silvio Ramat, condotto *ab intra* della tradizione⁸³):

Ora, dal momento che l'atto traduttorio, per Fortini, non è altro che «uno straniamento»⁸⁴ che necessita, per il suo implicito apporto di innovazione, di un'allontanamento dall'originale e quindi di un tradimento, la traduzione poetica di un testo straniero non poteva che essere denotata da un duplice *lack off*. Il poeta fiorentino lo collega obbligatoriamente al campo semantico della privatizzazione⁸⁵, perché, nel passaggio da una lingua all'altra il sema perde le connessioni con il contesto culturale di partenza e acquisisce un significato simile ma inevitabilmente sovraccaricato di soprassensi differenti⁸⁶. Pertanto, riducendola a strumento funzionale («la versione in prosa vuol essere appena un ausilio alla comprensione del testo»⁸⁷), a «sussidio tra gli altri»⁸⁸, Fortini non intendeva sminuirla né minimizzare il ruolo del traduttore, bensì, sottolineandone il tentativo, sia pur vano, di non alterare, se non debolmente, il testo di partenza, esaltarne i valori propri, culturali e quindi «civili»⁸⁹. Da notare che la tipologia traduttiva adottata in *Poesie* tendente a «risolversi in interpretazione, educazione, nota»⁹⁰ si contrappone, nella scarna tassonomia fortiniana⁹¹, alla trasposizione creativa, debolmente legata al testo di partenza ma fortemente inserita e influenzata dal contesto poetico e critico del traduttore. Se una neutralità agli apporti personali dell'autore sia impossibile a realizzarsi, anche nella prima tipologia, per la natura intrinseca dell'atto traduttorio, la trasposizione risulta fedele e debolmente connotata, pur mantenendo, nelle scelte operate, una chiara derivazione dalle posizioni critiche e poetiche di Fortini. Leggiamo la traduzione:

Per Luisa

Color del cielo, il cielo del letto, celeste, striato di nebulose bianche, ondula su
Louisa che legge, prima del sonno, sul fianco.

Certo la sua attenzione decresce, reclina la testa assonnata mentre guarda senza

⁸³ Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 573.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ F. Fortini, *La traduzione come straniamento*, in *Un dialogo interrotto*, Torino, Bollati, 2003, p. 408.

⁸⁶ *Ibidem*. Il tema è ripreso da Franco Fortini in *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi e epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003.

⁸⁷ F. Fortini, *Introduzione*, in *Poesie* cit., p. 2.

⁸⁸ F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* cit., p. 827.

⁸⁹ «Si traduca pure il più "nuovo" degli autori americani o tedeschi: la traduzione, proprio perché non la altera, indica sotto la nuova epidermide la struttura letteraria nelle sue dimensioni culturali e, in questo limite, tradizionali. L'assume come qualcosa che "è già stato". Conferisce al testo uno stato, nel senso rigoroso della parola, *civile*» (ivi, p. 826).

⁹⁰ Ivi, p. 827.

⁹¹ Mutuata, per ammissione dello stesso Fortini, dagli studi di linguistica e glottologia di Benvenuto Terracini.

vederlo un ramo che Madeleine Lemaire pinxit.

Col pretesto che oggi è domenica, in questo paradiso da cui un angelo si sporge... Marcel Proust tanto a lungo è rimasto che ormai è lunedì!

Dal purissimo calice della camicia (ordito del tessuto più leggero), stelo bianco, con un gesto, seppur assonnato, assai bello, il braccio di Louisa si svolge, sale e splende.

Se ho detto che un angelo si sporge da questo paradiso così seducente, dal cielo celeste e bianco scendendo sulla vergine rosea e bianca,

mi sono certo sbagliato perché sono due amorini di Sèvres che, deliziosi e stupiti, guardano unirsi due labbra e due cuori che si sono intesi.

Semiaperto, l'uscio della sala lascia vedere il rosso tendaggio... il bleu di Tunisi sembra verde...

Celeste è il letto, rossa è la sala. Non si ode più nulla. Scigno caro di porpora e celeste tu racchiudi una perla rosa⁹².

La rinuncia alla metrica non impedisce a Fortini di proporre ugualmente un testo denso di rimandi fonici, con una paronomasia («l'uscio»-«lascia» del penultimo periodo) e copiose allitterazioni (basti pensare già nel primo enunciato a «color del cielo, il cielo del letto, celeste», laddove l'arbitraria scelta di «celeste» per «azur» rafforza la serie, arricchita dalla compresenza, omografa, dei due suoni /k/ e /ci/, disseminati, in posizione iniziale, anche nei due successivi e nell'ultimo; oppure nel quarto laddove il suono /s/ non solo si trova nel climax allitterante «svolge, sale e splende» ma è rafforzato dalla vicina terminazione del nome proprio, dalla particella riflessiva e dalle numerose geminazioni consonantiche che si trovano nella stessa proposizione da «purissimo», a «tessuto», ad «assonnato» fino ad «assai»). Il tessuto prosastico è inoltre fortemente ritmato da un'ipertrofica punteggiatura che frantuma la proposizione in brevi sintagmi (come nella quarta frase nella quale il completo sovvertimento dell'ordine sintattico originale produce l'anticipazione di «tige blanche», dislocato lontano dal soggetto al quale si riferisce, e l'allontanamento di «beau» dal sostantivo concordante, «geste», ottenendo una proposizione fortemente involuta in cui si succedono a ritmo serrato un'anastrofe e un'iperbato). L'uso essenziale della metrica, con la conseguente razionalizzazione del tessuto fonico, è tratto tipico del dettato fortiniano, soprattutto a partire da *Questo muro*, laddove Fortini si limita, come notava Mengaldo, ad «alludere» alle forme classiche⁹³, assottigliando il confine prosa-poesia.

Queste osservazioni si rivelano pertanto funzionali al nostro discorso mostrando come le scelte stilistiche caproniane, ancor più evidenti se confrontate

⁹² M. Proust, *Poesie*, traduzione di Franco Fortini cit., pp. 189-191. Si tratta della traduzione delle poesie di Proust pubblicate nel decimo Cahier Marcel Proust dal titolo *Poèmes. Présentés et annotés par Claude Francis et Fernand Gontier* per l'editore Gallimard (1982).

⁹³ P. V. Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, V, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996, p. 935.

con quelle, opposte, di Fortini, siano il frutto di un impianto poetico e critico che, per citare ancora Mengaldo, «raggiunge i risultati più alti nell'ordine, solo suo, della linearità e melodicità falsover»⁹⁴, a sostegno, come più volte sottolineato dallo stesso Caproni, della coerenza a una posizione che prevedeva di non sottovalutare, nel rapporto traduttore-tradotto, l'universo poetico del primo sbilanciando troppo la relazione sul secondo elemento. Per Caproni tale aderenza si concretizza quindi con una ricostruzione del sistema fonico del testo originario e in una sostanziale riproduzione dello schema sintattico sui quale interviene con alterazioni minime, lasciandosi margine di maggiore libertà sul tessuto linguistico laddove le varianti, per innalzamento o per abbassamento, dell'originale, divengono scopertamente più ardite.

Che la compresenza di una duplicità di piani espressivi sia elemento persistente del tradurre caproniano risulta chiaro dall'analisi delle lettere proustiane tradotte per *Festa d'amore*; la prosa risente della messa in atto delle medesime strategie espressive, nel tentativo di restituire, senza sacrificarne il ritmo⁹⁵, «i complessi periodi di Proust»⁹⁶. È evidente, dunque, che Proust doveva aver esercitato, forse proprio per l'ostica natura del primo esercizio, una fascinazione tale da non scoraggiare, dopo la complessa impresa de *Le temps retrouvé*, un nuovo tentativo di «imitazione imperfetta»⁹⁷ del suo «bello e sinuoso stile»⁹⁸.

Le cinque lettere (tre esemplificative della profonda ammirazione di Proust per Madame Catusse, amica della madre, e due destinate alla giovane Louisa de Mornand) si caratterizzano, sul piano lessicale, per le abbondanti espressioni idiomatiche (a «lavata di capo», giustificata dal familiare «savon», si aggiungono le arbitrarie «mettere in iscacco», da «braver», di fatto «sfidare», o ancora «mettere ben in chiaro» per «en spécifiant bien») o proverbiali (come «non c'è barba di “doppi muscoli”, come dice Tartarin», nella quale alla citazione di una battuta del protagonista di *Tartarin de Tarascon* di Alphonse Daudet – «c'est celui-là qui est fort! Il a doubles muscles!» – si aggiunge un'espressione mutuata dal linguaggio popolare come «non c'è barba di frate», accertata anche nella variante «non c'è barba di santo» per indicare la completa assenza di individui vicino al parlante); numerosi toscanismi (come «capo» o come «iscacco», che presenta l'aggiunta di una desueta «i» prostetica, presente anche in «iscritto», o «codeste»), un solo iberismo in un'espressione di sapore colloquiale come «buscare freddo». A questi si mescolano gallicismi («crucci», «agi», «ardire», «aggradare»,

⁹⁴ P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana* cit., p. 407.

⁹⁵ Lettera inedita di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 dicembre 1951 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Divagazioni sul tradurre* cit., p. 60.

⁹⁸ «Ora attaccherò Proust, per rifarmi col bello e sinuoso stile» (lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi, 26 agosto 1953, in G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986* cit., p. 91).

«omaggio», «lealtà»), espressamente usati da Caproni con valore mimetico⁹⁹, e le parole tratte da un registro alto (come «intendere» per «entendre», «ritegno» per «pudeur») e letterario (basti pensare ad un lemma come «mirare», con straordinario richiamo alla tradizione stilnovistica, rafforzato dal vicino «incanto»), i latinismi (come «circonvicino», «dónde», «discernere», «rinnovellare») con un'abile variazione e intreccio di registri. Caproni estremizza nella restituzione italiana accentuando la gradualità attributiva (traducendo «beauté intérieure» con «intima bellezza», preferendo un superlativo fossile come «intimo» al prevedibile «interiore»), restringendo l'estensione semantica dell'unità lessicale, con predilezione per gli iponimi (come nel caso di «allacciare» mutuato dal più generico «repris»), trasandone il contenuto semantico per evitare un accostamento facilmente presumibile (penso a «beauté parfaite» tradotto con «bellezza impeccabile») o, infine, moltiplicando i termini alla ricerca di una maggiore incisività semica («j'aurais voulu te montrer sa grâce et te dire mon amitié» diviene «avrei voluto rappresentartene la grazia e dirti il senso della mia devozione»). Anche l'organizzazione della sintassi collabora alla restituzione della densità di registri caproniana. La ripresa del periodare proustiano è pressoché fedele pur manifestando una sostanziale tendenza alla valorizzazione della complessità del fraseggio, persino accentuata in taluni casi con la scelta di una subordinata al posto del più lineare asindeto: «chaque jour son expression charmante m'a séduit davantage, et j'en suis arrivé à une admiration muette» risulterà pertanto tradotta «ma di giorno in giorno l'incanto di quell'espressione m'ha sedotto sempre di più fino a portarmi a questa mia ammirazione muta». Nella stessa direzione Caproni prediligerà trasformare la coordinata in una relativa (penso a «l'une que devai vous porter un chauffeur et la grève des taxis ayant éclaté ce jour-là», che diviene «una, che doveva portarvela un autista proprio nei giorni in cui è scoppiato lo sciopero»), di un'implicita al posto di un'esplicita (per cui per il discusso¹⁰⁰ passo «j'aimerais mieux mourir que de lever les yeux sur la femme adorée d'un ami que son coeur noble e délicat me rende chaque jours plus cher» si giunge alla soluzione «preferirei morire piuttosto che alzare gli occhi sulla donna adorata d'un amico resomi ogni giorno più caro dal suo cuore nobile e delicato») o, infine, alleggerire la punteggiatura (preferendo ad esempio un punto e virgola al punto fermo). Esplicita è, infatti, la convinzione che

⁹⁹ «Eppoi non capisco una cosa. Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io mi 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?» (lettera inedita di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 aprile 1951, Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

¹⁰⁰ Nel carteggio tra Caproni e Betocchi relativo alla traduzione delle lettere proustiane, in particolare nella lettera di Carlo Betocchi a Caproni del 20 marzo 1954 e nella missiva di risposta del 23 marzo (pubblicate in G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile, Lettere 1936-1986* cit., pp. 109-113) i due amici si soffermano sul passo ritenuto ambiguo da Caproni nella versione francese. Il consiglio di Betocchi verrà accolto da Caproni nella versione definitiva.

sia necessario operare un'azione conservativa a vari livelli, sebbene contraria a qualsiasi logica divulgativa¹⁰¹.

Frequente la dislocazione a sinistra con ripresa pronominale («non so rassegnarmi all'idea che dei sette od otto tentativi fatti per vedervi da qualche mese, voi non ne abbiate saputo nulla»), una certa ridondanza pronominale tipica di uno stile familiare¹⁰² («ne deciderete voi come meglio vi aggrada» o «una che doveva portarvela un autista» o ancora «lo avrei il coraggio di non dirvi addio», soluzione poi scartata a favore di un'interrogativa priva di «lo» iniziale), presenza di pronomi affettivi («sapeste come me la rileggo»), alcuni affioramenti dialettali (come il reiterato morfema toscano «icché» nelle interrogative) lasciano emergere quella componente colloquiale già notata anche nella poesia. A controbilanciarla, in posizione contaria, gli abbondanti troncamenti («stan», «preferir», «han», «venir») che non solo danno altezza ma procurano anche al discorso «una maggiore densità»¹⁰³ e le inversioni («non crediate sia questo un modo indiscreto, presuntuoso e goffo per farvi la corte» o «del resto, alle donne io riesco a dir che le ammiro e che le amo soltanto quando non penso né l'una né l'altra»).

In definitiva Caproni procede, nella relazione con il testo di partenza, per accordi armonici e dissonanze, a ribadire la convinzione che il rapporto con l'autore da tradurre non possa che essere dialettico¹⁰⁴ e imitativo¹⁰⁵ ma soprattutto capace di produrre un accrescimento di coscienza (e non solamente di stile, quindi) proporzionale alla difficoltà del confronto¹⁰⁶.

¹⁰¹ Lettera inedita di Giorgio Caproni a Natalia Ginzburg, 17 dicembre 1951 (Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino).

¹⁰² Ammessa del resto dallo stesso Caproni che scrive in una lettera del 23 marzo 1954 (poi in G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile* cit., p. 112): «Nella prima lettera a Luisa (fogli 15 e 16) leva pure "lo" nella frase "Ma lo avrei il coraggio", dove forse volevo solo imitare (non ricordo se il testo arrivava a questo), lo stile familiare».

¹⁰³ P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana* cit., p. 161.

¹⁰⁴ Lo aveva notato Enrico Testa nell'*Introduzione* a *Quaderno di traduzioni*: «Il tradurre è allora più che il risultato di un'annessione il segno di un rapporto: quello che istituito tra il riconoscimento e la reciproca espropriazione (della propria e dell'altrui voce) non conduce infine a nessuna possibile identità» (E. Testa, *Introduzione*, in G. Caproni, *Quaderno di traduzioni* cit., p. XXI).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ G. Caproni, *Il Valéry di Tutino* cit., p. 47.

LA METAFORA E LO SPECCHIO. RABONI E PROUST,
UN SODALIZIO ININTERROTTO

Manuele Marinoni

Chiusi i conti con le traduzioni baudelairiane, tra il 1977 e il 1978, si prospetta per Giovanni Raboni un nuovo grande lavoro: la versione di tutti i volumi della *Recherche* di Marcel Proust.

Ideatore del progetto fu, allora direttore editoriale della Mondadori, nonché – così Raboni – «grande amico, quasi secondo padre», Vittorio Sereni. Altrettanto importante fu l'intervento di Luciano De Maria che aggiunse l'idea, fondamentale per la nuova edizione, di dare alle stampe la *Recherche* con un ampio corredo di note. Né l'edizione della Pléiade del 1954 né l'edizione einaudiana erano dotate d'un esteso apparato critico. Fu Giovanni Macchia a suggerire il nome di Alberto Beretta Anguissola per il lavoro di commento al quale poi s'aggiunge, in un secondo momento, quello di Daria Galateria.

Ma l'incontro fra Raboni e Proust risale al 1950 quando, terminati gli studi liceali, ricevette in regalo dal padre i volumi dell'edizione Gallimard¹. Lettura folgorante, intensa e appassionata che diede inizio a una «conversazione» mai esaurita con l'*écrivain parisien*. Raboni dissemina, nel corso degli anni, fra «terze pagine» e atti di convegno, numerosi saggi, interventi, elzeviri e recensioni sull'opera proustiana². Gli interessi vertono sul rapporto scrittura/autobiografia; patto che appassionò ampiamente anche il Raboni poeta e che lo rese acuto lettore, e recensore, di Jean-Yves Tadié e di Maurizio Ferraris (per quanto concerne l'ermeneutica che quest'ultimo elaborò alla fine degli anni Ottanta). Autobiografia dunque e con essa questioni su temporalità, ricordi, grammatica dei sentimenti adolescenziali, rapporti fra io e mondo. Temi molto cari anche al Sereni poeta, specie se filtrati dalle grandi analisi fenomenologiche che in quegli anni si fecero in Italia della *Recherche*³.

¹ Cfr. Giovanni Raboni, *Il tenero tormento di Swann e Odette. La gelosia secondo Proust*, in «Corriere della Sera», 5 agosto 2000, p. 33.

² Per la rassegna di tutti i testi di Raboni su Proust e una relativa discussione critica mi permetto di rinviare al mio *Raboni lettore di Proust*, in «Rassegna europea della Letteratura italiana», 2012, 40, pp. 77-87.

³ Già risente d'un impianto fenomenologico l'acutissima lettura proustiana (e del romanzo

Certo sarebbe affascinante tentare un percorso all'interno della prolifica produzione poetica raboniana, specie all'altezza di *A tanto caro sangue* (1956-1987) e *Ogni terzo pensiero* (1989-1993), per sondare come, accanto all'essenziale topografia tanto cara al poeta, si insinuino le grandi sintassi del tempo, dei ricordi e della memoria. E notare come nel sistema poetico raboniano «durata» e «recupero del passato» hanno forte ascendenza proustiana; oltre che la insistente, come notò immediatamente Mengaldo, dissimulazione di dati biografici e ambientali⁴. È fuorviante assegnare inequivocabilmente a Proust la dettatura di queste regole alla poesia raboniana, ma il rapporto fa riflettere sul fatto che proprio sulle «funzioni dell'io» si sia tanto concentrato il Raboni critico e lettore della *Recherche*⁵.

Dal 1950 al 1977. Un sodalizio più che ventennale che sfocia nella grande traduzione. Ma il lettore continua a parlare, anche al di là dei problemi della traduzione. E i suoi giudizi critici e le recensioni, comparse principalmente sul «Corriere della Sera», gli sono tanto cari da progettare un libro su Proust. Il titolo avrebbe dovuto essere: *La conversione perpetua. Saggi e interventi su Marcel Proust*. Non se ne fece nulla anche a causa della repentina scomparsa di Raboni nel 2004.

Queste premesse, di Raboni, anche e soprattutto, poeta, entrano tutte parzialmente in conflitto con quanto egli stesso scrisse, nella relazione letta al convegno proustiano di Colorno del 1985, nel cuore del suo lavoro, a proposito del «tradurre»:

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 del proprio annientamento⁶.

Le esigenze del traduttore vengono accantonate; Raboni punta tutto su un'epistemologia dell'oggettivo, sull'annullamento dell'io che legge. Affermazione che sembra paradossale per più aspetti. Innanzitutto per la facoltà stessa di letto-

moderno in generale) di Debenedetti; ma ricordiamo in particolare gli interventi di Antonio Banfi. Cfr. Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo: contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004. Sulla lettura «fenomenologica» della *Recherche*, tra Debenedetti, Banfi e Raboni, rimando al mio intervento citato in n. 2.

⁴ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 985-988.

⁵ In sintonia con quando affermato da Debenedetti, Raboni scrive che «Proust, occupandosi in tempi per così dire non sospetti dei rapporti tra la vita degli scrittori e la loro opera, ha negato in modo tanto radicale quanto sottilmente motivato che la seconda possa essere interpretata e valutata alla luce della prima» (G. Raboni, *Introduzione a Album Proust*, iconografia ordinata e commentata da Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1987, p. XIV).

⁶ G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1990, pp. 113-114.

re e critico che Raboni ha sempre alimentato, e inoltre perché la «sua» versione della *Recherche* si sarebbe dovuta distinguere dalle altre proprio per il «marchio d'autore» dettato dalla sua personalità. Un tratto caratteristico è subito identificabile nella tentata e voluta fedeltà al lessico proustiano e alla complessa sintassi. Elementi capitali per comprendere il testo proustiano così com'è stato letto dai grandi studi stilistici di Leo Spitzer⁷. Decifrare Proust significa innanzitutto affrontare la grande complessità che avvolge la parola; e compito del traduttore, così come vuole Raboni, è proprio quello di offrire la stessa armonia e lo stesso timbro così come appaiono al lettore che può godere del testo originale.

Ricordiamo innanzitutto che per il suo lavoro Raboni ebbe a disposizione il testo della Bibliothèque de la Pléiade, diretta da Tadié, iniziata a metà degli anni Ottanta e terminata nel 1994. 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 materiali su cui lavorare implica già un notevole livello di difficoltà nel confronto fra la versione di Raboni e quella dei suoi predecessori. Così come ha notato un'altra traduttrice di testi proustiani, Mariolina Bertini, sono troppe le distanze fra l'edizione approntata per Einaudi e quella mondadoriana. Numerose sono le evoluzioni nel campo delle traduzioni, della lessicografia, degli studi linguistici, e intensa è per l'appunto la distanza del testo base. Questo non toglie la possibilità di un confronto anche se calibrato e, per ovvia necessità, mirato a brevissimi lacerti testuali.

Per vedere come Raboni offre la parola proustiana prenderò tre esempi: l'incipit dell'opera; un passo da *Albertine disparue* e uno dall'ultimo volume.

«Longtemps, je me suis couché de bonne heure» è il famosissimo incipit. Natalia Ginzburg, traduttrice di *Du côté de chez Swann* per Einaudi, lavoro completato nel 1937, ma pubblicato solo nel 1946, rende così: «Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera». Come ha notato a suo tempo Beretta Anguissola, già dall'incipit si evince come il Proust della Ginzburg sia, seppure gradevolissimo nell'insieme, «ginzburgizzato»; ma ancora più tagliente è il giudizio di Beretta sulla traduzione raboniana, definita aulica e quindi gelida: «A lungo, mi sono coricato di buonora». Al di là dell'uso più o meno usuale, mi si perdoni il bisticcio, del verbo, sui cui punta la critica di Beretta, a cui piacerà maggiormente la versione, per Rizzoli, di Giovanni Bogliolo: «Per molto tempo sono andato a dormire presto», si nota immediatamente come la resa raboniana sia senz'altro più «trasparente» e rispettosa dell'originale.

⁷ Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959. Senza addentrarci nella disamina di Spitzer ripercorriamo, attraverso la lettura dei titoli dei paragrafi, i tratti salienti dello stile di Proust: il ritmo della frase; gli elementi ritardanti; i nessi sintattici e il lessico.

Ma dopo questo gioco incipitario sin troppo facile, entriamo in un passo più ampio e complesso dove si respira tutta l'atmosfera della sintassi proustiana:

Certes, ce coup physique au cœur que donne une telle séparation et qui, par cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, – certes, ce coup au cœur sur lequel spéculer peut-être un peu – tant on se soucie peu de la douleur des autres – celle qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que la femme n'esquissant qu'un faux départ veuille seulement demander des conditions meilleures, soit que, partant pour toujours – pour toujours! – elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée, ou dans l'intérêt de la qualité du souvenir qu'elle laissera, briser violemment ce réseau de lassitudes, d'indifférences, qu'elle avait senti se tisser, – certes, ce coup au cœur, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien. Mais il est enfin vraiment rare qu'on se quitte bien, car si on était bien on ne se quitterait pas!⁸

Leggiamo la versione di Franco Fortini (Einaudi 1951):

Certo, il colpo fisico al cuore che si riceve da una simile separazione, e che, con quella terribile potenza di registrazione posseduta dal corpo, fa del dolore qualcosa di contemporaneo a tutte le epoche della nostra vita nelle quali abbiamo sofferto, certo, quel colpo al cuore su cui specula forse un poco – tanto poco ci si preoccupa del dolore altrui – la donna che desidera dare al rimpianto la sua intensità massima, sia che, accennando una falsa partenza, voglia soltanto chiedere condizioni migliori, sia che, partendo per sempre – per sempre! –, voglia colpire, o per vendicarsi, o per continuare a essere amata, o nell'interesse della qualità del ricordo che vorrà lasciare, spezzando violentemente quella rete di stanchezze, di indifferenze che aveva sentito tessersi intorno a sé – certo, quel colpo al cuore, ci si era promessi di evitarlo, ci s'era detti che ci si sarebbe lasciati in buona armonia. Ma è davvero raro che ci si lasci in buona armonia, perché, se si fosse in buona armonia, non ci si lascerebbe!⁹

⁸ Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, IV, pp. 8-9.

⁹ Per completezza riporto la versione del testo del 1925, dalla quale trasse la traduzione Fortini: «Certes, ce coup physique au cœur que donne un telle séparation et qui, par cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, certes, ce coup au cœur sur lequel spéculer peut-être un peu – tant on se soucie peu de la douleur des autres – la femme qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que, n'esquissant qu'un faux départ, veuille seulement demander des conditions meilleures, soit que, partant pour toujours – pour toujours! – elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée, ou dans l'intérêt de la qualité du souvenir qu'elle laissera, briser violemment ce réseau de lassitudes, d'indifférences, qu'elle avait senti se tisser, – certes, ce coup au cœur, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien. Mais il est vraiment rare qu'on se quitte bien, car si on était bien on ne se quitterait pas» (M. Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1925, XIII, pp. 14-15).

E quella di Raboni:

Certo, il colpo fisico che una tale separazione infligge al cuore e che, grazie al terribile potere di registrazione posseduto dal corpo, fa del dolore qualcosa di contemporaneo a tutte le epoche della vita in cui abbiamo sofferto, – certo quel colpo al cuore, sul quale specula forse un poco – tanto poco ci si cura del dolore degli altri – colei che desidera portare il rimpianto al massimo d'intensità, sia che, non abbozzando che una falsa partenza, la donna voglia solo sollecitare condizioni migliori, sia che, partendo per sempre – per sempre! –, desideri invece colpire, o per vendicarsi, o per continuare ad essere amata, oppure spezzare con violenza, nell'interesse della qualità del ricordo che lascerà, la rete di stanchezze, di indifferenze che aveva sentito tessersi, – quel colpo al cuore, certo, ci eravamo ripromessi di evitarlo, ci eravamo detti che ci saremmo lasciati bene. Ma è veramente raro, alla fine, lasciarsi bene, perché se si stesse bene non ci si lascerebbe!¹⁰

Dice Spitzer che Proust «che tanto credito dà alla memoria, costruisce delle frasi le quali chiedono un impegno memoriale da parte di chi legge, e propongono una sintesi che ogni lettore dovrà faticosamente analizzare»¹¹. In questo caso il «colpo al cuore» segna il *leitmotiv*, il sussulto del pensiero proustiano che si dà mediante l'irregolarità e la ritmicità della frase. Gli incisi, con evidenza, rallentano l'andamento sintattico (gli elementi ritardanti, soprattutto le parentesi, tendono ad allontanare la conclusione e a sospingere così la lettura senza sosta e senza tempo verso uno sforzo mnemonico che trafigge il tempo verbale), e in questo entrambi i traduttori restano fedeli.

Notiamo invece delle dissonanze lessicali e quindi semantiche. Fortini rende innanzitutto volontario il ricordo della donna («[...] o nell'interesse della qualità del ricordo che vorrà lasciare»), mentre Raboni, ancora una volta, resta fedele all'intenzione testuale: Proust ha detto: «ou dans l'intêret de la qualité du souvenir qu'elle lissera», Raboni traduce: «nell'interesse della qualità del ricordo che lascerà». Certo in Fortini la traduzione, in questo caso, passa dall'oggettivo al soggettivo, caricandola così di spinte etiche: egli legge nel ricordo una volontà didattica che però è assente dall'originale proustiano.

Un altro punto differente, e rilevante, è nella traduzione di: «[...] tant on se soucie peu de la douleur des autres» che Fortini rende: «tanto poco ci si preoccupa del dolore altrui» e Raboni: «tanto poco ci si cura del dolore degli altri». Qui il valore della parola si carica ulteriormente attraverso quelle numerosissime riflessioni del Marcel narratore sulla natura umana, sulla sua voragine, le sue inquietudini, le sue empatie. Dal volontaristico e attivo «occuparsi» al soggetti-

¹⁰ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da Luciano De Maria e annotata da Augusto Beretta Anguissola e Daria Galateria, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1993, IV, p. 12.

¹¹ L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura moderna* cit., p. 246.

vistico «preoccuparsi». Raboni è particolarmente attento a questi temi, ampiamente affrontati anche nelle poesie; «E intanto non riesco a consolarti, / mio affamato, tremante, altero amore! [...] ma credimi, tesoro, che non voglio rubartelo / l'osso del tuo dolore», così nella poesia eponima di *A tanto caro sangue* (1956-1987), per fare solo un accenno dei numerosissimi luoghi ove Raboni affronta la dicibilità del dolore e del soffrire.

Quello che abbiamo potuto notare da questo primo riscontro è in cosa consiste la fedeltà sui cui Raboni ha tanto insistito. Anche Fortini, così come la Ginzburg, oltre il facile esempio che abbiamo riportato sopra, e così Giorgio Caproni, rispettano la sintassi proustiana. Nessuno trasforma subordinate in coordinate o spezza in più unità il monolitico fraseggio proustiano e nessuno evita le intermittenze «ritardanti». In questo Raboni ha predecessori fedeli, in parte solo deviati da un modello meno prezioso e preciso. Ciò che invece riflette la programmata assoluta fedeltà è il lessico. Raboni oltrepassa la soglia della simmetria sintattica, per cercare di specchiare ogni singolo spazio del testo, ogni singola espressione e ogni singola parola.

Confrontiamo ora un passo tratto dall'ultimo volume della *Recherche*, tradotto in Italia, per Einaudi, da Caproni. Così Proust:

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 émot ions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre¹².

Traduce Caproni:

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 fotografica; poiché il nostro sordo dolore al cuore può innalzare sopra di sé, 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 vita¹³.

¹² M. Proust, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, IV, p. 485.

¹³ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 238-239.

E Raboni:

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 maldicuoire può innalzare sopra di sé come una bandiera, ad ogni nuovo dolore, 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 – 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 – ad aggiungersi alla nostra opera¹⁴.

In tutt'altro contesto semantico e conoscitivo, un altro intenso passo dove si attraversa il tema del dolore, la sofferenza d'amore. In questo caso letti come veicolo per un'ascesi. La differenza sostanziale fra le due versioni è nell'impianto architettonico. Anche qui nessuno modifica la struttura della frase, il ritmo (meno martellante di quello dell'esempio precedente, ma altrettanto chiarificatore). Il finale proustiano «s'ajouter à notre œuvre» viene lasciato al suo posto da Raboni, anticipato invece da Caproni così da sottolineare l'importanza significativa della parola *opera* all'interno del discorso. In tale caso, a differenza del precedente, anche se là era su un piano lessicale, la fedeltà raboniana inficia la resa del discorso, assai più comprensibile e pragmatico nella versione caproniana.

Questi sono solo pochissimi esempi presi come paradigmatici per evocare un problema molto più complesso e articolato che è quello della natura traduttivi di Raboni; per la quale sarebbe necessario ripercorrere anche le versioni più antiche come quella di Baudelaire. Certo il confronto tra poeti, o comunque scrittori, non può lasciare indifferenti al senso della parola e del testo, sia nella loro presa di significanti (direzione privilegiata per un poeta) che di significati. Nell'ultimo volume della *Recherche* Proust conclude che «non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non lo facciamo a nostro piacimento, ma in quanto ci preesiste, e poiché è ad un tempo necessaria e nascosta, dobbiamo – come faremmo per una legge di natura – scoprirla»; e prosegue poco oltre: «Io capivo che il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente del termine, inventarlo, bensì, visto che esiste già in ciascuno di noi, tradurlo. Il dovere e il compito d'uno scrittore sono quelli d'un traduttore». Raboni è stato un poeta e come tale, secondo l'insegnamento di Proust, capace di sentire dentro di sé la forza dell'opera, il suo carattere e le sue espressioni preesistenti alla scrittura stessa. Voler oggettivare con assoluta parsimonia il lavoro di traduzione, che di per sé è anche lavoro di trascrizione, crea tensione fra una fedeltà organica al testo e al significante, ma non è assoluto che riesca a fare metafora dell'originale così da offrire un testo che possa essere com-

¹⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* cit., IV, p. 591.

preso anche al di là delle, seppure essenziali, implicazioni culturali che un autore, specie come nel caso di Proust, ha con la propria storia, col proprio pensiero e, quindi, con la propria lingua.

POETICHE E «ISMI»

ESPERIENZA E SCRITTURA: SVEVO E PROUST

Giovanni Palmieri

1. *Cronistoria ad acta dell'«incontro» di Svevo con Proust*

In seguito all'interessamento di Joyce, che nel gennaio del 1924 ha ricevuto a Parigi e letto *La coscienza di Zeno*, i due *italianisants* più celebri dell'ambiente letterario parigino, cioè Valery Larbaud e Benjamin Crémieux, contattano Svevo convinti del suo valore letterario. In particolare l'11 gennaio del 1925 Larbaud comunica allo scrittore triestino la sua intenzione di pubblicare alcuni brani della *Coscienza* e di *Senilità* sulla rivista «Commerce» nel numero previsto per l'ottobre del 1925. In un'altra lettera del 20 febbraio 1925, ribadendo a Svevo la sua intenzione, Larbaud, che scrive in italiano, fa per la prima volta il nome di Proust: «Di “Senilità” prenderemo le pagine 162-172 che ho lette a parecchi amici e che furono ricevute con applausi e qualcheduno pronunciò il nome di Marcel Proust»¹.

In data 16 marzo 1925 Svevo risponde in francese a Larbaud e, nella minuta della lettera, afferma di non conoscere ancora nulla di Proust ma di essere in procinto di leggerlo: «Je me suis procuré aussi *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il était pour moi aussi intéressant de me mettre à jour avec v. littérature»².

Poi però – chissà perché – ci ripensa, cassa questo passaggio e si limita a scrivere: «Je me suis procuré l'*Histoire* de v. littérature (dès 1870) de Lalou [...]. Les objections qu'on soulève contre Proust ne pourraient pas lui empêcher l'accès au public. Au fond ce sont les mêmes objections qui auraient dû nuire à Zola»³.

Tre giorni dopo, il 19 marzo del 1925, sul quotidiano triestino «La Sera» Dora Salvi pubblica un articolo intitolato *Un instancabile bibliofilo – Benjamin Crémieux*.

¹ Livia Veneziani, *Vita di mio marito* [stesura di Lina Galli], Milano, dall'Oglio, 1976, pp. 105-106.

² Italo Svevo, *Carteggio con J. Joyce, E. Montale, V. Larbaud, B. Crémieux, M. A. Comnène*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 55. L'edizione della *Recherche* cui fa cenno Svevo, e di cui non è lecito dubitare, non è tuttavia presente tra i libri sopravvissuti dello scrittore. Vedi ora il recente e preziosissimo *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Svevo* di Simone Volpato e Riccardo Cepach (Trieste, bibliothaus, 2013).

³ I. Svevo, *Epistolario*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1966, p. 760.

Si tratta di un'intervista in cui il celebre *italianisant* annuncia l'imminente traduzione di Svevo in Francia definendolo «un autore di genio» e «un secondo Proust». È la seconda volta che qualcuno – Crémieux nel caso specifico – fa il nome di Proust.

Nel luglio del 1925 Svevo e Livia si concedono un breve soggiorno a Parigi nel corso del quale, oltre a rivedere Joyce, sono festeggiati nei salotti letterari della capitale e conoscono personalmente Larbaud e Crémieux.

Nel febbraio del 1926, in un numero interamente dedicato a Svevo della rivista «Le Navire d'Argent», Crémieux pubblica un articolo intitolato semplicemente *Italo Svevo*. In esso, il parallelo Svevo-Proust, poi accolto largamente nell'ambiente solariano, viene approfondito come segue:

[Italo Svevo] se présente en isolé dans la littérature italienne d'aujourd'hui, un peu à la façon dont Proust, avec qui il n'est pas sans analogie, est apparu en 1913 dans la littérature française. Et tout d'abord, comme Proust, il traite en connaisseur une matière qui jusque-là se réduisait à quelques poncifs: les héros-bourgeois de Svevo baignent dans la vie commerciale du port de Trieste comme ceux de Proust dans le «grand monde»⁴.

Il 26 gennaio del 1926 – ricorda Livia Veneziani – sul giornale francese «L'Avenir», era uscito un articolo firmato da Léon Treich in cui si annunciava l'imminente numero del «Navire d'Argent dedicato a Svevo e si riassumeva l'articolo a questi dedicato da Crémieux. Nel suo articolo, con una semplificazione che appare eccessiva, Treich, con la scorta di Crémieux, aveva definito lo scrittore triestino «le Proust italien»⁵.

Sempre Livia, riferendosi a Svevo, ci assicura poi nella sua *Vita di mio marito* che:

Anche sentirsi chiamare il «Proust italiano» lo stupiva. Egli non aveva conosciuto le opere di questo scrittore che nel 1926 [forse lapsus per 1925]. Era stata la signora Crémieux a chiedergli alla nostra prima visita a Parigi [luglio 1925]: «Connaissez-vous Proust? No? Eppure voi gli somigliate». Subito s'era informato sui libri dello scrittore francese, li aveva acquistati tutti in blocco e s'era accinto a leggerli con grande interesse⁶.

Arriviamo così alla famosa lettera a Montale del 17 febbraio 1926 in cui Svevo dà una versione del suo «incontro» con Proust un po' diversa da quella della moglie. Una versione che però è identica a quella scritta nella minuta della lettera di risposta a Larbaud del 16 marzo 1925: «In quanto al Proust, m'affret-

⁴ Benjamin Crémieux, *Italo Svevo*, in «Le Navire d'Argent», a. II, 1 febbraio 1926, 9, pp. 23-26 (ora in *Iconografia sveviana*, a cura di Letizia Svevo Fonda Savio e Bruno Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1981, pp. 154-155. Miei i corsivi).

⁵ L. Veneziani, *Vita di mio marito* cit., pp. 114-115.

⁶ Ivi, p. 126.

tai di conoscerlo quando l'anno scorso il Larbaud mi disse che leggendo *Senilità* (ch'egli come Lei predilige) si pensa a quello scrittore»⁷.

Pochi giorni dopo, il 28 febbraio del 1926, sulla «Fiera letteraria» usciva un altro articolo di Crémieux intitolato *Uno scrittore italiano scoperto in Francia*. In esso il nome di Proust veniva nuovamente affiancato a quello di Svevo...: «In quest'opera [*La coscienza di Zeno*] Svevo fa talvolta pensare a Marcel Proust per l'inesauribile fittezza della sua analisi»⁸.

A questo punto, dato che l'accostamento di Svevo a Proust è ormai diventato un luogo comune, Svevo decide di reagire dicendo la sua, anche perché vi è già stato qualcuno che ha negato la validità del parallelo. In una lettera a Valerio Jahier del 2 dicembre 1927 Svevo scrive infatti:

Non creda che mi dolga di vedermi staccato dal Proust. Furono due destini tanto differenti! Il suo tanto più fine del mio, e non è possibile che un uomo rude come son io somigli al prodotto più perfetto di una civiltà tanto affinata. Anche Marcel Thiébaud nella «Revue de Paris» m'allontanò da lui, senza farmi del male, anzi tutt'altro, proprio come fece lei⁹.

Nella rubrica *Chronique bibliographique* della «Revue de Paris» del 15 novembre 1927, recensendo la traduzione francese della *Coscienza di Zeno*, Marcel Thiébaud aveva infatti scritto:

*On a comparé Svevo à Proust et la merveilleuse précision de l'analyse, la rare qualité de l'introspection expliquent dans une certaine mesure ce rapprochement. Mais on ne peut s'y arrêter longtemps. / Il y a en effet dans les livres de Proust beaucoup d'éléments étrangers au roman lui-même, des réflexions philosophiques, psychologiques qui dominent le récit, attestent l'étendue de sa signification et affirment à chaque instant l'existence d'un Proust penseur et placé si nettement et si aisément au dessous de tous les genres, y compris ce qu'on appelle le roman, qu'il semble assez arbitraire de rapprocher de lui, fut-il excellent, un écrivain dont l'activité intellectuelle s'exerce dans un domaine moins étendu. Ajoutez à cela que Svevo est dans la tradition des romanciers du XVIII siècle lucide et sèche, et qu'on ne le voit jamais pénétrer dans ce monde de transpositions poétiques, ce monde quasi romantique qui est celui de Proust, Proust pour qui une bande de petites filles devient une nébuleuse indistincte et lactée, une loge d'Opéra, une caverne sous-marine. / Mais une comparaison, à laquelle on donne trop de publicité, n'atténue pas les qualités de Zeno*¹⁰.

⁷ I. Svevo, *Carteggio con J. Joyce, E. Montale, V. Larbaud, B. Crémieux, M. A. Comnène* cit., p. 144.

⁸ Ora in Italo Svevo-Eugenio Montale, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 180.

⁹ *Epistolario* cit., p. 857.

¹⁰ Marcel Thiébaud, *Chronique bibliographique*, in «Revue de Paris», a. XXXIV, 15 novembre 1927, pp. 476-478 (miei i corsivi).

Ancora nel *Profilo autobiografico* (scritto nella primavera del 1928 rivedendo nella sostanza e nella forma un precedente scritto di Cesari), Svevo ritorna sul paragone con Proust e citando nuovamente Thiébaud, scrive:

E fu specialmente a proposito di Senilità che fu pubblicata quando il Proust che conosciamo noi non era ancora nato, che si fece il nome di quell'autore d'eccezione. Fu anche scoperta una certa analogia fra i rapporti di Emilio con Angiolina e quelli dello Swann con Odette. Certo il paragone tra i due scrittori non dev'essere condotto oltre. Lo provò Marcel Thiébaud nella «Revue de Paris» (del 15 Novembre 1927) da pari suo¹¹.

Seguiva un'ampia citazione della recensione di Thiébaud, che ho riportato sopra, opportunamente tagliata (le parti messe da me in corsivo non venivano riportate). Nel montaggio fattone da Svevo, la citazione del critico francese proseguiva poi con queste parole: «[...] Le roman de Svevo n'est pas indigne de certains points de vue d'être rapproché de telles grandes oeuvres de Dickens et de Tolstoj, qui, par la densité de leur atmosphère, le nombre, la variété, l'intensité de vie des personnages qui y circulent, prennent dans notre esprit la valeur d'univers autonomes véritables»¹².

Da qui, terminata la citazione, Svevo continuava con parole sue dicendo: «Bisogna anche ricordare che la frase ch'è tutto propria del Proust, con i suoi luminosi incisi e le sue sapienti complicazioni, che ricordano una sintassi germanica, non trovano alcuna corrispondenza nella frase breve e brusca e disadorna dello Svevo. Senz'alcuna malizia né per il Proust né per lo Svevo sia ricordato qui che ad ambedue si rimproverarono scorrettezze di lingua»¹³.

I tagli sveviani fatti all'interno della citazione di Thiébaud vanno analizzati con attenzione perché non sono casuali e rispondono ad una precisa logica critica: Svevo è felice che Thiébaud lo stacchi da Proust ma quando il critico francese afferma che, a causa della sua frase secca e lucida, lo scrittore triestino non penetra mai nel mondo proustiano fatto di romantiche «trasposizioni poetiche», allora si sente penalizzato. E così taglia. Inoltre anche la frase conclusiva di Thiébaud «Ma un paragone, al quale si dà troppa pubblicità, non può attenuare le qualità della *Coscienza di Zenò*» gli appare d'una condiscendenza troppo riduttiva e dunque l'omette. L'impressione che probabilmente Svevo deve avere avuto è che – pur senza dirlo esplicitamente – il critico d'oltralpe intendesse staccarlo da Proust considerando quest'ultimo uno scrittore troppo grande perché fosse legittimo qualsiasi paragone.

Svevo ha perfettamente ragione a essere più che infastidito dalla formula semplicista e pubblicitaria, oltreché dilagante, del «Proust italiano». Il paragone è

¹¹ I. Svevo, *Profilo autobiografico*, in *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 805-806.

¹² Ivi, p. 806.

¹³ *Ibidem*.

criticamente scorretto e inoltre l'accostamento non solo non gli giovava, ma rischiava di penalizzarlo persino quando veniva negato. Come s'è visto.

Molti anni fa ho sostenuto che Svevo avrebbe potuto leggere il racconto proustiano *Une agonie* uscito il 1° gennaio del 1921 sulla «Nouvelle Revue Française». Si trattava di un'anticipazione della parte finale della malattia della nonna del narratore della *Recherche* che Proust avrebbe poi collocato all'inizio del secondo volume dei *Guermantes*. Soprattutto in base a numerose coincidenze intertestuali, a cui rimando¹⁴, sono ancora convinto che quella lettura sia stata un modello al quale Svevo si è ispirato nella descrizione della morte del padre presente nella *Coscienza di Zeno*. Un semplice modello analogico che nulla toglie all'originalità contestuale dell'episodio sveviano. Ovviamente!

Ora posso aggiungere un dato che mi sembra significativo anche se *sembra* negare la mia ipotesi. In una lettera del 17 aprile 1928, lo scrittore e giornalista francese Louis Martin-Chauffier (1894-1980), ammiratore di Svevo, così gli scrive:

Je ne pourrai jamais dire que vous êtes, comme on vous nomme, le Proust italien, car, Dieu merci pour vous deux, vous n'avez de commun qu'une égale faculté d'analyse, mais votre sensibilité, votre construction et l'usage que vous faites du temps, et jusqu'à la qualité de votre humour, vous distinguent infiniment. Il y aurait une très précieuse étude à écrire (que je compte bien faire un jour), où l'on établirait vos différences d'après, par exemple, la mort du père dans Zeno, et la mort de la grand-mère chez Proust¹⁵.

In sostanza quello che trovo significativo è che Martin-Chauffier (che evidentemente mi ha preceduto) indicasse un possibile confronto tra Svevo e Proust proprio nell'episodio della morte del padre di Zeno e in quello della morte della nonna del narratore, anche se poi, come dice, avrebbe voluto rivelarne le sostanziali differenze. Certo se la mia ipotesi fosse vera, Svevo avrebbe un motivo in più per odiare l'etichetta del «Proust italien» e per sostenere di averlo letto solo dopo il 1925. Ma il punto non è questo.

Anche ammettendo un peraltro episodico influsso proustiano (già a partire dalla *Coscienza di Zeno*) e dal punto di vista critico generale, un accostamento così *tranchant* tra i due scrittori non regge. Prescindendo da possibili timori, invidie e gelosie (sempre presenti nei grandi scrittori), quel poco che afferma Svevo sulle differenze che intercorrono tra lui e Proust (pur se dipendente dall'analisi di Thiébaud) è vero. Non solo gli ambienti sociali e culturali in cui sono nati e si sono nutriti i due scrittori sono totalmente diversi ma anche dal punto di vista

¹⁴ Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due "bibliothèque"*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 20-31.

¹⁵ Manoscritti Museo Sveviano di Trieste, FS Corr. A 18.1-3. Si tratta di una lettera inedita citata parzialmente in Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini Editori, 2003, p. 166, n. 109.

stilistico la frase analiticamente secca di Svevo è lontanissima dalla frase genialmente dispersiva e oceanica di Proust. Possediamo però anche un'altra analisi dello scrittore francese fatta da Svevo. In un frammento relativo alla *Conferenza su Joyce*, che Svevo scrisse tra la fine del 1926 e i primi mesi del 1927, compariva un prezioso finale alternativo a quello poi presente nel testo definitivo. In esso lo scrittore triestino scriveva:

Io non sono un critico e rivedendo questi appunti dubito di aver saputo darvi una chiara idea di questo romanzo. È ancora un tentativo faccio per chiarirlo. Ma è forse importante di stabilire la nessuna analogia con l'opera di Proust. Da noi si sente sempre citare il Joyce accanto a Proust. Vorrei separarli definitivamente. È un compito abbastanza facile. Nella vita s'incontrano una sola volta. Una notte il Proust, già tanto sofferente, si risolse ad uscire da quella sua casa, dalle finestre ingessate dei Champs Elysées, probabilmente costretto dal bisogno di un'inchiesta per poter finire qualche sua frase e qualche suo inciso su qualche avvenimento reale. Fece la conoscenza del Joyce e, distratto dal proprio bisogno, subito egli domandò: «Conosce Lei la principessa X?». «No» rispose il Joyce. E il Proust: «Conosce Lei la principessa Y?». «No» rispose il Joyce «né me ne importa affatto». Si separarono e non si rividero più. / Io penso che se i due grandi scrittori si imbattero ciascuno sul loro terreno, su quello della loro arte, ed uno di loro andasse gridando per farsi sentire, perché dovrebbero gridare essendo tanto lontani l'uno dall'altro: «Fratello, conosci questo?», l'altro risponderebbe: «No, e non me ne importa affatto». / Il Proust è l'artista della grande prosa narrativa. La sua frase crea a forza di completezza; e si evolve enorme nei suoi incisi di cui ognuno è una sorpresa, una scoperta. Non gli basta mai e narra, narra, spinto dal bisogno nostalgico di ricercare il tempo che non è più. Sulla sua tela s'aggiunge tratto a tratto, colore a colore per aderire alla realtà. L'intonazione perfetta del quadro risulta dalla perfetta visione della realtà. Pare che il suo racconto manchi di piano. Che bisogno ce ne sarebbe visto che i fatti avvenuti non possono mancare di ordine? E quella sua realtà quando diviene satira si fa tale quasi senza suo intervento. La realtà può talvolta farsi satira con la sola precisione. / Ma il Joyce è tutto l'opposto. Egli è l'artista che ha preparato tutto il piano, l'avventura per cui scelse i perso[naggi]. Trasse dalla realtà quello che prediligeva e ne fece una cosa tanto intera da sostituire tutta la realtà. Non mi figuro neppure che sappia lavorare su una tela. Deve aver plasmato le sue figure prima di dipingerle e riempie il suo laboratorio di creature dalle tre dimensioni, tanto vive che si crede si muovano e parlino senza l'aiuto di nessuno. L'autore rigido fa dimenticare ch'egli potrebbe soccorrerle. Lo si vede immoto perché cela la propria fatica. / Dal Proust la realtà si fa una scienza. Ognuno dei suoi personaggi è studiato nelle sue origini e nei suoi organi. / Non v'è traccia di tale studio nel Joyce¹⁶.

¹⁶ Manoscritti Italo Svevo 62/3, 1-5. Museo Svegliano di Trieste. Edito anche in Italo Svevo, *Scritti su Joyce*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Parma, Pratiche, 1986, pp. 100-101.

Qui Svevo, con osservazioni del tutto convincenti, parla delle differenze tra Proust e Joyce: è vero! Ma, se leggiamo bene tra le righe (il che vuol dire legger bene *tout court*) scopriamo che, in via generale, lo scrittore triestino aveva in animo di dire al suo pubblico che i grandi scrittori, se sono grandi, vanno per la loro strada, ignorandosi sul piano artistico anche quando si conoscono. Non credo che Svevo volesse qui negare gli influssi intertestuali che sono consustanziali all'attività letteraria, ma soltanto affermare che, in ogni caso, un grande scrittore rimane sempre se stesso. Dunque anche lui in rapporto a Proust. Ecco cosa avrebbe veramente voluto dire Svevo dal palco del conferenziere!

Ma Svevo e Thiébaud non furono i soli a non dare credito all'etichetta pubblicitaria del «Proust italien», come s'è visto. Giacomo Debenedetti, ad esempio, senza peraltro citare Crémieux, aveva già avvertito che il «dialogo che qualcuno aveva tentato di stabilire tra Svevo e Proust» era «impossibile»¹⁷ dato che «Dove Proust mirava a far riemergere il passato ancora tutto impregnato nella sua *spécifique et volatile essence* [...], Svevo cerca[va] nel passato l'immediatezza incisiva di un presente»¹⁸.

Elio Vittorini, invece, in un articolo uscito su «La Stampa» del 27 settembre 1929 e intitolato *Svevo, "Marcel" e Zeno*¹⁹, attribuiva un valore critico, sia pure rovesciato, all'accostamento tra i due scrittori. A suo parere, infatti, al fanciullo proustiano «estatico, estroso, un po' malato» (cioè Marcel), Svevo, sul medesimo terreno di introspezione psichica, si soffermava invece sulla «personalità del fanciullo capovolto, del *vecchio*», che approda a un egoismo maturo²⁰. Significativamente in una lettera a Enrico Falqui del 30 settembre 1929, Vittorini segnalava il proprio articolo con queste parole: «Svevo, sì, lo capisco, ma non è vero che mi piaccia seguirlo. O meglio *lo seguo dove si confonde con Proust*. Vedi il mio articolo su Svevo (Stampa 27 settembre)».²¹

In anni più vicini a noi, ma con accenti diversi, l'accostamento Svevo-Proust è stato sostanzialmente invalidato da critici quali Bruno Maier, Giuseppe Antonio Camerino, Philippe Chardin, Giuseppe Langella e Stefano Carrai²². Per Langella

¹⁷ Giacomo Debenedetti, *L'ultimo Svevo* (1926), in *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 82.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ora in Elio Vittorini, *Letteratura, Arte, Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi 1977, pp. 114-119.

²⁰ Ivi, p. 116.

²¹ Lettera citata da Raffaella Rodondi in E. Vittorini, *Letteratura, Arte, Società* cit., p. 119 (mio il corsivo).

²² Bruno Maier, *Quando Svevo lesse Proust*, in *Compositori di vita*, Trieste, Hammerle, 2002, pp. 41-50; Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, n. e., 1997, pp. 120-121, n. 29; Philippe Chardin, *Svevo, un Proust italien? Protestations (superficielles?) et conjonctions (essentiels?)*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, a cura di Viviana Agostini-Ouafi, in «Transalpina», 2004, 7, pp. 81-94; Giuseppe Langella, *Svevo e Proust*, in *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1995, pp. 94-125; Stefano Carrai, *Come nacque la*

e Carrai, in particolare, l'influsso della narrativa proustiana e soprattutto del *Temps retrouvé* (1927) sarebbe avvertibile soltanto negli ultimi testi sveviani che compongono il cosiddetto quarto romanzo.

2. *Convergenze parallele. Esperienza e scrittura*

Ovviamente la denuncia della semplificazione pubblicitaria dei francesi non esime la critica dalla verifica attenta non solo delle divergenze di poetica e di stile tra Proust e Svevo, ma anche delle loro eventuali convergenze. Si tratterà semmai, per quanto mi riguarda, di porre queste ultime su terreni ancora inesplorati. Ma andiamo per ordine.

Secondo un'indicazione del tutto condivisibile di Giuseppe Langella:

Così come la concepisce Svevo, per il quale non è altro che una determinazione particolare della coscienza, la sua facoltà di rivolgersi indietro, di raccogliersi sul proprio passato, la memoria svolge dunque al servizio della verità una funzione «attiva» che la colloca agli antipodi della memoria «involontaria» celebrata da Proust. Su questo punto discriminante, la visione dei due scrittori è inconciliabile²³.

Per quanto attiene invece a una possibile convergenza di poetica, riferendosi soprattutto alla celebre *matinée* dei Guermantes e a certe descrizioni della vecchiaia presenti nel cosiddetto quarto romanzo di Svevo, sempre Langella ha osservato che «la piena autonomia di visione nei confronti di Proust, in cui splendidamente risaltano il vigore speculativo e la geniale grandezza di Svevo, non toglie che la pronta lettura del *Temps retrouvé*, uscito nell'autunno del 1927, abbia avuto delle accertabili ripercussioni sulla genesi del *Vegliardo*»²⁴.

Rimanendo sul tema del rapporto che i due scrittori hanno avuto con il passato e sul ruolo giocato dalla memoria, Philippe Chardin ha messo bene in evidenza alcune fondamentali differenze tra Proust e Svevo:

En effet, tout peut être mis en doute dans la *Recherche* hormis ces deux repères essentiels [...]: la parfaite bonne foi envers son lecteur du narrateur qui se souvient et l'absolue véracité des souvenirs que lui livre sa mémoire involontaire. À la fin de *La Conscience de Zeno*, au contraire, le doute est jeté – non seulement par le psychanalyste, mais par Zeno lui-même, qui se vante d'être expert en fabrication de souvenirs truqués²⁵.

“Coscienza di Zeno”, in *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 36-37.

²³ G. Langella, *Svevo e Proust* cit., pp. 94-95.

²⁴ Ivi, p. 103.

²⁵ Ph. Chardin, *Svevo, un Proust italien?* cit., p. 91.

Nel campo della poetica e non in quello degli accertamenti intertestuali, il terreno su cui collocare una sostanziale “convergenza parallela” tra Svevo e Proust riguarda – a parer mio – la loro riflessione condotta attraverso i personaggi sul rapporto tra la vita e la letteratura, o per meglio dire, tra l’esperienza e la scrittura. Accostiamo in questo senso due celebri frasi dei nostri scrittori. Scrive il narratore della *Recherche* (che è e non è Marcel) nel *Temps retrouvé*: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature. Cette vie, qui en un sens, habite chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste. Mai ils ne la voient pas parce qu’ils ne cherchent pas à l’éclaircir»²⁶.

Analogamente, ma con differenze significative, nelle cosiddette *Confessioni del vegliardo* (un capitolo introduttivo dell’abbozzato quarto romanzo datato dall’autore «4 Aprile 1928») il vegliardo Zeno scriveva: «Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L’unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch’io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata»²⁷.

In un altro abbozzo, intitolato dall’autore *Prefazione*, Svevo ribadiva il concetto con le parole: «Mi pare di non essere vissuto altro che quella parte della vita che descrissi»²⁸.

Seguendo queste celebri e preziose indicazioni ambigualmente metaletterarie, si può individuare una poetica generale di Svevo basata sul fatto che la vita narrata del personaggio narratore e degli altri personaggi s’intreccia sempre e indissolubilmente con una descrizione analitica su tali azioni. Vivere, in questo senso, è scrivere e la vera vita – come dice Proust – diventa quella riflessa nella scrittura. Ciò comporta la presupposizione logica di un immediato passato di tali azioni, anche quando queste sono espresse al presente. Così l’illusione affabulatoria della narrativa tradizione è del tutto abolita e Svevo può narrare sempre un commento alla vita (di tutti) perché la vita per lui non ha senso al di fuori di una sua immediata descrizione. Una descrizione però analitica.

La forma di questa costante riflessione critica (morale, psicoanalitica, filosofica, sociologica, economica, politica ecc.), che non interrompe la narrazione ma la segue *determinandola*, è costituita, anche prima della *Coscienza di Zeno*, da un’originale declinazione del *topos* della scrittura del personaggio. Ed è questo ciò che fa scattare il processo di quelle false identificazioni autobiografiche di cui la critica ha lungamente discusso. Nei casi in cui il narratore o nessun altro personaggio scriva, tale riflessione è espressa nel testo sotto forma di pensiero del narratore. È un pensiero che non è qualificato come scritto ma è come

²⁶ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, III, p. 895.

²⁷ I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 1116.

²⁸ Ivi, p. 1227.

se lo fosse. Spesso si tratta di un soliloquio del narratore a partire dall'atto presupposto della scrittura. Insomma, nei testi sveviani non si dà vita o vissuti senza il loro ricordo e sono solo i ricordi e le riflessioni che li accompagnano costantemente a rivelare la vera vita e le azioni dei personaggi. Il presente a Svevo non interessa se non come rivelatore del passato e preannunciatore del futuro. Ma non è tutto: alla riflessione critica sugli eventi dei personaggi o dello stesso narratore si accompagna anche una metariflessione, cioè una riflessione teorica sul processo riflessivo in sé e in particolare sul trattamento letterario del tempo.

Nei testi narrativi di Svevo, soprattutto dopo la *Coscienza*, non vi sono azioni pure, scevre da aloni commentativi e interpretativi riferibili alla voce narrativa (personale o impersonale). L'esemplarità dell'azione narrata, cara ai naturalisti, non basta più al secondo Svevo o addirittura non esiste del tutto. Svevo, tramite *Zeno*, ha così superato il vecchio postulato romantico secondo cui «la vera vita non è quella vissuta ma quella sognata» e lo ha sostituito novecentescamente con «la vera vita non è quella vissuta ma quella scritta, quella raccontata sulla pagina».

Se per il narratore della *Recherche* la letteratura, come atto supremo di conoscenza, si prende progressivamente tutto lo spazio della vita e dell'esperienza e se infine la vera vita s'identifica nella letteratura o meglio nello scrivere l'opera, di cosa scrivere allora? Cosa scrivere se non si riesce a fare un'esperienza diretta della vita che abbia un valore immediato? È un problema che Proust risolve consegnando al *je* che a sua volta lo risolve scrivendo e riflettendo sul proprio scrivere. Così, inizialmente, il *je* scrive di sé e cioè di uno che volendo diventare scrittore nel senso tradizionale gira intorno a un vuoto e a un «fallimento». Si tratta di una variante radicale del *topos* flaubertiano, ma anche sveviano (si pensi a *Una vita* e a *Senilità*), della cosiddetta «vita d'artista» intesa non come bohème ma come ricerca sociale d'uno status artistico definito e non indeterminato²⁹.

Ma proprio la riflessione su questo vuoto e cioè sul tempo dell'esperienza umana (questo il tratto geniale e inimitabile di Proust) sarà alla fine l'opera stessa. O meglio sarà un'opera che non sarà mai se non nelle forme di un'interminabile preparazione a se stessa, alla propria definitiva e forse impossibile realizzazione. Ai limiti della vita, intesa da Proust come esperienza critica e «negativa», c'è però il cancello chiuso del tempo che non conduce. Se s'identifica l'opera con la vita, finita l'opera finisce anche la vita, quella vita che, a differenza dell'opera, non ha *competence* possibile e si struttura invece come pura *performance*. Non è solo l'uomo a perdere il suo tempo o a perdersi in esso, ma è il tempo stesso che *si* vanifica, che *si* distrugge, nel corso di quella folle corsa senza soste possibili che è la vita. Una corsa dove non v'è spazio per il vero ricordo, per il tempo puro, e dove non v'è porto nel quale sbarcare stando per ri-

²⁹ Cfr. Pierre Bourdieu, *L'invention de la vie d'artiste*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», mars 1975, 2, pp. 67-93.

parare la barca danneggiata dai flussi e dai marosi. La barca, se si può, si ripara con i materiali imbarcati.

Non per caso Proust narra come esperienze reali anche, e direi soprattutto, le condizioni di possibilità dell'esperienza e le sue consustanziali ambiguità. Quelle illusioni ottiche che appartengono però a una sorta di percezione spirituale.

Nello spazio in cui Marcel fallisce nel suo tentativo di identificare la vita con la letteratura, e cioè di fuggire la vita, viene ad esistere il *je* che non è, appunto, tutto Marcel. In questo spazio, dal cimitero della pagina bianca dove si era imprigionato, risorge l'autore. Risorge come altro da sé costretto ad accettare ma con dolore la separazione della vita dalla letteratura.

In fondo in Proust, a differenza di quanto accade in Svevo, l'opera satura tutto lo spazio della sua esistenza. E anche questo spiega perché egli finisse per disperare dell'esperienza reale. In Svevo al contrario non c'è mai una vera disperazione sul valore dell'esperienza umana che, anzi, viene freudianamente inquisita e "analizzata". L'esperienza risulta pertanto un sostanziale adattamento "menzognero" a una realtà altrimenti insostenibile. Una realtà che solo così diventa "compromissoriamente" vivibile.

Certo sia Svevo che Proust fuggono la vita nella scrittura. Ma se Svevo riflette nella scrittura le contraddizioni dell'esperienza reale alla quale è saldamente ancorato, Proust scioglie dentro alla scrittura ogni esperienza possibile. Se Ettore Schmitz inventa Italo Svevo come schermo difensivo ben diverso da lui, Proust, al contrario, si difende tendenzialmente soltanto con un'altra *imago* di se stesso: il *je* che – è stato lui stesso a dircelo – potremmo persino chiamare Marcel. Per l'autore della *Recherche* dunque la scrittura non è più lo specchio deformato, menzognero e sublime della vita perché non c'è vita degna di questo nome che possa esservi riflessa. La *vera* vita – quella che perdiamo vivendo – si può ritrovare infatti solo nella scrittura dove nasce dall'operazione riflessa dei segni. Coincide magicamente. Vita e scrittura risultano perciò solo due specchi che si riflettono indefinitamente e che per questo rimandano immagini orfane di quella realtà e di quel tempo della cui esistenza al fondo disperano. Ma il percorso sublime e arcano di questa, chiamiamola, disperazione appartiene ancora pur sempre alla vita.



Due scatti a Cabourg (foto di Anna Dolfi).

PROUST IN ITALIA NEL DECENNIO SOLARIANO.
DIACRONIE DI UN «ISMO» SOTTERRANEO

Manuele Marinoni

*Autori, per esempio Proust, con i quali non si ha nulla in comune;
ma che ci mettono in uno stato creativo.
Agiscono come materia, come vita, per un altro autore.*

Emilio Cecchi

Parlando, tra i primi in Italia¹, della *Recherche*, Giacomo Debenedetti notò immediatamente che uno degli elementi fondamentali dell'opera era la «scoperta» di «un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso» e che attraverso tale scrittura emergeva «una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente»², «insidia» come caos del reale (una realtà già di per sé decentrata³), come suggeriscono, per la *Recherche*, intense pagine di Roland Barthes⁴.

¹ Ricordiamo che, secondo gli studi sempre attenti di Giovanni Macchia, il primo scopritore (e recensore) della *Recherche* in Italia fu Lucio d'Ambra. Cfr. Giovanni Macchia, *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 258-259.

² Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*, ora in *Opere di Giacomo Debenedetti*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1969, I, pp. 195-196.

³ Una delle questioni principali che fa dell'opera proustiana uno dei prodromi della modernità è la bipolarità gnoseologica e ontologica di due «io»; uno del passato e uno del presente, i quali tendono a ostacolare la distanza mediante un uso dei dati del reale capovolto nella dimensione temporale (memoriale): «la minima parola da noi detta in un periodo della nostra vita, il gesto più insignificante da noi compiuto erano circondati, portavano su di sé il riflesso di cose che dal punto di vista logico non avevano con essi alcuno rapporto – ecco determinata la disorganizzazione evocata da Roland Barthes – che ne sono state separate dall'intelligenza, che non sapevano che farsene di loro per la necessità del ragionamento, ma in mezzo alle quali [...] il più semplice dei gesti, degli atti rimane racchiuso come in mille vasi riempiti ciascuno di cose d'un colore, d'un odore, di una temperatura assolutamente diversi» (Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1991-1995, pp. 218-219).

⁴ «Ce qui passe dans l'ouvre, c'est bien la vie de l'auteur, mais une vie désorientée» (Roland Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Édition du Seuil, 1984, p. 339).

Gli aspetti ai quali si farà cenno costituiscono, nei percorsi della «modernità» europea, ove l'opera di Proust ha un ruolo fondamentale ed egemone, lo sfondo entro cui collocare l'esperienza narrativa solariana degli anni Venti-Trenta che risente (volontariamente) di questa spinta.

Quando, nel 1927, venne dato alle stampe l'ultimo volume del romanzo proustiano, *Il tempo ritrovato*⁵, il panorama letterario, specialmente quello francese, si trovò, con l'opera ultimata, di fronte a una «lacerazione» del sistema narrativo tradizionale, a un'opera «inattesa e non classificabile, una rottura, un'avventura», secondo le parole di Albert Thibaudet pubblicate nella fondamentale *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* nel 1936. Ma Thibaudet non fu l'unico in quegli anni ad accorgersi dello sconvolgimento letterario e, più in generale, gnoseologico (e ontologico) della *Recherche*; con lui, tra i più grandi, scrisse parole acute Jacques Rivière, autore che per altro ebbe fitti e fondamentali rapporti epistolari con Proust e che contribuì in modo considerevole alla diffusione del sistema proustiano quando, su sua iniziativa, venne dedicato un numero speciale della «Nouvelle Revue Française» (il 1 gennaio del 1923) alla memoria del romanziere scomparso l'anno precedente⁶. Fra le questioni critiche principali venne messo in rilievo il fatto che, scrivendo la *Recherche*, Proust ha recuperato il senso profondo, determinante, e per certi aspetti angosciante, della «totalità» che gran parte del Novecento letterario (e non solo) bramerà, tesaurizzando la coesistenza di tensioni contrastanti: il riempimento univoco di un vuoto conoscitivo da un lato e l'appropriazione di frammenti e residui disgiunti e inconciliabili dall'altro. È stato più volte ribadito come l'estetica proustiana si sia concentrata in prima istanza su senso e idea d'*Œuvre*, sulla capacità del testo di avere unità intrinseca *a posteriori*: la dimensione del tempo, mediante le funzioni di ricordo e memoria involontaria, attraverso la facoltà dell'immaginazione,

⁵ I volumi escono per l'editore parigino Gallimard; il primo, *Dalla parte di Swann*, era comparso nel 1913.

⁶ «La "Nouvelle Revue Française" nous offre le "bilan proustien" de notre époque, des trois générations en âge de lire, qui ont vu, tome après tome, naître son oeuvre. Quel enseignement dans ce bilan! Les vieillards ignorent Proust. [...] Dans le monde dissocié d'après-guerre, le retentissement du génie de Marcel Proust a eu pour effet de refaire une union sacrée», sono parole di Benjamin Crémieux registrate proprio durante la grande scoperta del genio proustiano nel 1923; Cfr. Benjamin Crémieux, «L'Homage A Marcel Proust», in *Du côté de Marcel Proust, suivis de lettres inédites de Marcel Proust à Benjamin Crémieux*, Paris, Editions Lemarquet, 1929, pp. 141-148. Senza entrare nel dettaglio della discussione, citiamo questo omaggio a Proust proprio perché anche attraverso di esso iniziò un nuovo dibattito (europeo) relativo a una altrettanto nuova teoria del romanzo (collaborarono, con notevoli interventi, al numero speciale della rivista nomi fondamentali come quelli di Edmond Jaloux, Robert Ernst Curtius, Ortega y Gasset, Jacques Boulenger, André Maurois, Albert Thibaudet, André Gide, Charles du Bos e Paul Valéry) e perché la *N.R.F.*, con il suo spirito «moderno», con il contributo di una generazione letteraria giovane, ebbe larga influenza sulla cultura italiana dei primi decenni (la rivista venne fondata nel 1909) e in particolare per certi autori vicini a «Solaria». Cfr. il numero 39 del 1979 di «Poétique», a cura di Lucien Dällenbach. Per i rapporti fra la cultura solariana e la *N.R.F.* si veda Gloria Manghetti, *Gli anni di «Solaria»*, Verona, Bi & Gi Editore, 1986.

procede verso un'identificazione delle parti (passato e presente) rifiorendo così nella sua pienezza interiore⁷.

Quello della «totalità» è il primo grande problema che la narrativa proustiana (compreso il *Jean Santeuil* – archetipo della *Recherche*) lascia in eredità alla cultura novecentesca; si aggiungono la questione di una temporalità filtrata e veicolata da memoria, ricordi e sogni (non si dimentichi però anche l'influenza bergsoniana e freudiana); il gioco delle *intermittences du cœur*; un uso determinante dell'immaginazione (facoltà essenziale già nella cultura romantica e in quella decadente, sino a Nietzsche) che si connette all'iper-sensibilità del soggetto (talvolta nevrotico con spinte psichiche centrifughe); la questione dell'omosessualità e lo snobismo che, secondo le parole di un lettore d'eccezione della *Recherche* come Alberto Moravia, risulta la chiave di lettura di tutta l'opera proustiana⁸. Ultimo aspetto essenziale, nella prospettiva di una discussione europea sul romanzo, il carattere di «meta-romanzo» della *Recherche*, ossia di un romanzo che è simultaneamente, come ha evidenziato attentamente René Girard, esegesi del romanzo stesso⁹.

Ci sono poi sotto-insiemi di temi che non sempre hanno il proprio archetipo in pagine proustiane ma che, approfonditi dal narratore francese, possono essere giunti nel primo Novecento italiano filtrati da sue immagini e prototipi: ricordiamo solo i grandi motivi di gelosia (in particolare quella maniacale e tormentata di Swann – sulla quale ha insistito molto Debenedetti) e menzogna (vengono alla mente due mentitrici come Odette e Albertine¹⁰). Vedremo più avanti anche il delicato problema adolescenziale. Sottolineiamo inoltre come malattia, nevrosi, alterazione dei sensi, «degenerazione» in virtù di un incremento dei timbri percettivi siano temi frequentati dalla cultura *fin de siècle* e dallo stesso Proust; elementi che contribuiscono alla delineazione della più generale iper-sensibilità.

Non a caso Emilio Cecchi, attento lettore di cose francesi, nei suoi *Taccuini*, parte proprio da questo dato per riflettere sulla *Recherche*:

⁷ Su tutti questi temi si veda il fondamentale lavoro di Volker Roloff, *Werk und lektüre. Zur Literarästhetik von Marcel Proust*, Nomos, Insel Verlag, 1984.

⁸ La bibliografia su questi temi è sterminata; si rimanda per un quadro d'insieme al prezioso lavoro di Marco Macciantelli, *L'assoluto del romanzo. Studio sulla poetica di Marcel Proust e l'estetica letteraria del primo romanticismo*, Milano, Mursia, 1990, in particolare la parte IV.

⁹ René Girard, *Problemi di tecnica in Proust e Dostoevskij*, in *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965. Su questi temi e sul problema proustiano nella critica italiana si veda il recente lavoro di Paolo Gervasi, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust*, in «Italianistica», settembre-dicembre 2011, XL.

¹⁰ «Memoria, autobiografia, introspezione, autoanalisi sono dunque [...] gli addendi di una complessa operazione intellettuale che poi, nel corso degli anni, come è noto, saprà valersi di una specifica strumentazione psicoanalitica, in accezione soprattutto junghiana, ma che, già da questo momento mira a stabilire un rapporto, ad aprire un canale di comunicazione fra le zone d'ombra della coscienza e i risultati della elaborazione letteraria» (Giuseppe Nicoletti, *La scrittura della memoria nei narratori degli anni '30*, in *La narrativa nella Toscana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 40).

Proust, si capisce l'origine e la meccanica del suo senso del tempo, così originale. Le malattie sconvolgono quanto del tempo rientra nella notazione empirica, pratica; [...] il senso del tempo si liricizza, piglia massa; il tempo si capisce globalmente, per stati di sensibilità, temperature morali, peso vitale, gravitazioni verso la vita o verso la morte¹¹.

Cecchi, sul quale torneremo, era consapevole che l'Italia, nella tradizione narrativa a partire da D'Annunzio, ritardava un esemplare che fosse confrontabile al grande romanzo francese contemporaneo: l'«epica moderna» rappresentata dalla *Recherche* non aveva riflessi nella letteratura italiana.

Dinanzi all'enorme lascito letterario proustiano, cercheremo di individuare alcune delle questioni del cosiddetto «proustismo» in Italia, specialmente fra gli anni Venti e Trenta, quando iniziò a sentirsi l'urgenza di una svolta narrativa (di una vera e propria «costruzione»), rappresentata in modo esemplare dalle parole appena ricordate di Cecchi. Ci soffermeremo sulla narrativa e la critica che hanno gravitato intorno alla fiorentina «Solaria»¹².

Nel dibattito, oltre alla constatazione iniziale dell'insufficienza narrativa dell'Italia postunitaria, una proposta di romanzo più aperto alla modernità, con uno sguardo verso Proust, e quindi nella sua natura opposta all'idea di un neo-naturalismo alla Borgese (*Tempo di edificare* è del 1923), è quella di Cecchi, chiarita, oltre che nei *Taccuini*, in un articolo pubblicato sulla *NRF* dal titolo *Marcel Proust et le roman italien*¹³. Progredire nell'interiore e «descendre dans les consciences» sono le linee guida che il critico vede come uniche ancore di salvezza per la dimensione narrativa. Se, come i grandi cambiamenti filosofici, psicologici, tecnologici e culturali hanno imposto al Novecento, è sempre più arduo investigare la realtà esterna, in modo oggettivo, occorre scavare all'interno e dall'interno, perlustrare le «zone d'ombra». Con il sistema della *Recherche*, l'esperienza della dimensione spirituale subisce una svolta, finendo assorbita dalla «grande narrazione» e all'interno di un mutamento culturale, si trasformano anche le coordinate entro le quali il soggetto si trova¹⁴. Mediante la sensibilità proustia-

¹¹ Emilio Cecchi, *Taccuini*, a cura di Niccolò Gallo e Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1976, p. 398. Il tema della malattia come causa di una iper-sensibilizzazione del soggetto è presente in tutta la narrativa di impianto naturalistico e decadente; in quest'ultimo caso specialmente nella forma del romanzo wagneriano che non a caso rientra nell'altra categoria tematica proustiana della ricerca della totalità.

¹² Qui parleremo di alcuni autori che hanno gravitato attorno all'atmosfera europeizzante della rivista fiorentina, ma non fu certo l'unica, specialmente dopo gli anni Venti, a interessarsi in modo analitico alla scrittura di Proust. Ricordiamo l'importanza di numerosi interventi apparsi sul «Baretti», su «Corrente», «Campo di Marte», «Letteratura» ecc. Si veda la ricognizione di Giuseppe Langella, *La parabola delle avanguardie (1895-1923). Introduzione. Il secolo delle riviste*, in «Poesia», febbraio 2001, p. 47.

¹³ Ora in E. Cecchi, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 313-316.

¹⁴ Cfr. Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983. Non cambiano (e neppure nascono ora) gli interessi per la propria esperienza, ma cambiano le prospettive entro le quali essa si manifesta.

na, affiancata a *Matière et mémoire* di Bergson, Cecchi proietta nel nesso narrazione-tempo la condizione essenziale affinché la prosa divenga flusso perpetuo che illumini recessi, rovine e immagini rimosse¹⁵.

Veniamo ora all'influenza di Proust sul genere narrativo che tenta di farsi strada negli anni Venti e Trenta in Italia dopo e durante la grande stagione del frammentismo vociano, del rondismo, dell'orfismo e della prosa d'arte. Anticipiamo sin da ora che, a nostro parere, nella letteratura italiana del Novecento, non esiste un vero e proprio erede di «Proust» (come alcuni hanno voluto vedere in Alessandro Bonsanti, altri in Elsa Morante di *Menzogna e sortilegio* ecc.) e neppure esistono veri e propri «nipotini di Proust»; si trovano, come osserveremo per campioni in area solariana, reminiscenze, affinità tematiche e a volte anche stilistiche, tenendo però presente che è molto difficile e incauto identificare davvero con Proust il terreno fertile di certi aspetti narrativi. Di volta in volta cercheremo di mostrare la pluralità delle fonti.

Il primo problema di fondo l'ha indicato, discutendo sul proustismo in Italia nel Novecento, Anna Dolfi:

[...] quanti sono stati capaci di leggere davvero la *Recherche*? In tutta la sua terribilità di opera totale [...]? 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 costituite 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*?¹⁶

È essenziale capire cosa l'opera proustiana abbia trasmesso ai posteri; non a torto scrive Gilbert Bosetti:

[...] è ovvio che l'originalità di Proust non è esistenziale, ma letteraria. Certo ci sono nell'immaginario di un creatore di finzioni dei fantasmi che si possono paragonare ai sei personaggi in cerca d'autore. Talvolta sono rifiutati, mentre

¹⁵ Rimosse non tanto in senso freudiano, bensì secondo le riflessioni di Bergson e prima ancora di Théodule-Armand Ribot: ricordare è prima di tutto dimenticare; affinché emergano istanti passati nella memoria (pensiamo anche alla «memoria grigia» montaliana) dev'esserci prima la cancellazione di quegli attimi che non hanno un significato intimo e analogico. Gli oggetti che in Proust innescano le *intermittences* creano un nesso ontologico con la sensibilità di Marcel, ed è primariamente una poetica delle «cose» che sfocia in una metafisica del «passato» (più in generale del «tempo»). E anticipo sin da ora che negli esempi che leggeremo, essendo il gioco delle *intermittences* l'elemento intertestuale maggiormente sfruttato, questo rapporto epifanico tra oggetti e dimensione-ricordo non ha la sensibilità proustiana. Per un'analisi del rapporto fra Proust, lo spiritualismo francese e la psicologia sperimentale si veda Stefano Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991.

¹⁶ Anna Dolfi, *Proust e il proustismo in Italia*, in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 70.

cercano di vivere, perché lo scrittore non riesce a tradurli in parole. Per uscire dall'immaginario e accedere al simbolico, per diventare testo, i sentimenti o sensazioni occorrono appunto di un modello letterario, di un linguaggio che fa per loro»¹⁷.

Per comprendere i meccanismi che la lettura di Proust ha introdotto nelle nuove scelte narrative soccorrono alcune rilevanti note critiche che hanno circoscritto il problema e che hanno influenzato gli sviluppi successivi¹⁸. In taluni casi i ruoli di critico e narratore hanno conciliato scelte letterarie.

Il fondatore di «Solaria» Alberto Carocci, introducendo l'*Antologia di Solaria* curata da Enzo Siciliano nel 1958, ha sottolineato l'impossibilità di definire una vera e propria corrente organica della rivista:

[*Solaria*] ondeggiò tra richiami diversi e talora contrastanti, si soffermò di volta in volta ad elaborare certi suoi temi a preferenza di altri. Essa non rappresentò una presa di posizione completa e coerente di fronte all'ambiente, alla cultura, agli eventi storici entro i quali si trovò a operare: fu essa l'espressione di una piccola 'polis' letteraria, una società in nuce con tutte le sue contraddizioni interne, i suoi dubbi, le sue esitazioni, col prevalere di volta in volta di istanze contrastanti¹⁹.

In tale pluralità di voci, percepibile anche solo accostando i nomi dei collaboratori alla rivista, emergono sicuramente il senso comune di un valore umano e morale (dove esperienze autobiografiche e individuali vengono assunte come prototipo per la scrittura) della letteratura e la spinta verso nuovi modelli europei (Proust non fu l'unico autore al quale si interessarono). Riprendendo le riflessioni di Debenedetti intorno al romanzo italiano del Novecento, ricordiamo le esperienze del «frammentismo» e dell'«autobiografismo metafisico» vociani che con la letteratura «notturna» di D'Annunzio, la prosa d'arte, il «poema in prosa» hanno in parte ostacolato la vivacità della grande costruzione narrativa; la cultura solariana rappresenta il primo passaggio dal «frammento» al «romanzo» novecentesco verso la fine degli anni Venti.

Scriva il giornalista e critico Alberto Consiglio in un intervento dal titolo emblematico, *Diatriba sul romanzo e altre cose*, pubblicato su «Solaria» nel fascicolo 6 del 1929, che «due sono quindi gli argomenti che appassionano la cri-

¹⁷ Gilbert Bosetti, *Della lettura di Proust e in Proust*, in «Cahiers du CERCIC», 1991, 13, p. 140.

¹⁸ Molto importanti, con alcuni limiti ben individuati dalla Dolfi nelle note del saggio già citato, sono i lavori di Gilbert Bosetti sul fenomeno del proustismo in Italia. Sul nostro argomento ricordiamo in particolare l'intervento dal titolo *Le proustisme des récits de «Solaria»*, in *Les modèles «N.R.F.» des récits de «Solaria»*, in «Cahiers du CERCIC», 1985, 5 e *Delle letture di Proust e della lettura in Proust. Ancora sul proustismo e la narrativa italiana (1920-1959)* cit.

¹⁹ *Antologia di Solaria*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Lerici, 1958, p. 9.

tica militante dei nostri giorni: interpretazione del concetto di europeismo e la possibilità del romanzo». In un'accesa polemica antivociana e antirondesca, Consiglio si interrogò sulla possibilità e necessità di aderire a certo «europeismo d'avanguardia» non tralasciando note polemiche nei confronti di alcuni critici disinteressati alle novità d'oltralpe. Nei medesimi anni avvengono anche le importanti scoperte, proiettate verso la direttiva solariana, di Svevo e Tozzi (narratori non lontani dagli sviluppi della modernità europea)²⁰. Consiglio era inoltre molto vicino alla cultura della *NRF* e come lui Giansiro Ferrata, che reca testimonianza di tale attrazione culturale nelle pagine *Parigi, Firenze, la divaricazione*²¹. La lettura in Italia della rivista francese non è un dato da trascurare, specialmente, come abbiamo evocato inizialmente, in relazione al rapporto con Proust. Un attento e segreto lettore della *NRF*, in particolare del numero dedicato a Proust (ne esiste una copia presso la Biblioteca del Vittoriale recante numerosi segni di lettura), fu anche D'Annunzio.

Ferrata (direttore della rivista dal 1929 al 1930) insiste, a proposito di Proust, sulla presenza, già rilevata da Cecchi, di una «funzione lirica» in ambito narrativo, nell'articolo *Croce, il Romanticismo, e qualche giovane*, apparso nel 1929:

[...] io credo che la magia (in certi casi la mania) proustiana sia incomprensibile, a chi non intenda la lezione storica della «Recherche». In quella raffinata, soddisfatta introspezione sbocca e si corrompe, e si salva il superomismo, e arriva insieme a un punto pienissimo d'umanità il minuto travasarsi sibillino, spesso gelato in definitiva di tanta lirica squisita «fin di secolo»²².

Sempre Ferrata, in sintonia con le posizioni debenedettiane, sostiene le potenzialità del romanzo per accedere ai segreti della vita, della propria storia individuale: «“Romanzo” è parola che i buoni romanzieri moderni sono andati sempre più avvicinando ad un significato tutto vivo di storia umana nel suo corso semplice e totale»²³. Con Proust e altri grandi autori europei sarebbe così nata una forma di «narrativa analista» in grado di investigare le «zone d'ombra» della coscienza evocate da Cecchi²⁴. Siamo dinanzi a un «nuovo patto» tra narratore e materia narrata che solo può, nelle prospettive auspicate da Ferrata, accostare la futura narrativa italiana alle grandi forme della modernità; e a una nuova sensibilità nei confronti d'una scrittura al tempo stesso realistica, memorialistica e psicoanalitica. Scrive ancora Consiglio nel fascicolo 11 di «Solaria» del 1932: «la crisi del secolo corrente – che non è crisi degli ideali ma dei pregiudizi dell'ultimo ot-

²⁰ Si rimanda ancora una volta alle determinanti riflessioni in proposito di G. Debenedetti in *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

²¹ Ora in Giansiro Ferrata, *Prospettive dell'Otto-Novecento*, Milano, Editori Riuniti, 1978.

²² «Solaria», fasc. 12.

²³ G. Ferrata, *La casa dei doganieri*, p. 17.

²⁴ G. Ferrata, *Sull'aura poetica*, in «Solaria», 1929, 4.

tocento – ha rimesso gli individui dinanzi a loro stessi [...] i nuovi astri, dal grande Proust al fenomeno Radiguet, dai romanzieri provinciali al “caso Alain Fournier”, tutti erano pieni di espliciti ed impliciti riferimenti al grande Romanticismo», dove è chiara la rivalorizzazione della realtà in sintonia con le nuove forme narrative tese a porre l’accento sull’interiore prima di ogni altra esperienza.

Consapevole dell’importanza proustiana (e lui stesso per certi aspetti vicino ad alcune problematiche della *Recherche*), un giovane Elio Vittorini dichiara (anche se non direttamente su «Solaria», ma in altra sede, comunque molto vicina all’ambiente solariano, l’«Italia letteraria»):

Proust è il nostro maestro più genuino [...]. Per mezzo di Proust si è stabilito uno scambio effettivo tra l’Europa e noi. E noi siamo proustiani come siamo roneschi²⁵.

La vicinanza di alcuni testi narrativi di Vittorini al sistema Proust, definito dallo stesso il «Verdi del romanzo»²⁶, e più in generale all’atmosfera della *NRF*, in particolare ai nomi di Cocteau e Radiguet, è tutta giocata sul ruolo della memoria come riesumazione, perlustrazione di istanti perduti e su una certa ipersensibilità ancora percepibile nell’incompiuto *Garofano rosso*²⁷. Il ricordo è vissuto (rivissuto) per attimi, con tonalità «liricheggianti» e profetiche; è però assente la dimensione proustiana della durata:

«E riempi una tazza, me la portò. Posandola dinanzi a me sulla tavola, soggiunse: – immagino che non l’avrei riveduto lo stesso. Povero ragazzo!

Amava il mondo

– Una medaglia? – mia madre gridò.

– Sì, sul petto, – gridai io.

– Conclusi: – una medaglia per il merito di lui.

Ma mia madre proprio qui, cominciò a crollare. – Com’è possibile? – disse – Era solo un povero ragazzo.

– E io cominciai a temere. Cominciai anche a ricordare».

Al tema del ricordo si unisce il paradigma, tutto vittoriniano, della «conversazione»; alla dilatazione e alla durata della rievocazione si sostituisce l’attimo lirico-simbolico, elemento che si sviluppa parallelamente nella narrativa americana primo novecentesca, di cui sappiamo Vittorini essere stato felicissimo let-

²⁵ Elio Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L’Italia letteraria», 13 ottobre 1929 (ora in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 121).

²⁶ La definizione si legge nella *prefazione* al *Garofano rosso*, nell’edizione del 1948 per la «Medusa degli italiani», omessa da Vittorini in tutte le successive ristampe.

²⁷ Cfr., R. Rodondi, *Viaggio intorno al ‘garofano’*, in *Il presente vince sempre: tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985.

tore. Un'altra volta Proust come modello unito ad altre esperienze narrative, per quanto riguarda la sua ricezione; in tal caso provenienti dall'America ma anche dalla cultura della *NRF* di cui Vittorini era attento studioso (oltre i già menzionati Cocteau e Radiguet ricordiamo anche Gide)²⁸.

Esperienze giovanili di proustismo, più o meno vicine all'ambiente solariano, oltre a Vittorini, sono quelle di Bino Sanminiatielli (*Giocchi da ragazzi* edito presso Vallecchi nel 1933), Raffaello Franchi (nel 1927 per le edizioni di «Solaria» pubblica *L'amico dei poeti*), di un giovane Vasco Pratolini (in particolare la raccolta d'esordio *Tappeto verde* del 1941, che include racconti scritti e editi su alcune riviste fra il 1935 e il 1940) e di Giovanni Comisso (dopo l'esperienza fiumana e l'uscita del *Porto dell'amore* pubblicò diversi racconti «adolescenziali» su «Solaria»; ricordiamo inoltre il tema, in questo caso autobiografico, dell'omosessualità, nascosto nella «riscrittura», nei *Giocchi d'infanzia* rimasti inediti sino al 1965). La scelta di escludere una, se pur breve, disamina di questi autori, non implica un loro minoritario rapporto allo spirito proustiano coevo; sono anzi l'esempio di come le tappe dell'esperienza «interiore» del Marcel della *Recherche* abbiano suscitato temi e sviluppi all'interno della scrittura di formazione. Si dirà a breve quanto valore abbia avuto la figura adolescenziale nella ricezione proustiana²⁹. Come si è parlato di una «narrativa analista» è opportuno parlare anche di una «narrativa adolescenziale» di derivazione proustiana; un proustismo che lega esperienze della giovinezza a una marcata sensibilità, esperienze e processi, più o meno efficaci di formazione, a curiosità e crudeltà di giovani posti dinanzi al mondo. Certo non troveremo le lacrime, le ansie e le attese di Marcel per Gilbert o i finissimi spasimi d'amore per Albertine, né le curiosità per Bergotte o per Charlus, bensì l'idea che sia la dimensione adolescenziale l'unica porta d'accesso per una sensibilità sentimentale e fisica ove giocano i demoni del pensiero, quei demoni che ancora non hanno visto lo specchio del reale e che possono quindi giacere in una imperturbabile innocenza.

L'autore della *Recherche* è visto negli anni Trenta, come lo stesso Vittorini scrive, con gli abiti del maestro, come imprescindibile modello per la costruzione di una nuova scrittura in prosa; un Proust, ricordiamo però, pur sempre scoperto e interpretato dalla grande voce debenedettiana e filtrato da tale prospettiva³⁰. A proposito Aldo Capasso pubblicò, sul primo fascicolo di «Solaria» del 1930,

²⁸ Cfr. Albarosa Macrí Tronci, *Uno sguardo al proustismo fiorentino. Specularità e rifrazioni in Vittorini, Bilenchi, Pratolini*, in «Esperienze Letterarie», XXVIII, 2002, 1.

²⁹ Lo sviluppo novecentesco del romanzo di formazione non poteva non risentire della grande narrazione proustiana. Questo rapporto è stato praticato anche al di là dell'esperienza solariana, ricordiamo solo i nomi di Romano Bilenchi e di Giorgio Bassani. Per quanto riguarda il tema adolescenziale è opportuno ricordare anche l'ipersensibile e sofisticato *Amedeo* debenedettiano, steso nel 1923 ed edito nelle edizioni del «Baretti» nel 1926.

³⁰ Numerosi le voci critiche italiane sulla *Recherche*: ovviamente Cecchi, il già ricordato Borgese, Ugo Ojetti, Carlo Bo, Sergio Solmi e altri; ma è certamente Debenedetti quella più ascoltata dai narratori *tout court*.

un'importante recensione estremamente elogiativa dal titolo *Debenedetti e Proust* che indica proprio nei (tre) saggi debenedettiani l'unica sede critica nella quale sia stato correttamente colto «il tono musicale e vibrante» della *Recherche* e l'insufficienza «di ogni confronto col Balzac, e in generale con i narratori, *non interioristi*, delle precedenti generazioni». Capasso non ebbe però modo di leggere le altrettanto intelligenti analisi di Cecchi affidate ancora alle pagine dei *Taccuini*:

Le malattie sconvolgono quanto del tempo rientra nella notazione empirica, pratica; mettono a capo all'ingiù la settimana e fanno domenica del giovedì. Queste esse lo fanno non solo per quanto riguarda il malato, ma per gli astanti, che vivono la sua passione. Il tempo del senso si liricizza, piglia massa; il tempo si percepisce globalmente, per stati di sensibilità temperature morali, peso vitale, gravitazioni verso la vita o verso la morte. Per questo hanno anche tanto valore le letture fatte durante la malattia, perché si mescolano a questa materia profonda, se ne intridono³¹.

La perspicacia critica di Cecchi non sta solo nell'aver colto uno dei tratti maggiori dell'opera proustiana, ma nell'aver individuato uno dei problemi di cui la narrativa italiana primonovecentesca e quella solariana in particolare si faranno carico: il tempo, la relazione fra soggetto e temporalità e la dimensione (talvolta onirica) del ricordo; tempo che, in sintonia con quanto scritto da Ferrata, si «liricizza» aggregandosi come ulteriore elemento all'acuta sensibilità del soggetto. Cecchi non solo si interrogò sulla scrittura proustiana, ma espresse le relazioni problematiche che intercorrevano con il romanzo italiano proprio nell'articolo già ricordato, apparso sulla *NRF* nel 1923, dal titolo *Marcel Proust et le roman italien*. La diagnosi è negativa: nella narrativa italiana, sino ai primi anni Venti, sono ancora egemoni i modelli naturalistici e quello dannunziano (e non a torto ricordiamo, ad esempio, come nella prima fase di Gianna Manzini, vicina inizialmente all'ambiente solariano, anche se proiettata più verso Virginia Woolf che non verso Proust, siano presenti forti tracce, e ben poco calibrate, di note dannunziane³²). Cecchi indica anche una cura per questa malattia «italiana»: ricercare in Europa i fondamenti per una costruzione romanzesca, citando Proust, Henry James e George Meredith³³.

³¹ E. Cecchi, *Taccuini* cit., p. 398.

³² Sarebbero opportune alcune disamine su nessi stilistici fra i primi testi della Manzini (*Tempo innamorato* in primis) e certo D'Annunzio pre-crepuscolare (quello del *Poema Paradisiaco*) e «notturno».

³³ Gli influssi della scrittura dei «modernisti», Proust in particolare, assieme ad altri caratteri di una scrittura che si concentra sull'interiore, danno vita, come s'è accennato, a una foltissima letteratura di memoria. E qui torna importante la lettura di Debenedetti: «una popolazione fitta e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. [...] a interrogare quelle idiosincrasie non si ritraeva se non poche parole generiche di un linguaggio troppo viziosamente nostro» (G. Debenedetti, *Proust 1925* cit., pp. 195-196).

In area solariana è vitale la necessità (a livello programmatico) di toccare l'intimo della memoria, della rievocazione, dell'autobiografia, dell'introspezione con mezzi espressivi e strutturali differenti da quelli già noti. Il nuovo protagonista viene ubicato nel cuore di un percorso attraverso il quale tenta di penetrare e sondare una dimensione reale propria, individuale, sconosciuta. Le voci e i suoni dell'intimore, percepiti da nuove sensibilità, sono, ancora una volta, le dimensioni più efficaci per una scrittura che vuole «destoricizzarsi». L'analiticità è intesa in questo senso: la modernità è tale anche attraverso l'occhio che scruta segreti, perversioni, desideri e paure tanto rifuggiti dal realismo. E ciò porta ad accomunare al grande tema della memoria quello dell'adolescenza³⁴. Ci sono, agli inizi del Novecento, soprattutto intorno agli anni Venti, studi psicologici, sociologici e letterari attenti a tale fenomeno³⁵; citiamo, come esempio, l'importante inchiesta del 1912 *Les jeunes gens d'aujourd'hui* realizzata da Alfred de Tarde firmata con lo pseudonimo Agathon e i lavori paralleli di Henri Massis dedicati alla formazione culturale dei giovani³⁶. Senza considerare l'attenzione per l'argomento che aveva causato una fioritura immensa di indagini fra i primi psicologici sperimentali. «Mito dell'adolescente» e «adolescenza mitica», nostalgia di eventi e luoghi, malinconia e ricordi di un'infanzia innocente, perduta, irrecuperabile, memorie del passato e percorsi di formazione, culturale, spirituale, corporale e sensibile, sono nuclei di una narrativa primonovecentesca, soprattutto francese, che vede in Proust uno dei modelli maggiori³⁷. Attento studioso di questa letteratura è stato Jean-Yves Tadié (anche fondamentale biografo di Proust) che in *Le récit poétique* del 1978 ha individuato alcune costanti: la natura, talvolta evanescente, del personaggio e l'uso di un tempo psichico contro quello cronologico (tipico del realismo al quale questa letteratura si oppone³⁸). Tra i primi romanzi

³⁴ Anche nello sviluppo del tema adolescenziale la memoria, come ha sottolineato Nicoletti nel saggio citato, è il «principio peculiare di ordinamento della narrazione».

³⁵ Scrive Clelia Martignoni in un intervento dedicato al *Romanzo di formazione nel Novecento italiano*: «nella sua generalità comunque il rilievo dei giovani come soggetti socio-culturali attivi si enfatizza tra fine Ottocento e Novecento, e i salti generazionali, un tempo più lenti e inavvertiti, si fanno più bruschi e veloci, anche per la generale accelerazione impressa da modernità e modernizzazione» (in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007, p. 60).

³⁶ Sugli studi di Alfred de Tarde e di Henri Massis si veda Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

³⁷ Il tema dell'adolescenza appartiene anche al complesso sistema del romanzo di formazione. Su alcune linee generali oltre all'ormai classico lavoro di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, rinvio al volume già citato *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*.

³⁸ «Alla linearità del racconto orientato verso una fine si preferisce la struttura circolare, che annullando il tempo nega l'avvenire, mentre la ricerca insistita di effetti ritmici (echi, simmetrie, parallelismi) tende a far risaltare il significante sul significato. A sua volta lo spazio, fortemente valorizzato fino ad assurgere al ruolo di protagonista, perde i tratti proprio del *décor* realistico per caricarsi di valenze simboliche che alludono a un senso nascosto o a una realtà seconda» (Sandra Teroni, *Il romanzo francese del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 19).

del genere troviamo *Le Grand Meaulnes* di Henri-Alban Fournier del 1913 (in anni paralleli all'uscita della *Recherche*), *Fermina Márquez* di Valery Larbaud del 1911 sino a *Les Enfants terribles* di Jean Cocteau del 1929.

Già molti titoli provenienti dall'ambiente solariano, per quanto riguarda il motivo adolescenziale, sono emblematici: *Memorie del tempo perduto* («Solaria» 1926, 9-10), *Ritorno alla villa di un tempo* («Solaria» 1927, 11) di Alberto Carocci; *Ritorno a casa* («Solaria» 1929, 12) di Giovanni Comisso; *Un compagno di scuola* («Solaria» 1929, 6); *Fine dell'adolescenza* («Solaria» 1934, 4) di Alessandro Bonsanti.

La passione per analisi e dettaglio sentimentale è centrale nelle prime incerte prove del fondatore di «Solaria» Carocci. In particolare nei racconti prima apparsi sulla rivista e poi editi nel 1929 presso le edizioni di Solaria con il titolo rivelatore *Il Paradiso perduto*. Tale «paradiso» è identificato con luoghi e momenti di un'infanzia serena (non altrettanto serena è l'infanzia della *Recherche*). Secondo Giuseppe Nicoletti sarebbe stato proprio Carocci a inaugurare la stagione del proustismo toscano. Un'eccessiva analiticità della funzione «ricordo», la spensieratezza con la quale certi personaggi fuggono nel passato, la raffigurazione d'un tempo idilliaco scevro da immagini di nevrosi e mania, certo non facilitano l'accostamento a Proust se non per una dichiarata simpatia da parte dell'autore. Il protagonista del racconto *Pellegrinaggi*, ad esempio, si sente in relazione ai propri ricordi «come con un amico ritrovato» e individua nella dimensione dell'infanzia anche l'origine (elemento non proprio proustiano) dell'individuo che è ora – nel presente in cui (altro dato non proustiano) decide di ricordare. Labili immagini proustiane ritornano a livello intertestuale in *Luglio*: «Allora riandava nel cuore a certi suoi ricordi di bimbo»; notiamo che la fuga memoriale è dichiarata e volontaria, non è improvvisa e epifanica come quella proustiana³⁹; e poi l'evocazione del momento solitario aurorale della sera per quanto riguarda la catarsi di dissidi interiori: «[...] giorni quando, se un dolore gli aveva fatto groppo alla gola, egli attendeva con impazienza la sera e pensava il momento in cui, posata la testa sul cuscino e andata mamma a spegner la luce, avrebbe potuto dar libero sfogo alle lacrime».

Il sonno, i risvegli, l'addormentarsi, le attese che preludono gli sfoghi notturni, sono tra i più evidenti rimandi intertestuali alla sensibilità del *dormeur éveillé* di Combray. Proust è nell'ombra, riflesso in alcune opache immagini, giace sulla scrivania dell'autore, ma è assente nell'ossatura letteraria. Lo stesso vale per una serie di tentativi malriusciti di «iper-sensibilizzare» il protagonista: «gli pia-

³⁹ Sulla possibilità del recupero del passato Proust, a differenza di Bergson, Freud e Henry James (pionieri della temporalità psichica), è espressamente pessimista nei confronti di una pratica cosciente; nel primo volume della *Recherche* scrive che: «è inutile cercare di rievocarlo, 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 sponiamo».

ceva immergersi nel pensiero di questo amore e, chiudendo gli occhi, dimenticare tutto il resto. Ne usciva con una deliziosa sensazione di beatitudine trepida; e doveva batter le palpebre, per liberarsene»⁴⁰. Non è difficile immaginare in quali infiniti moti dell'anima ci avrebbe condotti Proust tra quel banale tratto che separa i due momenti carocciani.

L'esempio di Carocci, che del complesso sistema proustiano accoglie solo una lontana eco, appartiene invece a una più generale, anche se ben eterogenea, narrativa memoriale per la quale le pagine di Debenedetti ricordate fanno sostegno. Con la memoria il mito dell'infanzia, più che un'infanzia mitica, verso il quale vanno attenzione e sensibilità. È tentata da Carocci, ma non solo, la realizzazione di una grammatica interiore (del passato) che però così conformata corrompe la naturalezza e lo stupore della memoria involontaria proustiana; se il sapore delle *madeleines* portava Marcel, senza coscienza e senza consapevolezza, verso eterni luoghi dell'infanzia⁴¹, in questa scrittura tale sapore (in qualsiasi altra forma sensibile) viene cercato; lo stupore non è involontario, ma frutto d'una indagine del soggetto: «mi accadeva che le cose, anziché stupirmi, ciò che sarebbe stato il segno buono, si ordinavano invece in una forma tanto più naturale e banale» scrive Carocci. Al di là di alcuni frammenti che qua e là, distrattamente, come già detto, rievocano immagini della *Recherche*, la vera influenza di Proust, che emerge anche su alcune analogie stilistiche, si legge nell'atto della «intermittenza», nell'istante in cui la ricerca viene, seppur brevemente, soppiantata dallo stupore:

Ma ecco improvvisamente e quando meno me l'aspettavo, il ricordo mi assalse, preciso, violento, con un volto, con un nome. Appoggiato con le spalle alla finestra avevo acceso una sigaretta. Ed ecco alla prima boccata, quando ancora non avevo spento il cerino, non appena il sapore del fumo mi aveva toccato la gola, rompersi la buccia di quel frutto del quale avevo avvertito la maturazione ma non riconosciuto la qualità; e la polpa di quel frutto invadermi il sapore, piena, fatta, di una qualità che non avevo neppure sospettato⁴².

È evidente il carattere analitico del fenomeno-ricordo di cui prima si parlava. Uno spirito quasi scientifico permea la narrazione, a discapito dell'autentici-

⁴⁰ *Antologia di Solaria* cit., pp. 135-136.

⁴¹ Sul rito della «memoria involontaria» e dei singoli casi (undici per l'esattezza) di *intermittences du cœur* sono sempre preziose le riflessioni di Samuel Beckett, *Proust*, 1962; dove per altro si insiste sulla duplice natura di salvezza e dannazione del tempo. Sulla «poetica del riandare», errata e bizzarra lettura di Proust di molti autori «nella piccola Italia dei nostri inferni infantili», si è brevemente soffermato Alberto Arbasino nell'intervento *Proust e gli apprendisti*, pubblicato in «Paragone» 1985, 36.

⁴² Alberto Carocci, *Il Paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929, pp. 37-39. Aggiunge sempre Nicoletti che «il diarismo di Carocci ambiva a trovare una più esplicita soluzione narrativa e la pezza d'appoggio proustiana risultò all'uomo determinante», p. 45. La parola «diarismo» è assai programmatica per intendere la provincialità e la distanza dalla vera forma memoriale proustiana.

tà e della complessità proustiane⁴³. Al sapore delle *madeleines* è subentrato quello di una sigaretta, al luogo del palato la gola. L'evento mnemonico apre a una maggiore sensibilità. Ma in Carocci tutto si ferma qui: ricordi, momenti singolari evocati che diventano «figure», epifanie apococate incapaci di dilatarsi; assente il senso della «durata»; e, come ha sottolineato Anna Dolfi per aspetti più generali, la presenza di un passato sentito più per nostalgia che non sottoposto alle leggi della «ricerca»⁴⁴. Una nostalgia di luoghi, sapori, profumi che non ha nulla a che vedere con l'energia «ontologica» di tutto ciò che capita a *Marcel*.

Al di là dei motivi dell'adolescenza (che sono presenti in tanta narrativa italiana non necessariamente legata a Proust – ricordiamo solo l'*Agostino* di Moravia del 1944 – anche se la sequenza del bacio materno ricorda le ossessioni delle prime pagine della *Recherche*, il breve romanzo di formazione esula dai sistemi proustiani), della particolare sensibilità del soggetto (che per certi aspetti e complicati intrecci può anche essere di derivazione dannunziana), nella narrativa solariana e più in generale in quella memoriale degli anni Venti-Trenta, è quindi il momento dell'origine del ricordo (quasi sempre rivolto all'infanzia) il più vicino alla scrittura proustiana.

S'è detto di Carocci, ma ricordiamo anche Pier Antonio Quarantotti Gambini che nella *Casa del melograno*, racconto scritto nel 1932 e apparso nel volume *I nostri simili* per le edizioni Solaria sette anni dopo, fa suscitare nel protagonista Guerino, reduce di guerra, dopo aver scrutato fra le foglie d'un albero, l'immagine della casa d'infanzia, il ricordo dell'universo materno⁴⁵, oppure quando uno zampillare d'acqua di fontana fa riemergere nel protagonista l'immagine del gorgoglio d'un fiume nel quale era annegato un compagno ferito. Come per Marcel, vista e tatto sono i sensi maggiormente acuitizzati che permettono la fuga nel tempo (questo vale sia per Quarantotti Gambini, sia per Carocci e per Guglielmi di cui poi parleremo).

⁴³ Si veda Lia Fava Guzzetta, *“Solaria” e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo, 1973.

⁴⁴ Cfr. A. Dolfi, *Proust e il proustismo italiano* cit., p. 60.

⁴⁵ Si veda *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini, nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, a cura di Daniela Picamus, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011. La critica che si è interessata a Gambini non è del tutto concorde sull'individuazione di fonti e modelli (sia italiani sia europei). Qui condividiamo i pareri di Sergio Pent, *Pier Antonio Quarantotto Gambini. La solare “Recherche” di un'Istria perduta*, in «Uomini e libri», 117; di Luigi Baldacci nella recensione a *La calda vita*, in «Letteratura. Rivista di lettere e arte contemporanea», anno VII, gennaio-aprile 1959 37-38, e di Giorgio Barberi Squarotti, *Quarantotto Gambini*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1972, pp. 212-216. Chi scrive non è completamente d'accordo con l'opinione di Riccardo Scivano su una presenza forte di Svevo tra i modelli di Gambini. È un'atmosfera generale, propria della cultura triestina dei primi decenni del secolo, a portare i due scrittori verso alcune scelte comuni. Mi permetto di rimandare al mio *Attraverso la narrativa di P. A. Quarantotti Gambini. Scrittura fra proustismo e psicoanalisi* di prossima pubblicazione. Il parere di Scivano si può leggere nei numerosi interventi dedicati a Gambini, in particolare in *Londa dell'incrociatore. Dalla struttura del romanzo alla poetica di Quarantotto Gambini*, nel fascicolo speciale di «Pagine istriane», XXX, dicembre 1970, 28-29.

Quarantotti Gambini pubblicò su «Solaria», tra il 1931 e il 1932, due racconti, *I tre crocifissi* e *Il fante di spade*, editi anch'essi nel volume *I nostri simili*, esempio di quella scrittura «analista», memoriale e di formazione di cui si è parlato, dai quali emergono personaggi dipinti con forte senso di solitudine, separazione, lontananza ed esclusione. Ritornano, ad esempio nei *Tre crocifissi*, immagini proustiane già notate per Carocci: «coricato, nell'attendere il sonno mi divertivo a immaginare che cosa avrei pensato al mattino di quelle esaltazioni notturne», dove il momento in cui il protagonista sta per addormentarsi diviene attimo di sollecitazione per pensieri, ricordi, riflessioni. Sia nella *Casa del melograno* sia in *Tre Crocifissi* è opportuno parlare di *flash-back* più che di vere intermittenze proustiane. Riflessi del passato entrano nella narrazione senza creare il rapporto extra-temporale fra l'io che ricorda e l'io ricordato, originando un percorso di *Bildungsroman* tra formazione culturale, adolescenziale, linguistica e sessuale⁴⁶. Gambini è un caso singolare di scrittore «solariano»; di origine triestina, amico e corrispondente di Saba (l'incontro avvenne nel 1929). Sempre proiettata verso il tema adolescenziale, specialmente, come vedremo, con *L'onda dell'incrociatore*, quando avviene l'avvicinamento (narrativo) alla riva triestina, la scrittura gambiniana ha prevalentemente ambientazione provinciale, sino alla *Rosa rossa* inclusa. Romanzo, quest'ultimo, pubblicato sulla rivista «Pan» nel 1935 e in volume presso Treves nel 1937, che accoglie alcune influenze proustiane vicine a quelle della *Casa del melograno*, specialmente nell'impianto strutturale, privo di una vera e propria vicenda, e fondato sulla continua mescolanza e reminiscenza di ricordi. Per la pubblicazione presso l'editore Treves della *Rosa rossa*, oltre una serie di dati da fornire per il «modulo-propaganda», Gambini elabora anche un «breve riassunto critico» che vale la pena di rileggere per mettere in luce i temi sui quali è costituito il romanzo:

[...] I protagonisti sono alcuni vecchi sulla settantina [...] attraverso le vicende che li agitano all'improvviso, [...] balza agli occhi del lettore, come un fuoco riattizzato sotto la cenere, tutta la loro vita di un tempo.

[...] I sogni, le aspirazioni, i desideri, le gelosie, gli interessi i rancori, insomma tutti i loro sentimenti, rivivono in ciascuno dei vecchi entro il giro di pochi giorni [...].

Il sapore che resta nell'animo a questi «vecchi» è nostalgico e malinconico, mentre il «ritmo del tempo» divora incessantemente tutti i ricordi facendo ricadere i personaggi nell'ombra delle ore scure. Anche la chiusura circolare del romanzo fa pensare al sistema proustiano.

⁴⁶ Oltre al già citato studio di Clelia Martignoni sulla narrativa di formazione nel Novecento italiano si veda Mirella Zocchi, *I giovani nella letteratura del Novecento*, Milano Mondadori, 1994. I protagonisti di Gambini risentono di tutte quelle esperienze prototipiche del *Bildungsroman* otto-novecentesco: dal rapporto con gli adulti all'iniziazione sessuale, dalla disubbidienza al divieto ecc.

L'opera di Gambini attirò l'attenzione di molti critici fra i quali Enrico Falqui e Carlo Bo. Tra i numerosi interventi (va annoverata anche una stroncatura di Debenedetti) è indicativo notare che spesso è stato posto l'accento sulla dimensione «lirica» della sua scrittura, dotata di una «straordinaria trasparenza e limpidezza»; e a notarlo, oltre a un attento Arnaldo Bocelli nel 1935 sulla «Fiera letteraria», fu Ferrata su «Letteratura» nell'ottobre del 1938 nella recensione alla *Rosa rossa*; non è un caso che tale dimensione lirica venga individuata da Ferrata sia a proposito di Proust sia per Gambini.

Oltre che rivolgersi a Proust, Gambini è anche partecipe dell'ampia cultura mitteleuropea di cui è intrisa Trieste dalla quale egli proviene; trovando in Saba il principale interlocutore farà sue alcune tonalità psicoanalitiche che segneranno la successiva e radicale distanza dal sistema proustiano. Nei suoi romanzi degli anni Quaranta e Cinquanta il «ricordo» resta essenziale negli sviluppi narrativi e anche l'interesse per i momenti d'infanzia e adolescenza (nella più ampia prospettiva del romanzo di formazione); il tutto però ormai veicolato da saperi psicanalitici, anche se non propriamente freudiani, come ha indicato Michel David⁴⁷, specialmente a partire dall'*Onda dell'incrociatore* del 1948 (ma scritto tra il 1942 e il 1943, il cui titolo venne suggerito da Saba, che colse immediatamente nel romanzo il forte legame ossimorico tra realtà e sogno). Fino all'*Amore di lupo* escluso, apparso nel 1955 con il titolo *Amor militare* e riedito poi con titolazione definitiva nove anni dopo, un altro elemento di chiara ascendenza proustiana è l'intensa sensibilità che caratterizza certi protagonisti maschili e femminili e che trova nel passaggio fra le prime età della vita la propria origine, come nelle tre parti, composte tra il 1939 e il 1964, che costituiscono gli incompiuti *Giocchi di Norma* ove la protagonista eponima ha un rapporto molto intenso e alterato con la natura.

Ulteriore legame con l'opera proustiana, che qui solo accenno, è ravvisabile nel progetto «totale» e «formativo» pensato per *Gli anni ciechi*: ciclo in tre parti di dieci romanzi che tracciano per intero la fenomenologia esperienziale (caratterizzata da un'intensa sensibilità di ascendenza proustiana) di Paolo de Brionesi Amidei, con attenzione al passaggio dalla fanciullezza all'adolescenza. A memoria e ricordi è assegnato un ruolo determinante. Il progetto non è stato mai portato a termine, ne abbiamo notizia attraverso documenti pubblicati dal fratello Alvisè nella *nota* introduttiva all'edizione einaudiana del 1971 degli *Anni ciechi*⁴⁸ (i *Giocchi di norma* sopra citati sarebbero l'ultima parte del ciclo, la VII, realizzata e lasciata incompiuta).

⁴⁷ Michel David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, pp. 334, 438-439. Sul carattere di una psicoanalisi di tipo «intuitivo» più che scientifico della scrittura gambiniana pose immediatamente l'accento Montale recensendo, nel gennaio del 1933 sulle pagine di «Pegaso», *I nostri simili*.

⁴⁸ Per un'analisi dettagliata dei rapporti fra i cicli e i fenomeni tipici del romanzo di formazione si rimanda al prezioso e documentato studio di Cristina Benussi, *Gli anni ciechi: un romanzo di formazione?*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge* cit., pp. 23-39.

Altro momento intertestuale proustiano, sempre relativo alla dinamica dell'*intermittence*, si trova attraverso una sinfonia suonata al pianoforte dal nonno della protagonista e dalla successiva dimensione memoriale suscitata su di lei nel racconto *Interno* di Guglielmo Alberti⁴⁹. Sfogliando le pagine dei suoi *Fatti personali*⁵⁰, il nome di Proust è indicato come parte essenziale di una molteplice prospettiva culturale e letteraria europea: l'autore frequentava l'ambiente della *NRF* e il sodalizio dei *Décades de Pontigny* (non gli «entretiens di Pontigny», svoltisi in America e successivi ai primi incontri, citati erroneamente da Francesca D'Alessandro⁵¹). In *Ricordo e presenza di Proust*, Alberti ripercorre le tappe del suo incontro con la *Recherche*, individuando nel 1922, anno della morte di Proust, un momento cruciale di questa relazione:

Ripresi il libro: Proust incominciava a vivere per me, e mi faceva nascere a nuova vita. Era tutto un mondo che scoprivo: con occhi vergini, coll'antico blandito da suoni incantevoli non cessavo di meravigliarmi che *Tout y parle en secret / Sa douce langue natale*. Così finalmente, mi veniva rivelato il segreto della poesia.

Rispetto alle riprese di alcuni temi narrativi proustiani, qua e là sparsi soprattutto nei racconti, risulta molto più interessante, in Alberti, questa breve, ma intensa, lettura generale della *Recherche* lasciata nei *Fatti personali*. Due sono i motivi sui quali l'autore insiste: «l'esperienza del dolore fisico e della tortura sentimentale» e le «pseudo-confessioni» (con lo «pseudo-Marcel» e lo «pseudo-romanzo») che vanno «oltre il risultato di documentarci soltanto». Esperienza del dolore come chiave d'accesso a un significato superiore del reale e rapporto personale fra segreti dell'anima e scrittura sono i dati principali che Alberti ricava e fa suoi dalla cattedrale proustiana (oltre che per Proust, il nome di Alberti è fondamentale per la ricezione in Italia di Jacques Rivière). Egli attirò l'attenzione, oltre che degli amici Sergio Solmi e Debenedetti, di Alessandro Bonsanti, che gli dedicò alcuni ricordi nell'anno della morte nel fascicolo 10 dell'«Approdo letterario» del 1964. Alberti è un ulteriore esempio di come la ricezione proustiana sia stata in Italia più felice dal punto di vista critico (e in generale della lettura) che non nel tentativo di riproporvi dinamiche narrative⁵².

Gambini e Alberti sono casi emblematici di come il proustismo in Italia, gravitante nell'atmosfera solariana, più che fedeltà a un 'ismo' totalizzante è la ripresa di paradigmi divenuti *cliché* della narrativa analista di memoria. Nel caso

⁴⁹ Nella storia del proustismo italiano, l'Alberti ha il merito di aver prestato il volume di «Swann» a Debenedetti (cfr. G. Debenedetti, *Amedeo*, Milano, Scheiwiller, 1967, p. 33).

⁵⁰ Guglielmo Alberti, *Fatti personali*, Firenze, Sansoni, 1958.

⁵¹ Francesca D'Alessandro, in *Lo stile europeo di Sergio Solmi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 82.

⁵² Sulla figura di Alberti si veda Ersilia Alessandrone Perona-Francesco Alberti La Marmora, *Un umanista del Novecento*, Milano, Mazzotta, 2005.

di Alberti, oltre all'influenza di Debenedetti, fu essenziale per l'avvicinamento a Proust un intervento di Cecchi. Ciò sta a significare come il rapporto con la *Recherche* sia osmotico e spesso orientato dalla critica, e raramente derivi da una lettura «totalizzante»⁵³. Nei *Fatti personali* è l'autore stesso a ricordare l'importanza dell'elogio funebre che Cecchi pubblicò sulla «Tribuna» nel 1922 per il suo definitivo avvicinamento a Proust.

La memoria è una categoria essenziale della narrazione anche per il più raffinato Alessandro Bonsanti. Memoria e ricordo di nuovo ben calibrati e analizzati: non è mai (come per Carocci) improvvisa e involontaria la sovrapposizione di passato e presente, ma è parte integrante di quel «riesumare ampio» di cui ha parlato Gianfranco Contini⁵⁴. Il «riesumare» è una categoria differente e distante dalla fenomenologia delle *intermittences*. In Bonsanti è presente rispetto agli altri solariani più della memoria involontaria, o i temi di adolescenza e infanzia, le questioni dell'iper-sensibilità di «Marcel» e del tempo⁵⁵.

Per quanto riguarda l'uso della funzione-memoria, rispetto a Proust, più che a vere e proprie epifanie siamo in presenza di atmosfere. Ha definito benissimo Piero Bigongiari i presupposti della dimensione temporale bonsantiana, mettendo l'accento sull'istante:

un tempo troppo rotto, malgrado l'apparente melodia, troppo presente nelle cose, per poterlo scalare, proporzionare, definire. E perciò Bonsanti lo rallenta all'estremo, fino quasi a fermarlo in attimi, quando non di nostalgia minuta, di una lucidità inutile. È come se le proustiane «madeleines» avessero raggiunto una fisicità astrale, senza più odore né sapore, oggetti e funzioni di un meccanismo gratuito nella sua totale enormità, nella sua totale insignificanza⁵⁶.

Il problema del tempo bonsantiano è totalmente legato alla soggettività, ai ritmi interni della psicologia. Sospeso tra proustismo e bergsonismo, il soggetto bonsantiano (soprattutto quello del secondo Bonsanti) si lascia trasportare da un tempo fluido e ininterrotto: «[...] era così piacevole lasciarsi trasportare, e non fissare quel limite – com'era pur ridotto a fare, ad esempio, la colon-

⁵³ G. Alberti, *Introduzione a Fatti personali* cit., p. 15; dello stesso volume si veda in particolare *Ricorso e presenza di Proust* (alle pp. 211-218) dove l'autore ricostruisce l'avvicinamento a Proust, avvenuto principalmente tra il 1920 e il 1922.

⁵⁴ Gianfranco Contini, *Alessandro Bonsanti, o dell'attività pura*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Vallecchi, 1947, p. 215.

⁵⁵ Sul rapporto fra la scrittura di Bonsanti e il sistema-Proust si vedano gli interventi di G. Bosetti, *Bonsanti e il proustismo* e di Renato Barilli, *Bonsanti e il romanzo europeo del Novecento*, entrambi in *Alessandro Bonsanti scrittore e organizzatore di cultura*, a cura di Paolo Bagnoli, Firenze, Festina Lente, 1990.

⁵⁶ Piero Bigongiari, *Racconti lontani*, in «La Nazione», 14 aprile 1964. Per quanto riguarda la riflessione di Bonsanti sull'uso del tempo e della memoria in narrativa, si veda A. Dolfi, *Per una poetica mentale del tempo*, in *Tre interviste sul tempo. Bassani, Bilenchì, Bonsanti*, in «Il Contesto», 1980, pp. 4-5-6.

na con il Leone di San Marco sulla riva – raggiunto il quale sarebbe tornato indietro. Lasciarsi trasportare».

E ancora:

[...] Costruirsi un proprio mondo è una bella cosa, un invito allettante a cui pochi si sottraggono, ma non ci sono possibili gerarchie d'invenzione nei luoghi superbi dove vivono le bolle di sapone. Nel suo piccolo, un mondo modesto, e quasi simile al vero, può essere più prezioso, può contenere fantasmi più autentici, che non costruzioni grandiose e apparentemente tali da schiacciare, senz'ombra di dubbio, il tapino. Oppure, scegliere di vivere a capofitto nella realtà.

Il tempo perduto dei protagonisti, ricordiamo il caso di *Fine dell'adolescenza*, non è recuperabile; è solo parzialmente «riesumabile»; viene evocato nei ricordi affinché il tempo in essi presente porti il rimpianto d'un qualcosa d'irripetibile la cui assenza non può che generare nostalgia. Riguardo invece al delicato problema dell'ipersensibilità, leggiamo, ad esempio, un passo di *Cavalli di bronzo* (racconto apparso nella collezione sansoniana di letteratura contemporanea nel 1956), dove è presente un senso quasi religioso della gestualità e dove vengono rappresentati una lenta e precisa mobilità percettiva dal particolare al generale e il processo di incontro con la realtà che finisce oltre l'immagine reale divenendo un vero e proprio «rivivere nel ricordo»:

In quella solitudine e in quel silenzio ideali, lo spettacolo che si aveva davanti diventava veramente meraviglioso, e non già perché appariva composto di elementi tutti nella loro varia specie, di straordinaria bellezza, ma perché pareva di scorgerli, non già nella loro realtà, tuttavia effettiva, sibbene trasfigurati, e come posti pertanto un po' più su del reale, o, se si vuole, al di fuori di esso. Si assisteva a una scena di persistente rarefazione.

Il tono è tutto giocato su un moto dinamico fra interiore ed esteriore, fra tempo presente e ricordo, fra percezione immediata e iper-sensibilità: il tutto riproposto con Maria Antonietta dei *Cavalli di bronzo* e con Giovanni Borghini della *Vipera e il toro* del 1955 e della *Nuova stazione di Firenze* del 1965.

Dinanzi a questi pochi campioni analizzati velocemente notiamo che le tracce del proustismo solariano sono all'insegna di nostalgia, incapacità di rivivere pienamente il passato (anche e soprattutto nella dimensione del ricordo), sensibilità acuite da psicologismo ed eccessiva analiticità. Un «ismo» sotterraneo, come si è voluto evocare nel titolo, incapace di dar vita a opere veramente figlie della grande cattedrale proustiana. Si tratta per lo più di mimetismi trattenuti, di allusioni inesprese e di ripetizioni inefficaci. Il desiderio di Cecchi di una prosa che percorresse le strade dell'interiore grazie a un uso «proustiano» del tempo in questo gruppo di autori non si è realizzato. Forse non in altri casi, ma in relazione a Proust e alla scrittura proustiana la narrativa italiana del primo Novecento si contrassegna come una semplice e sobria provincia d'Europa. Resta però un

ulteriore dato da registrare: il fenomeno Proust (specialmente nei due elementi delle *intermittences* e dell'iper-sensibilità), passando anche attraverso queste singole esperienze narrative, è uno dei componenti essenziali, soprattutto se accostato al verbo freudiano, per lo sviluppo del romanzo di formazione che già con autori come Vittorini e Quarantotti Gambini si realizza.

TEMPO RICOSTRUITO, TEMPO DA RICOSTRUIRE.
FAUSTA CIALENTE ALL'OMBRA DI PROUST

Bruno Mellarini

1. *Premessa*

Nella sua produzione narrativa, connotata da una «prosa sapiente»¹ e, insieme, da una tendenza alla sperimentazione condotta su forme e misure differenziate, dalla novella alla «favola» (da intendersi in senso non tradizionale, quale forma narrativa *sui generis*, non esente da soluzioni inattese e sottilmente divergenti²), dal romanzo tradizionale a quello autobiografico³ (è il caso dell'ultimo libro, *Le quattro ragazze Wieselberger*, dedicato al recupero delle radici familiari triestine), Fausta Cialente ha sempre dimostrato un'attenzione particolare nei confronti della dimensione temporale, assumendola come il centro unificante della propria poetica e della propria scrittura: la sua definizione, più volte riproposta, come «scrittrice della memoria»⁴ è dunque corretta e pertinente, pur non esaurendo, ovviamente, la complessità delle questioni poste da una lettura approfondita dei testi.

Altrettanto indubbia la centralità, e la decisività, del modello proustiano: che l'opera di Proust rappresenti per l'autrice un riferimento di primaria importanza è infatti fuori discussione, ed è un aspetto che è stato più volte ricordato, anche dalla stessa Cialente: «Io poi mi sono sempre mantenuta fedele a una tradizione precisa: la grande letteratura francese moderna, quella di Proust, di Gide»⁵.

¹ Giulio Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in *Storia della Letteratura Italiana*, fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*, Milano, Garzanti, 2001 [pp. 193-195], p. 193.

² È il caso di *Marianna*, racconto con cui «l'autrice compie [...] un'operazione molto più complessa della narrazione di una semplice vicenda di degradazione e di perdizione, operazione che ridefinisce e risemantizza il concetto e la categoria di "favola"» (Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 86-87).

³ Ma si è anche parlato, rovesciando la formula, di «autobiografia romanzata»: cfr. a questo proposito Marianna Nepi, *Fausta Cialente scrittrice europea*, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2012, p. 113 e pp. 124-125.

⁴ Cfr. Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 124.

⁵ Fausta Cialente, *Natalia*, Milano, Garzanti, 1982, p. 10.

Quanto a una conoscenza non superficiale ma approfondita della *Recherche*, è da considerare la seguente testimonianza di Franco Cordelli, che rievoca un incontro con la scrittrice nella sua casa romana:

[...] a Roma aveva un rifugio, e quando la incontrai (una sola volta), mi invitò nella sua casa di Monteverde: se non ricordo male, una casa piccola, priva di elementi di spicco. Parlammo per un pomeriggio, non so assolutamente perché le avessi chiesto d'incontrarla, mi offrì un tè, eravamo seduti su due poltrone, o su una poltrona e un divano, mi disse che stava leggendo Proust per la sesta volta. Questa fedeltà mi colpì oltre misura, tanto da cancellare ogni altro ricordo. Credo fosse uno degli ultimi anni Settanta; o dei primi⁶.

Detto questo, restano da indagare, da una parte, le modalità e le tecniche con cui le strutture temporali vengono tradotte sulla pagina scritta; dall'altra, il rapporto intrattenuto con la *Recherche* e con le sue suggestioni maggiormente vulgate, dalla «memoria affettiva» alle «intermittenze del cuore»: è quanto cercheremo di fare, focalizzando l'attenzione su alcuni testi in cui i temi del tempo e della memoria emergono con assoluta chiarezza: nello specifico, i racconti degli anni Trenta (rieditati nel 1976 nella raccolta *Interno con figure* insieme a *Marcellina*, che è un testo del 1962) e l'ultimo libro, il già citato *Le quattro ragazze Wieselberger*, in cui, come vedremo, si fa particolarmente evidente la presenza di Proust, non solo come «aura» e suggestione generica (ciò che avveniva, ad esempio, in *Cortile a Cleopatra*, il capolavoro della Cialente, pubblicato la prima volta nel 1936), ma come modello consapevolmente assunto.

2. Sulle orme di Proust: i racconti della Cialente

Per quanto riguarda la traduzione sulla pagina della dimensione temporale, le soluzioni adottate sono ovviamente diverse, e sembrano combinarsi, come dimostrano i racconti degli anni Trenta, con diverse modalità di rappresentazione delle strutture spaziali. Ciò che proporremo, nelle pagine a seguire, è un'analisi di alcuni racconti a partire da queste strutture spazio-temporali, un'analisi che si sofferma, in primo luogo, sul diverso grado di esplicitazione dei riferimenti alla dimensione del Tempo.

Esemplare, a questo proposito, è il racconto *Il giardino* (Alessandria d'Egitto 1937⁷), che esibisce fin dal titolo, secondo una modalità tipica della scrittura cia-

⁶ Franco Cordelli, *Il suo meraviglioso comunismo*, in F. Cialente, *Cortile a Cleopatra*, prefazione di Franco Cordelli, postfazione di Emilio Cecchi, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, pp. 7-8.

⁷ Le indicazioni di luogo e di tempo, riferite alla stesura dei testi, sono riportate dalla stessa autrice nella riedizione del 1976.

lentiana, una precisa volontà di chiusura, di delimitazione topologica entro uno spazio circoscritto⁸, uno spazio dominato da una casa immersa in un «muto giardino», dove l'ansia, l'inquietudine iniziale prodotta dal vento, dall'agitarsi degli alberi, dalle «strane rapide figure sul muro della casa», non sono altro che la trascrizione di una segreta, indicibile minaccia e, insieme, un anticipo della dissoluzione inesorabile operata dallo scorrere del tempo. Su questo sfondo, l'esile vicenda viene raccontata da una sorta di narratore collettivo, un gruppo di ragazzi che, non visti, osservano quanto accade nella casa (fatti e comportamenti in apparenza inesplicabili, di cui non è possibile cogliere il senso) dall'alto di un lucernaio:

Dal nostro luogo di vedetta, un lucernaio in soffitta, non vedevamo gran che, noi ragazzi. La casa era abitata da persone anziane, uomini e donne, e ignoravamo quali rapporti di famiglia corressero fra loro. Avevano tutti gli stessi capelli grigi, gli stessi visi belli ed annoiati che non ridevano mai, e neanche sorridevano; e quando venivano, raramente, sotto gli alberi, ci sembrava che i loro piedi toccassero appena il suolo⁹.

Ma si vedano, anzitutto, i riferimenti all'azione del tempo attraverso i continui, puntuali rimandi stagionali:

Quand'ecco che un bel pomeriggio d'estate, mentre seguivamo il volo delle rondini sui campi molli di pioggia, da quella finestra aperta dentro la cornice degli alberi ci venne una lunga, trillante risata, come il riso di un fanciullo, ma più lieto e quasi insolente¹⁰.

Durante l'inverno il giardino si colmò di neve, in una pallida estasi brillarono le siepi e gli alberi vestiti di ghiaccioli¹¹.

Rimandi stagionali che si susseguono fino alla morte della «giovane sposa» («giovannissima [...] quasi una bambina»), anche lei abitante della casa «misteriosa», ma già ridotta a «un'ombra» intravedibile talvolta dietro le vetrate di cristallo; una bella addormentata destinata a non risvegliarsi e portatrice, infine, dell'evento traumatico che interrompe la continuità del ciclo sottraendo alla primavera, annunciata dal termine *sgelo*, il suo significato di risveglio e di rinascita:

Come un'ombra la giovinetta appariva qualche volta dietro i lucidi cristalli e la sua testa tonda e ricciuta sembrava anche più lieve su quell'ampia veste bianca

⁸ A questo proposito cfr. P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina* cit., pp. 88-89: «Il luogo chiuso, delimitato si presenta [...] quasi come un luogo topico dell'immaginario narrativo della Cialente».

⁹ Fausta Cialente, *Il giardino*, in *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 153.

¹⁰ Ivi, p. 154.

¹¹ Ivi, p. 156.

che, sotto, sembrava malauguratamente gonfiarsi. Poi non la vedemmo più. Allo sgelo ci dissero che era morta – morta di parto¹².

E mentre gli eventi continuano ad essere contrappuntati dai riferimenti alle stagioni, compresa la nascita del bambino¹³ e la scoperta della sua inattesa, allarmante bruttezza¹⁴, la conclusione della vicenda è segnata dall'uscita dal cronotopo, dall'abbandono dello spazio-tempo incantato e sottilmente perturbante della casa, nel segno di un dubbio irrisolvibile, di una colpevolezza dichiarata ma non dimostrabile: «Disgustati abbandonammo il luogo e di quella casa, di quella gente colpevole nessuno di noi volle più sapere nulla. Disertammo perfino il tetto e i gatti, le rondini invano ci attesero lassù»¹⁵.

Diversa è invece la soluzione che si prospetta in *Marcellina* (Trevisago [Varese] 1962): il ritratto, quasi uno schizzo, di una intraprendente e sensuale contrabbandiera – la Marcellina del titolo – attiva negli anni del secondo dopoguerra sullo sfondo della provincia italiana, in un «piccolo paese, che non è lontano dalle frontiere»¹⁶. Un ritratto che appare teso, a ben vedere, tra due momenti in apparenza speculari ma in realtà di segno opposto, e che registrano, in una sorta di cortocircuito, la presenza/assenza della giovane donna; la quale sembra vivere, più che nelle azioni del contrabbando o nelle sfide beffardamente lanciate al maresciallo del paese, nei richiami che viaggiatori e ferrovieri le lanciano di continuo non appena la scorgono nei pressi della piccola stazione:

È in gran dimestichezza con quelli del treno che l'accolgono quasi sempre con chiassosi saluti e richiami. Non è quindi possibile ignorare a lungo il suo nome, perché da una sponda all'altra delle rotaie c'è sempre qualcuno che grida: – Ec-coti qui, Marcellina! Sei in ritardo, Marcellina! Cosa ci porti oggi, Marcellina?¹⁷

Un treno s'era fermato alla stazione, giusto allora, [...] da una sponda all'altra delle rotaie, come sempre, si udivano le voci dei ferrovieri che chiamavano giososamente: – Marcellina! dove sei, Marcellina?¹⁸

Siamo dunque in presenza, per dirla con Ricoeur, di una vera e propria «rifigurazione del tempo» attraverso l'esperienza di finzione¹⁹: il principio organizzativo del racconto, basato sulla ripetizione della stessa sequenza, evidenzia (an-

¹² *Ibidem*.

¹³ «In aprile udimmo piangere il bambino» (ivi, p. 157).

¹⁴ «Ma sotto il velo bianco quel marmocchio rosso e frignante ci parve bruttissimo» (*ibidem*).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. Cialente, *Marcellina*, in *Interno con figure* cit., p. 187.

¹⁷ Ivi, pp. 187-188.

¹⁸ Ivi, p. 197.

¹⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, II, *La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 167-169.

che attraverso la ripresa di parole e sintagmi) una continuità e una ripetitività di fondo, che si rivela però apparente e ingannevole, dal momento che, come si è visto, non vi è perfetta coincidenza tra i due momenti: si passa infatti da una frase presentativa e attualizzante («Eccoti qui, Marcellina!») a un'interrogativa («dove sei, Marcellina?») che, significativamente, rimane priva di risposta lasciando il racconto sospeso in una sorta di indeterminatezza. È il congedo di Marcellina, figura lieve e trascolorante, che di colpo scompare dalla scena che le è abituale, quasi assorbita da un paesaggio di cui è parte integrante, come appare dalla descrizione posta in apertura, idillicamente impostata sulla *correspondance* tra personaggio e realtà esterna: «Capelli e bottoni scintillano al sole; o meglio, si prendono la poca luce che vien giù da un cielo quasi sempre burrascoso. [...] Sono i primi a fiorire, i prugni, e ai nuovi arrivati può sembrare che la ragazza dai bottoni dorati abbia qualcosa in comune con la delicata fioritura»²⁰.

Si può notare, inoltre, come il senso del tempo sia del tutto diverso da quello che, ad esempio, si può cogliere in *Marianna*: se nel racconto giovanile (Alessandria d'Egitto 1930) lo scorrimento temporale appare lento e progressivo, disteso com'è tra l'infanzia e la maturità dei protagonisti (Marianna e i suoi cugini), con gli anni che sembrano colare «lenti e dolci come un grosso miele»²¹, nel caso di *Marcellina* lo scorrere del tempo sembra subire una sorta di accelerazione, al punto da riprodurre, secondo un procedimento quasi mimetico, la levità della ragazza, «un personaggio – osserva Cialente nell'introduzione a *Interno con figure* – che risulta soprattutto avido di benessere materiale [...] e di benessere amoroso»²². Accade così che il tempo della storia sia condensato in brevi, veloci paragrafi, mentre il tempo raccontato si amplifica attraverso i riferimenti a un passato dubbio, ricostruibile per frammenti e, comunque, sempre e soltanto in via del tutto ipotetica²³. Ma ciò che conta è il presente, che è tutto nel continuo andirivieni della ragazza, nel suo passare «di volata»²⁴ in sella alla bicicletta, nei suoi viaggi oltrefrontiera per approvvigionarsi di mercanzia da rivendere; un presente in cui tutto sembra bruciarsi in fretta: i lavori nella casa da risistemare, i viaggi, le schermaglie con il maresciallo (che allude a lei chiamandola «Carmen da strapazzo»), persino l'amore e il matrimonio con un ragazzo del Sud.

Nessuna meraviglia, allora, che alla domanda finale nell'ultima sequenza non segua alcuna risposta: Marcellina, prigioniera di un vortice di azioni e di pro-

²⁰ Ivi, p. 187.

²¹ F. Cialente, *Marianna*, in *Interno con figure* cit., p. 16.

²² F. Cialente, *Introduzione*, ivi, p. XVII.

²³ «C'è chi sussurra che quel molle seno ha avuto una segreta carriera in Francia, dove lei è nata e vissuta ed ha anche studiato, giacché parla e scrive in francese [...]. Una carriera che deve aver iniziato assai presto (svelta com'è dev'esser stata anche precoce), ma nessuno è riuscito a capire quando è stata bottegaia o garagista» (F. Cialente, *Marcellina* cit., p. 188).

²⁴ Ivi, p. 187 e p. 191.

getti che non le dà tregua, non può fare altro che passare, andare *oltre*, attraversare «di volata» lo spazio breve dei suoi giorni. È così che *Marcellina*, nella sua evidente semplicità ed esilità, viene a configurarsi, in ultima analisi, come una sorta di *tale about time*, nel quale, come scrive Ricoeur, «è l'esperienza stessa del tempo che [...] è la posta in gioco delle trasformazioni strutturali»²⁵.

3. *Il tempo proustiano di «Pamela»*

Più articolata e complessa appare la restituzione delle strutture temporali in *Pamela o la bella estate*, il racconto più celebre della Cialente, che vi riprende la stessa ambientazione levantina di *Cortile a Cleopatra*. Nella vicenda che vede Pamela «la veneziana» e suo marito Averkessian «il fotografo armeno» subaffittare la loro casa a dei locatari francesi a seguito di un inverno trascorso «in cruci e miseria»²⁶, sono due le istanze che si possono cogliere per quanto riguarda la rappresentazione della temporalità: da un lato un'istanza *oggettiva*, da cui scaturisce l'interrogarsi sul trascorrere del tempo e su ciò che ne viene cancellato, dall'altro un'istanza *teleologica*, per la quale la presenza del tempo, il suo «correre»²⁷ misterioso e invisibile²⁸ si inverano in rapporto a una singola individualità, determinando il compiersi di un destino e, quindi, il senso dell'esperienza soggettivamente vissuta:

A livello della storia la temporalità è concettualizzata in un modo «oggettivo» e univoco, mentre a livello di discorso è istituito un ordine cognitivo di temporalità che non si basa su procedimenti sequenziali o su una cronologia, bensì su strutture olistiche di comprensione narrativa che vincolano il racconto a un disegno teleologico: per esempio, Edipo deve uccidere suo padre e sposare sua madre affinché il presagio sul suo futuro si riveli vero [...]»²⁹.

Se davvero è così, anche il titolo del racconto sarà da leggersi con attenzione, in quanto evidenzia un'alternativa di termini (*Pamela o la bella estate*) che sono, in realtà, strettamente connessi: in effetti, la vicenda di Pamela si concentra e

²⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, II cit., p. 169.

²⁶ F. Cialente, *Pamela o la bella estate*, in *Interno con figure* cit., p. 67.

²⁷ Cfr. Jorge Luis Borges, *Eraclito*, in *Elogio dell'ombra*, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Torino, Einaudi, 1971, p. 23: «Il fiume corre / nel sonno, nel deserto, in una cava. / Il fiume mi rapisce, io sono il fiume. / Di labile materia fui costruito, di misterioso tempo».

²⁸ Sulla «invisibilità» del tempo, cfr. Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, III, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1978, p. 980: «Un teatrino di marionette immerse nei colori immateriali degli anni, di marionette esternanti il tempo, il tempo che d'abitudine non è visibile, che per diventarlo va in cerca di corpi e dovunque li incontra se ne impossessa per mostrar su di loro la propria lanterna magica».

²⁹ Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 112.

compendia nel tempo, non astratto e generico ma soggettivamente vissuto, della *sua* estate, che assume di conseguenza un preciso valore simbolico. Ne consegue che il testo dovrà essere letto prestando attenzione a questo doppio ordine di riferimenti, che comprendono il tempo oggettivo e quello soggettivo, il tempo che semplicemente trascorre e quello che interviene a «fissare» un destino.

Quanto alle strutture spaziali appare significativa, innanzi tutto, la descrizione della «vecchia casa abbandonata», che si trova in fondo al «grande giardino» su cui affacciano le due stanze occupate da Pamela e da suo marito: una descrizione che sottolinea i cambiamenti intervenuti nel corso del tempo ma anche, a ben vedere, attraverso l'immagine della vasca ricolma di «acqua stagnante»³⁰, il senso di una immobilità prossima alla morte, l'idea di un tempo «fermo» che diviene – come osserva Jean Libis richiamandosi alla 'orizzontalità' dell'acqua – trascrizione puntuale di una vera e propria «necrosi»³¹, in cui si fanno evidenti gli esiti di una progressiva, lenta ma inarrestabile azione dissolutrice:

L'esterno della casa, dipinto una volta in grido [*sic*] celeste, è adesso tutto scrostato e miserevole. In due nicchie, sotto la grande tettoia, due statue bianche guardano con gli occhi gonfi il giardino abbandonato [...]. Gli escrementi degli uccelli hanno ingiallito i capelli delle statue e il sommo delle loro spalle, l'umidità le ha ricoperte di macchie verdi. A una di esse è caduto un seno, come un pezzo di pane, e le rimane un moncherino nero, sgretolato [...]. C'è anche una vasca in mezzo al folto dei bambù, piena fino all'orlo di acqua stagnante, verde e maligna come la cattiva sorte³².

In questo tempo immobile, bloccato si colloca la relazione tra Pamela e Averkessian, fatta di amore e reciproca comprensione, ma anche di paura, di timori (in riferimento a una possibile separazione, che è paventata soprattutto dal marito³³), di interrogativi sul futuro destinati a rimanere aperti. Non sarà un caso, allora, che i due si sfiorino sulla spiaggia senza parlare: un incontro fug-

³⁰ Sull'importanza dell'acqua nell'opera di Cialente la critica si è già soffermata; ma si vedano ora, per ulteriori approfondimenti, le osservazioni della Storini, la quale ricorda che «l'acqua ha spesso nella scrittura di Cialente [...] una valenza di morte» (M. C. Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento* cit., p. 85, n. 74). Per un'immagine analoga di «acqua ferma», si veda anche F. Cialente, *Marianna* cit., p. 23.

³¹ Scrive Jean Libis, citando il Bachelard de *L'eau et les rêves*, che «l'acqua [...] finisce sempre in una morte orizzontale»; lo studioso sottolinea inoltre «come il destino dell'acqua sia sempre di appesantirsi, di passare dal chiaro allo scuro, dall'esuberanza vitale al lento irretimento di una necrosi» (Jean Libis, *L'acqua e la morte*, trad. it. di Fabiola Mancinelli, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004, p. 24). A questo proposito cfr. F. Cialente, *Cortile a Cleopatra* cit., p. 211: «Nei giorni che seguirono, il silenzio di tutti, come un'acqua, dilagando ricoperse ogni traccia di malumore e colmò i vuoti: poi stagnò, immobile. Ma lui sentiva la presenza di certi mostri che nuotavano là sotto, nascosti, senza agitare un'onda, né fare una bolla d'aria».

³² F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., p. 71.

³³ «Egli ha temuto la separazione, ed è stato, questo sì, un grave, angoscioso timore: perché una giornata non è mai cattiva quando la sera si può ritrovare Pamela» (ivi, p. 69).

gevole, con Pamela che trascorre come un'«ombra» mentre Averkessian rimane immobile «per non farle male»³⁴. Se la separazione sembra dunque scongiurata, almeno per il momento, è indubbio, d'altra parte, che una distanza è intervenuta ad allontanare i due coniugi, così come vi sono dubbi e pensieri che pongono Pamela (che sfoga la propria amarezza per l'imminente trasferimento piangendo in silenzio la sera a letto) e il marito su posizioni diverse e forse inconciliabili. Si veda al riguardo il passo seguente, in cui le riflessioni di Averkessian sono riportate nella forma dell'indiretto libero:

Lei se ne sarebbe tornata a Venezia, in famiglia, e tutti insieme avrebbero ben presto dimenticato il povero Averkessian [...]. Quei francesi hanno già versato la caparra, potranno comperare i sandali ai bambini, le magliette rosse come la ceralacca, il secchio con le pale e i rastrelli... Gli dispiace che lei abbia l'aria di non pensarci, né a che mangeranno e dormiranno senza crocci per tutta l'estate. Forse non pensano, le donne?³⁵

Ma l'acqua, di cui si è detto, è qualcosa di più di un semplice elemento descrittivo. Nella condizione di crisi e di segreta sofferenza, alimentata dalla consapevolezza della irrimediabile estraneità del marito (mai ricordato per nome nelle lettere di Pamela ai famigliari, che avrebbero, lei immagina, difficoltà ad accettare il nome straniero³⁶), l'acqua della vasca ne richiama subito un'altra in virtù del principio analogico che guida le associazioni mentali della protagonista: quella dei canaletti veneziani, accanto ai quali Pamela è nata e cresciuta. La crisi, la distanza innescano così il recupero del tempo, la rievocazione del passato a fronte di un presente vissuto come intollerabile, tra memoria volontaria e involontaria, in una sequenza di passaggi analogicamente guidati dall'avvicinarsi delle sensazioni:

Quello che udiva fuori era uno stormire d'alberi, di grandi alberi esotici, non era lo sciacquare del canaletto contro i muri delle case. Ma l'odore dell'acqua c'è veramente e viene dalla vasca. Quella è Bulkeley, a Ramleh, una costa dell'Egitto. Ella è nata in un *campiolo*, invece. La finestra della cucina guardava sul canaletto e di là si gettavano in acqua i rifiuti delle verdure, il fondo delle marmitte. – Sta'iii... – fanno i gondolieri alle svolte. Tutto aveva lasciato, illusa! per finire quasi in miseria, moglie di un uomo quasi giallo, lei, la veneziana Pamela³⁷.

È dunque la situazione di crisi, che abbiamo visto determinarsi in conseguenza dello spostamento di abitazione, ed aggravarsi per la crescente distan-

³⁴ Ivi, p. 70.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «Come avrebbero potuto familiarizzarsi, a Venezia, col nome di Averkessian? Bortolo, Anzoleto, Momolo, Catina... Così si chiamano, a Venezia, i suoi parenti» (ivi, p. 73).

³⁷ Ivi, pp. 73-74.

za tra i coniugi, a riflettersi sul tempo e sulla percezione che ne ha Pamela: una percezione in cui si verifica, proustianamente, l'affioramento del «legame metaforico che sopprime ogni distanza spaziale e temporale», mentre s'infrangono gli «schemi della routine percettiva di cui l'intelligenza tende ad accontentarsi, protetta dalla solida corazza dell'abitudine»³⁸.

Non sarà un caso, allora, che il discorso si costruisca sul succedersi delle percezioni sensoriali del personaggio, attraverso una sequenza che riproduce, in un continuo andirivieni, il movimento della memorazione, l'oscillazione interiore in cui si alternano, nella rottura di ogni schema irrigidente riconducibile all'Abitudine, passato e presente: da una sensazione acustica legata al presente (lo stormire degli alberi esotici) a un'altra sensazione, sempre di tipo acustico, che restituisce a Pamela il ricordo del proprio passato e delle proprie origini (lo sciacquare del canaletto); da una sensazione olfattiva fortemente disforica, che, per un attimo, la riporta nel presente (il sentore dell'acqua stagnante) alla memoria dolce del «*campiolo*», veicolata, significativamente, attraverso il termine dialettale, memoria che offre, infine, un'altra sensazione acustica (i richiami dei gondolieri «alle svoltate dei canaletti», quando «il tonfo del remo le fende il cuore»³⁹, come si legge qualche pagina più avanti) che fissa la nostalgia di Pamela per il proprio passato veneziano e, di conseguenza, il rifiuto del presente. La distanza, si diceva, è già qui: da una parte la miseria di Bulkeley, dall'altra il ricordo della bellezza sontuosa di Venezia; da una parte l'immagine di un uomo «quasi giallo» (altro elemento di connotazione disforica), dall'altra la lode implicita della propria bellezza e la dichiarazione d'orgoglio, tutta racchiusa nell'aggettivo attributivo che si accompagna al suo nome («la veneziana Pamela»).

Interessante, infine, la sottile opposizione tra l'acqua stagnante della vasca, con tutte le sue connotazioni disforiche legate, come si è detto, all'idea di un tempo immobile e, per così dire, «necrotizzato», e l'acqua mossa dei canaletti veneziani, ricordo amabile e, nel contrasto delle immagini, inevitabile sottolineatura dell'attuale condizione di miseria e abbandono. Non solo: a uno sguardo attento appare evidente che vi sono altre due dimensioni che entrano in gioco, l'*immobilità* e la *profondità*: e mentre la prima traduce, attraverso l'immagine dell'acqua ferma, la condizione di stasi e di attesa in cui è immersa Pamela, della seconda si può dire che restituisca la profondità temporale, vale a dire lo sprofondarsi nel passato, il «prima» di una vita già vissuta, anteriore al matrimonio con Averkessian. È come se nella verticalità della vasca, al di sotto della superficie immobile dell'acqua stagnante, si celasse un vortice che, inabissandosi, favorisce la memorazione e, quindi, il riaffioramento del passato, il recupero di

³⁸ Mariolina Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 12.

³⁹ F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., p. 82.

un tempo *altro*, velato e sommerso (quasi occultato dall'immobile stagnazione del presente) e tuttavia raggiungibile attraverso un processo che s'identifica, in questo caso, con una modalità (che potremmo definire proustiana o pre-proustiana) di memoria involontaria o «affettiva», in quanto spontaneamente innescato da una serie di richiami e di rimandi analogici, di cui si è detto.

Definita in questi termini la relazione tra i due personaggi, la narrazione procede focalizzandosi sempre di più su Pamela e sulla sua interiorità, sul suo nostalgico guardare al passato (non in termini sentimentali, ma, dantescaemente, come ferita e *puntura* del ricordo) e, anche, sulle proiezioni oniriche che cominciano ad entrare nel suo sguardo, rivelando una capacità reattiva, quasi da ipersensibile, che un po' alla volta la isola in un mondo di immagini interiori, che si collocano, al di là dell'apparenza fenomenologica della realtà, in quello che è stato chiamato il «livello fantasmatico dell'azione»⁴⁰.

Al riguardo, un primo momento esemplare di questa attitudine si ha quando Pamela, timorosa e imbarazzata, si reca a visitare le stanze occupate dalla «signora francese» e dai suoi amici. Momento decisivo e rivelatore, in cui si fa evidente il gioco delle ambivalenze e delle contraddizioni, secondo una dinamica psicologica in cui Pamela appare sospesa tra paura e desiderio, tra il timore di essere guardata e la segreta, inconfessata speranza che proprio questo possa accadere. Ma si legga il brano in questione, in cui lo sguardo di colui che per ora è solo uno *sconosciuto* (una presenza intuibile ma non identificabile, che si definirà in seguito come quella del giovane ospite della coppia francese) è colto nella sua intensità attraverso un *climax* ascendente determinato dalla successione dei partecipi veicolanti azioni sempre più intense e coinvolgenti⁴¹:

Nel suo turbamento è entrata ora un'altra cosa: ed è la sensazione di non essere veramente sola, nella camera, con la signora dal kimono celeste. Qualcuno c'è che non ha respiro, e nemmeno corpo, ma ha certamente degli occhi, uno sguardo da cui si sente *sfiolata*, poi *sollecitata* e come *inseguita*⁴².

Un brano, questo, cui è possibile attribuire una precisa valenza prolettica, in quanto anticipa l'evento centrale del racconto, l'episodio che fa precipitare

⁴⁰ P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina* cit., p. 100.

⁴¹ È da notare come si tratti di azioni tutte riconducibili alla presenza di uno sguardo insinuante, che si pone come una sorta di forza-agente, dotata di autonomia e capacità decisionale. Qualcosa di analogo avviene anche in *Cortile a Cleopatra*, nel passo in cui si racconta degli sguardi con cui Marco, il protagonista, cerca di richiamare/intercettare l'attenzione di Eva, la moglie di Abramino, il pellicciaio ebreo nella cui bottega ha trovato lavoro: «Alle spalle di Abramino, sopra la testa bassa di Luna, Marco cercava gli occhi di Eva e il suo lungo sguardo sorridente riusciva a prenderli, a tenerli, non li lasciava andare se non dopo averle mostrato in silenzio le nuove scarpe di Luna, così lunghe e piatte, o la sua treccia bionda arrotolata come una chiocciola sulla nuca, oppure la schiena rotonda di Abramino [...]» (F. Cialente, *Cortile a Cleopatra* cit., p. 173).

⁴² F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., p. 85 (a partire da questa nota tutti i corsivi nelle citazioni sono miei).

la crisi e verso il quale tende tutta la dinamica narrativa che abbiamo cercato di ricostruire: il tentativo di seduzione (se non addirittura «di stupro», come scrive Monica Cristina Storini⁴³) da parte di un giovanotto («un giovanotto che scherzava sempre e la chiamava per nome») durante una delle cene date dai locatari, un «assalto amoroso» che sembra concretizzare il senso di minaccia, quella sensazione di avvicinamento (o di persecuzione) su cui ci siamo soffermati più sopra (sempre che non si tratti, anche in questo caso, di una fantasia, della immaginata realizzazione dei propri desideri, di una delle tante «proiezioni oniriche» che, come è stato osservato⁴⁴, ricorrono di frequente nei racconti dell'autrice, rendendo più complessa, stratificata e sfuggente la sua rappresentazione della realtà):

Se lo vide accanto a un tratto, come se fosse venuto su dai gradini del sotto-suolo, [...] e Pamela, [...] si trovò tutta meravigliata dentro le sue braccia, si svegliò alla paura col viso coperto di caldi baci rapidissimi. Gridare non poté, egli le teneva le labbra, scrollarsi nemmeno, presa duramente com'era tra i muscoli delle sue braccia, del suo petto. Non poteva muoversi, e intanto i suoi occhi sbarrati accoglievano in alto il volo dei pipistrelli, il calmo scintillio delle stelle al di sopra del vento, che in basso dolcemente gonfiava gli alberi. Le sue orecchie ronzavano come se stesse per affogare sott'acqua, e soffocava veramente [...]⁴⁵.

È questo, come si diceva, il momento fondamentale del racconto, in quanto rivela, facendola deflagrare attraverso quella «censura allusiva che è l'eco stilistica del valore trasgressivo dell'eros»⁴⁶, la crisi entro cui si dibatte Pamela, la sua paura ma anche, come abbiamo visto, il suo desiderio, che, significativamente, è orientato verso una figura di *straniero*, cioè verso un personaggio che condivide con lei la sua stessa condizione di *estraneità*, da intendersi nel senso della lontananza, della distanza progressiva che l'ha resa aliena al mondo familiare del marito e dei suoi bambini, facendola un po' alla volta scivolare nell'altro mondo, in una certa misura alternativo e sfacciatamente libero e sensuale, rappresentato dai

⁴³ M. C. Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento* cit., p. 132.

⁴⁴ A questo proposito cfr. Giuseppe Amoroso, *Fausta Cialente*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, IV, t. I, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1987 [pp. 163-171], p. 167: «si accentuano, sul piano formale, a sancire il dramma di una coscienza dibattuta tra opposte tentazioni, la sua fondamentale innocenza, la sua fatale natura di vittima, il peso e la portata dello scandaglio psicologico e della stessa proiezione onirica, vero e proprio tramite attraverso cui passano, decantandosi, i centri della vicenda». Ma si veda anche quanto scrive la Cialente nella *Introduzione a Interno con figure*: «l'adulterio della bella veneziana è più sognato che vero, la sua resistenza al giovane seduttore è più che altro velleitaria» (F. Cialente, *Introduzione* cit., p. XIV).

⁴⁵ F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., pp. 100-101.

⁴⁶ P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina* cit., p. 105.

francesi e dai pittori loro ospiti; quel mondo che provoca, anzitutto, un attacco alle sue convinzioni e al suo rigorismo morale facendole apparire meno scandalose e «indecenti» le raffigurazioni pittoriche dei nudi delle modelle arabe⁴⁷.

Quel che ci interessa, però, è un'altra cosa: questo evento, la tentata seduzione da parte dello straniero, viene immediatamente temporalizzato, cioè ricondotto in quella dimensione oggettiva dello scorrere del tempo che provoca in Pamela, a posteriori, la sua stupefatta interrogazione di fronte alla verificata impermanenza delle cose, alla possibilità che rovescia la loro presenza in un intollerabile *non essere più*:

Lei si scuote, allora, si sveglia, ma quel viso è sempre là, spezzettato dall'intrico delle foglie, conteso a lei da tutta quella gente. Nonostante il rancore e il pericolo è tornata a posarvi il suo sguardo e le sembra impossibile che domani o dopo esso debba *scompare dalla sua esistenza* e non significare nulla, *mai più*⁴⁸.

Ed è ovvio che l'accento non può che cadere sulla clausola finale, quel «mai più» per il quale vale, pur nella diversità di contesti e di riferimenti, il richiamo al sonetto baudelairiano *À une passante*, ove il dramma è tutto nell'éclair che si accende nello scambio di sguardi, nell'incontro fortuito e rivelatore tra il poeta e la donna, un «lampo» istantaneo destinato a spegnersi nel vuoto-nulla dell'imminente e irrevocabile separazione, la cui definitività è ribadita, con una sfumatura di dubbio che la rende, se possibile, ancora più atroce⁴⁹, dal *jamais* che chiude il verso 12:

Fu un lampo... poi la notte. Fuggitiva beltà,
nel cui sguardo, all'istante, l'anima mia risorse,
non ti vedrò più dunque che nell'eternità?

Altrove, e via di qui! Troppo tardi! *mai*, forse!
Poiché corriamo entrambi a ignoto e opposto sito,
o tu che avrei amato, o tu che l'hai capito!⁵⁰

La paura iniziale cede il passo al desiderio, alla volontà di affermare la permanenza e la continuità degli istanti che costituiscono il proprio vissuto; lungi dal configurarsi come tentativo di seduzione o, addirittura, di stupro, il gesto inatteso dell'ospite francese diviene, nella rilettura a posteriori che ne fa Pamela e, quindi, nella dimensione del ricordo, il momento di realizzazione del proprio sogno d'a-

⁴⁷ Cfr. M. C. Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento* cit., pp. 129-130.

⁴⁸ F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., p. 107.

⁴⁹ Su questo punto specifico si veda Franco Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 71-73 e p. 230 nota 16.

⁵⁰ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, «Oscar», 1983, pp. 172-175.

more, in una prospettiva memoriale-onirica di compensazione, finalizzata al ritrovamento di uno sguardo che corrisponda pienamente al proprio colmando, nello stesso tempo, il deficit di cura e attenzione imputabile al marito. È a questo punto, però, che la dinamica viene ulteriormente a complicarsi, in una sottile sovrapposizione di livelli e piani temporali: mentre da una parte il desiderio di permanenza, in riferimento alla figura dello straniero, sembra potersi realizzare attraverso la modalità del sogno, che ad esempio continuamente ne ripropone l'immagine (anche se in termini parziali e metonimici, come dimostra il riferimento alla «mano» che spunta improvvisamente attraverso la graticciata che separa il punto di osservazione di Pamela dallo spazio occupato dagli ospiti, quasi avesse una sua esistenza autonoma⁵¹), dall'altra sarà la stessa Pamela a verificare dolorosamente la propria *impermanenza*, il proprio collocarsi entro una dimensione di scorrimento temporale che la rende inevitabilmente *altra da sé*, facendo di lei stessa un oggetto di memorazione e, quindi, ribadendo ancora una volta il suo farsi estranea, la sua distanza che non è solo affettiva e relazionale ma, appunto, verificabile rispetto a un vissuto che non le appartiene più (e la cui perdita è sottolineata dal riferimento, sul piano dell'espressione, all'abbandono del dialetto veneto).

L'impressione, ancora una volta, è quella del vortice inabissante, della ricerca del passato che si traduce nella constatazione di una perdita inevitabile, in una sorta di sdoppiamento tra il soggetto che ricorda e l'oggetto della sua memorazione, recuperabile solo nella misura in cui è destinato a perdersi, tra affioramento dal passato («C'era una volta...») e sommersione nel nulla («Pamela non c'è più»):

Anche lei, una volta, pensava solamente in veneto; ora pensa quasi sempre in lingua, e quando parla mescola parole francesi, arabe, inglesi [...]. Perduta, Pamela, devastata come quelle pareti spoglie, terra vendemmiata. *C'era una volta* (veramente c'era!) quella ragazza che cantava in coro con le amiche e gli amori: «La biondina in gondoleta...». Anche la laguna c'è sempre, e vi bagnano gli antichi palazzi, nei canaletti la grande barca delle verdure viene sotto le finestre del convento, le suore comprano affacciando le timide cornette bianche, e nella casa che sta davanti Anzoleto corteggia un'altra bionda. *Pamela non c'è più*, è scivolata fin sull'orlo della carta geografica; oltre Brindisi e Taranto c'è un bel pezzo di mare, così grande!⁵²

Così, mentre appare sempre più abbandonata e arresa al proprio sogno d'amore⁵³ (da intendersi in senso letterale, non metaforico), un sogno che viene a

⁵¹ «Tardò a riprendere coscienza di quel che doveva fare, alla fine si levò cercando a tastoni il paletto della graticciata che doveva chiudere, come ogni sera, e la trovò aperta; ma quando volle tirarla a sé sentì che non cedeva, *una mano uscì tra le foglie*, avvinghiò la sua e un riso sommesso, per nulla spaventevole, le venne di là dietro» (F. Cialente, *Pamela o la bella estate* cit., p. 115).

⁵² Ivi, p. 116.

⁵³ «Non ci posso far niente», continuò a pensare dondolandosi come se fosse in barca e

configurarsi come una malia o una possessione da cui non è possibile liberarsi⁵⁴, Pamela, associata nella percezione di Averkessian all'immagine di Venezia, non potrà fare altro che allontanarsi e svanire in lontananza, precipitando in un tempo che ormai appartiene esclusivamente a lei:

Si addormentò, triste come non era da molto tempo, da quando avevano dato la casa in affitto, almeno; e sognò di Pamela a Venezia, una città che dondola sull'acqua come la nave sui Dardanelli, nelle case chiudono le finestre agli spruzzi delle onde, e lui rimane fuori, in laguna, Venezia s'allontana col viso di Pamela dietro un vetro appannato e lentamente dilegua⁵⁵.

4. «Le quattro ragazze Wieselberger»: tempo ritrovato, tempo ricostruito

Nel suo *The sense of an Ending*, Frank Kermode sottolinea la centralità che le cosiddette «corrispondenze armoniche» assumono nella interpretazione del testo: «Il nostro interesse vitale è nella struttura del tempo, nelle armonie che i libri stabiliscono fra inizio, metà e fine; sostenendo di non averlo, questo interesse, perdiamo qualcosa. Alle nostre geometrie, [...] si chiede di misurare il cambiamento; dal momento che è al cambiamento fra remote o immaginarie origini e fini, che i nostri interessi sono rivolti»⁵⁶.

Ora, rileggendo *Le quattro ragazze Wieselberger*, l'ultimo romanzo della Cialente, pubblicato nel 1976, nell'ottica di queste corrispondenze armoniche, si ha la netta impressione di non poter dare altro che una verifica in negativo dell'assunto di partenza, in particolare per quanto riguarda la organizzazione strutturale del romanzo, quella che Ricoeur chiamerebbe la sua «configurazione»⁵⁷. In effetti, il sussistere di una corrispondenza armonica sembra smentito, anzitutto, dalla diversa impostazione narratologica: mentre nella «parte prima» (in cui si raccontano le vicende della famiglia Wieselberger nell'ultima frazione dell'Ottocento) abbiamo un racconto in terza persona, dalla «parte seconda» alla «parte quarta» – che chiude il romanzo – abbiamo un racconto in prima persona, gestito secondo una modalità autodiegetica che permette di stabilire, in virtù di un implicito «patto autobiografico», l'equivalenza tra autrice, narratrice e protagonista (un racconto che, di fatto, prosegue e conclude l'indagine retrospetti-

chiuse gli occhi» (ivi, p. 114).

⁵⁴ «Il suo viso, bruciato dal sole, aveva preso un colore dorato, asciutto. E lei era posseduta da quel viso» (*ibidem*).

⁵⁵ Ivi, p. 110.

⁵⁶ Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Sansoni, 2004, p. 154.

⁵⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto II cit.*, pp. 171-172.

va dell'autrice, figlia nella realtà di Elsa, una delle quattro ragazze del titolo)⁵⁸.

Ancora, mentre nei capitoli della prima parte prevale la definitezza dei quadri d'ambiente, restituiti, a partire dalla descrizione della sala da pranzo, con cui si apre il romanzo, attraverso immagini nitide, precisamente definite, in cui emerge una rappresentazione della forza e della solidità di un contesto sociale alto-borghese⁵⁹, fedelmente riprodotto e restituito nei suoi elementi connotanti (la sicurezza economica, la perfetta organizzazione della vita domestica, l'immutabilità rituale delle occasioni e degli eventi⁶⁰ ecc.), del tutto diverse sono le modalità di rappresentazione che si possono cogliere nell'ultima parte del romanzo, in cui emerge l'idea di un tempo improvvisamente accelerato e, per così dire, «conclusivo».

Il tempo, ancora una volta rappresentato, come avveniva nei racconti, attraverso l'immagine dell'acqua, è un'onda che colpisce e tutto travolge, fino a lasciare la narratrice/protagonista «sulle rive d'un paese sconosciuto quanto impreveduto»⁶¹. È l'ennesimo punto di arrivo di una vita vagabonda, che, dopo l'Egitto degli anni Trenta, approda in Kuwait, alle città del petrolio, a un mare «quieto e bellissimo», alle spiagge dalle insenature «color turchese». A cambiare è dunque il contesto ambientale (siamo in un mondo che è davvero altro rispetto alla Trieste d'età absburgica), così come le immagini a esso correlate, immagini che rimandano non all'ordine (e alla conseguente immutabilità) di un contesto familiare e sociale chiuso in se stesso⁶² ma, piuttosto, nel segno di una consapevolezza dolorosa⁶³, di una maturità e di un equilibrio faticosamente conquistati, alla immedicabile impermanenza di tutte le cose, al «disordine della vita», a quel

⁵⁸ Questa compresenza di racconto in prima e in terza persona si ritrova, come ricorda Ricoeur, nello stesso modello proustiano: «è un racconto di finzione alla prima persona – *À la recherche du temps perdu* – nel quale è ricompreso un racconto alla terza persona: *Un amour de Swann*». Osserva peraltro Ricoeur che «il carattere ugualmente fittizio dell'*io* e del *lui* è un potente fattore di integrazione del racconto inquadrate entro il racconto inglobante» (P. Ricoeur, *Tempo e racconto* II cit., p. 149 n. 67).

⁵⁹ Si tratta di quella «solidità borghese-patrizia» che ad esempio caratterizza – come osservava Claudio Magris – i *Buddenbrook* di Thomas Mann (cfr. Claudio Magris, *Introduzione* a Jens Peter Jacobsen, *Niels Lybne*, Milano, Iperborea, 1995, p. 23).

⁶⁰ Cfr. F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Club degli Editori, 1977, p. 47: «Continuano intanto le abitudini stagionali, città e campagna, continua l'assiduità delle riunioni musicali nell'appartamento di via del Campanile [...]».

⁶¹ Ivi, p. 245.

⁶² Evidente, a questo proposito, il rimando proustiano: «Combray è un universo chiuso [...]. L'unità di Combray è spirituale prima di essere geografica. Combray è una visione comune a tutti i membri della famiglia. Alla realtà è imposto un ordine che dalla realtà stessa non è più distinguibile» (René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 2002-2009, p. 169).

⁶³ Significativa, al riguardo, la citazione di Caproni (la poesia *Bibbia*, da *Il muro della terra*) posta in apertura alla «Parte quarta», come riferimento alla perdita del nucleo familiare originario: «Ah mia famiglia, mia / famiglia dispersa [...] ah mia casata / infranta – mia lacerata / tenda volata via / col suo fuoco e il suo dio».

dileguare in cui inesorabilmente si consumano gli istanti della vita. Esempiare, a questo riguardo, la riflessione con cui si chiude il romanzo:

Non penso più al remoto disordine della vita alla quale dovrò pur tornare, per inumana, vergognosa o impossibile che sia; ho in silenzio accettato quella che sembra essere la promessa d'una gioia esigua per quanto anch'essa remota – quindi *non è solo un barlume* questo che ora *dilegua* lamentandosi sull'acqua⁶⁴.

Se è vero che, di fronte alla distesa del mare, tutto sembra perdersi e farsi irrilevante, quasi assorbito da uno scenario che infinitamente travalica le singole esistenze individuali, è anche vero che tutto sembra cristallizzarsi, alla fine, in una forma di singolare, inattesa permanenza. In effetti, la sequenza delle immagini lascia trasparire una molteplicità di significati, in apparenza contrastanti: mentre lo spazio, dominato dal «vuoto d'un orizzonte unicamente marino»⁶⁵, rimanda a una vastità che fa da cornice al conclusivo *dileguare*, è da considerare con attenzione la litote⁶⁶ (*non è solo un barlume*), la quale sembra ridimensionare la portata dell'affermazione finale, definendo in qualche modo un trascorrere che è, nello stesso tempo, un *permanere*.

Ora, questo durare, questo permanere – affermato nell'*explicit* di fronte alla vastità del mare, che è invece trascrizione, in un clima da *finis terrae*, della perdita e della dispersione nel nulla incombente⁶⁷ – non può riferirsi che al tempo delle generazioni, che la narratrice ritrova, semplicemente, guardando la figlia e le nipoti camminare in fila davanti a sé sulla spiaggia, garanzia di persistenza nel tempo e, quindi, affermazione della «continuità della vita»:

Andavamo quietamente sul bordo dell'acqua che si ritirava, e davanti, assai lontano, con un piccolo passo quasi danzante, così leggera che i suoi piedini quasi non affondavano, Sylvia camminava dondolando il suo secchiello [...]; a distanza seguiva Cecilia che trascinava pigramente la sua zappetta [...]; Lili veniva dopo, le vesti tirate su e annodate per aver il passo più libero, [...]. Queste care figure che mi camminano davanti sono proprie mie, pensavo guardandole con tenerezza; erano un me stessa sdoppiato che sembrava promettermi, pur allontanandosi e volgendomi le spalle, qualcosa di affettuoso e sereno – per sempre⁶⁸.

Il tempo ritrovato, per Cialente, sarà allora questo tempo che si ferma proprio quando sembra svanire, che si cristallizza offrendo il proprio durare (la con-

⁶⁴ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 253.

⁶⁵ Ivi, p. 251.

⁶⁶ Sull'importanza della litote si sofferma anche Paola Azzolini nel suo saggio dedicato a *Cortile a Cleopatra* (cfr. pp. 104-105).

⁶⁷ «Le nuvole stavano immobili in quel cielo fiabesco, un paesaggio che lasciava credere di trovarsi ai limiti della terra, quindi al di là più nulla» (F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 252).

⁶⁸ Ivi, pp. 251-252.

tinuità della vita) attraverso il succedersi delle generazioni, il tutto veicolato da una memoria affettiva che permette di recuperare, sotto la spinta del desiderio e della nostalgia, anche il ricordo e la presenza fantasmatica della figura materna:

quasi non bastasse, e mentre così le seguivo amandole, mi venne improvvisamente un altro pensiero, o forse un presentimento, ch'era pure un angoscioso sospetto: se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia? È possibile che sia lì a seguirci e a volerci ancora bene? Non mi volto, naturalmente, non voglio vedere la spiaggia deserta alle mie spalle [...] ⁶⁹.

È da notare, peraltro, come ciò avvenga in prossimità del mare, nelle vicinanze di quell'elemento acquatico che riconduce, nella sua polisemica simbologia, a un'idea di durata eterna. Come ha scritto Jean Libis, «Valery ha condensato questa intuizione superiore, nella sua invocazione “*la mer, la mer, toujours recommencée*”. In effetti, tutto si svolge come se il mare fosse sempre-già-presente, come se trascendesse tutte le forme, tutti gli avvenimenti particolari; come se implicasse una sorta di continuità perpetua» ⁷⁰.

La scrittura è il mezzo che, proustianamente, restituisce il possesso del passato, sottraendo il vissuto all'erosione inesorabile dei giorni: ciò che si dà, nel romanzo di Cialente, non è il tempo perduto ma il tempo *ricostruito* e preservato da una memoria salvifica, un tempo che si configura alla fine come un possesso stabile, intangibile, dato una volta per tutte, coincidente col ritrovamento di un «ordine» a cui la protagonista, per quanto «frantumata», sa di non potersi sottrarre. Esempio, al riguardo, l'*incipit* del capitolo III della quarta parte: «Così, quel che mi rimaneva era affidato soltanto alla memoria, *nulla poteva più alterarlo o distruggerlo*, ma allo stesso tempo, frantumata com'ero sentivo di dover tornare al lavoro, ricomporre un ordine di cui ero responsabile ed era necessario seguire» ⁷¹.

È in quest'ottica, nella prospettiva del tempo ricostruito, che si può leggere la prima parte del romanzo, dedicata alla rievocazione della Trieste absburgica di fine Ottocento. Una parte, questa, in cui la volontà di ricostruzione del passato si accompagna, sul piano linguistico, all'uso pleonastico, volutamente ricercato e insistito, dei pronomi personali *lui/lei*, quasi a cogliere, a definire con analitica e ossessiva precisione l'effettiva realtà di un mondo che, appartenendo a un passato ormai lontano, deve essere ogni volta ripreso e riaffermato, nominato e sottratto a quel fluire dei giorni che, inesorabile, lo cancella. Gli esempi, a tale riguardo, non mancano di certo, ed è agevole darne una rassegna esaustiva:

⁶⁹ Ivi, pp. 252-253.

⁷⁰ J. Libis, *L'acqua e la morte* cit., p. 49.

⁷¹ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 233.

e il padre dirigeva, *lui*, in piedi s'un basso panchetto posto col leggio di fronte alla pedana [...] ⁷².

La madre rimaneva, *lei*, nella sua placida indifferenza e al solito invitava le figlie a *no bazilar* (p. 15).

un braccio e una mano sollevati e sorretti dalla mano del ballerino che l'accompagna, vestito in frac, *lui*; [...] (p. 57).

burlata da mio fratello che non perdeva mai niente, *lui*, giacché possedeva soltanto grossi palloni, pattini a rotelle e, più tardi, smilzi libriccini assai sciupati, [...] (p. 74).

Nostra madre faceva dei veri miracoli, *lei*, si dormiva in albergo una notte o due, poi erano proprio le nostre lenzuola [...] (*ibidem*).

Mia madre era stata sul punto di partire, una volta, per andare, *lei*, a salutarlo a Milano [...] (p. 176).

La zia Alba era rimasta, *lei*, ferma a quelle antiche visioni [...] (p. 215).

Perché le cose rimangano, perché possano entrare stabilmente nella costellazione del tempo ricostruito, sarà necessario non solo nominarle, ma anche fissarle in modo definitivo, così da sottrarle alla erosione della temporalità; di qui, come si è detto, la funzione dei pronomi personali, utilizzati per sottolineare la presenza e le azioni dei singoli individui, per attestare una volta per tutte il loro transitorio radicarsi nel tessuto dell'esistenza. D'altro canto, nulla sembra potersi radicare in maniera stabile e definitiva; la stessa «pienezza di vita», alla quale aspirano le quattro sorelle nella fase aurorale della loro esistenza, non è altro che sogno, fantasia, illusione che si riflette «s'un immenso specchio d'acqua» e che di conseguenza è destinata a svanire. La stessa «sintesi» vagheggiata, in cui dovrebbero ritrovarsi i valori dell'arte e il senso degli affetti, si rivela nella sua natura irrimediabilmente illusoria, tanto da divenire «la sognante immagine d'un mondo inesistente», mentre si fa largo la consapevolezza che «tutto il resto – il peggio – dovrà ancora venire» ⁷³.

Non sarà un caso, d'altra parte, che tutta la ricostruzione del passato ottocentesco si svolga mediante la rievocazione delle foto di famiglia, foto che sono una perfetta trascrizione del decadere delle cose, della loro inguaribile deperibilità. Si veda, a questo proposito, il brano in cui si parla delle «sbiadite fotografie» in cui è ritratta Adele, la più bella delle quattro sorelle e, insieme, la più sfortunata; un brano da cui traspare il procedimento che Barthes definisce «compressio-

⁷² Ivi, p. 5.

⁷³ Ivi, pp. 64-65.

ne del Tempo», per cui un'intera parabola esistenziale viene concentrata in poche righe⁷⁴. Si ha così una sorta di cortocircuito temporale, dal momento che la fotografia si pone, simultaneamente, quale testimonianza del passato (del suo effettivo *essere stato*), quale attestazione del suo annullamento (del suo *non essere più*), come suggerisce, peraltro, l'utilizzo del verbo «rimanere»), quale anticipazione del futuro (inteso, secondo il punto di vista del personaggio, e nell'ottica del *discorso*, come «un presente che deve realizzarsi»⁷⁵):

La terza delle sorelle, Adele, era bellissima, la più bella fra tutte, non solo in famiglia, una bionda con grandi neri occhi, alta e snella, [...]. Di lei sono rimaste sbiadite fotografie in abito da ballo in cui veramente sembra una fata, ma dove ha pure nella bocca amaramente piegata in giù una strana sembianza dolorosa, come se già sapesse che deve morire sui ventisette anni d'un male a quei tempi misterioso⁷⁶.

Dell'immagine fotografica Cialente sembra cogliere, anzitutto, lo spessore cronologico, la sua capacità di restituire il complesso intrecciarsi dei diversi piani temporali determinando una vera e propria saturazione: dal passato che la foto testimonia al presente di chi la osserva, dal presente (*hic et nunc*) del personaggio ritratto al futuro che a posteriori appare (appariva) *già* negato nello sguardo in cui avrebbe dovuto prefigurarsi⁷⁷.

Interessante, in questo senso, anche il breve episodio che ha come protagonista Myrrhine, una giovane francese conosciuta dalla narratrice, prima dello scoppio della guerra, durante la sua permanenza a Firenze: in questo caso il «gioco con il tempo» che la fotografia istituisce appare analetticamente rovesciato: ad essere annullata non è più la dimensione del futuro, come avveniva nella foto della Bella, la ragazza morta prematuramente, ma quella del passato, l'esistenza trascorsa di cui si perdono i segni e le tracce, così come appaiono cancellate, stravolte dalla malattia e dalla sofferenza, le «gentili sembianze» di un tempo:

Morì assai giovane, poveretta, quando io vivevo già da qualche anno in Egitto [...] e furono suppongo i suoi coabitanti a inviarmi l'annuncio della morte avvenuta e l'orrenda fotografia d'una povera salma [...] nella quale non riconobbi le gentili sembianze che la malattia e la morte avevano spaventosamente alterato⁷⁸.

⁷⁴ Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 96.

⁷⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto* II cit., p. 106.

⁷⁶ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 13.

⁷⁷ «Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza» (R. Barthes, *La camera chiara* cit., p. 96).

⁷⁸ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., pp. 160-161.

Sullo sfondo, così come accade nel *Temps retrouvé* di Proust, rimane, invariabilmente, «il vecchio mito del Tempo distruttore»⁷⁹: la realtà delle cose è nel loro passare, in questo «dileguare» e perdersi sulla superficie dell'acqua, di cui si è detto. Ma permangono alcune differenze, che sarà bene evidenziare: mentre in Proust, a questa percezione del tempo distruttore si accompagna «la visione del tempo ritrovato», la quale conduce, «nell'ordine dell'extra-temporale», alla rivelazione finale come scoperta della «creazione estetica», da intendersi non come «produzione» ma come ritrovamento di qualcosa di preesistente⁸⁰; nel caso del romanzo della Cialente il senso finale non è affidato al costituirsi dell'opera d'arte (quell'opera che, per Proust, riscatta l'opacità dell'esistenza, quella «vita che noi viviamo nelle tenebre»⁸¹), ma all'emergere di una rivelazione che appare del tutto immanente al tempo, un tempo che sembra togliere senso alle cose allorché ne provoca l'inesorabile dileguare, ma che ne afferma, insieme, il misterioso, inafferrabile perdurare.

Appare decisiva, a questo proposito, la pagina del romanzo dedicata alla rievocazione della «festosa vendemmia» e, quindi, dei giorni di vacanza trascorsi nella villa «in via dell'Istria», giorni irripetibili di una mitica infanzia-adolescenza, connotati da una eccezionale intensità dell'esperienza vissuta, così come avviene per tutto ciò che si riferisce all'ambiente triestino, dove tutto, dalle letture solitarie al volo delle rondini⁸², sembra rimandare a una straordinaria intensificazione esistenziale e percettiva, che sfiora il deliquio e la perdita dei sensi nel momento tipico della pigiatura nei tini:

Quelli della vendemmia erano poi giorni veramente gloriosi [...]. Senza più temere proibizioni lavoravamo sotto lo sguardo benevolo dei genitori e degli zii [...] e, naturalmente, quel che più ci divertiva e per cui avevamo lavorato con tale entusiasmo era la pigiatura [...]. Scalzi avevamo atteso con le gambe e i piedi grondanti, lavati sotto la fontana, ed era un'impagabile gioia sentire finalmente sotto le nostre piote il tepore dell'uva ancora intera o quasi, gli acini che ci entravano fra le dita, ma dopo un po' che calpestavamo con ardore avevamo gli schizzi fino a metà cosce [...] e sui raspi, sulla poltiglia pestavamo sempre più forte, le vesti o i calzoncini tirati su e tenuti da strette legature. [...] ma fui proprio quella che una volta dovette esser tirata su di peso perché il caldo afrore mi aveva ubriacata e stavo per crollare sul mucchio semiliquido dove affondavo ormai fino a metà gamba⁸³.

⁷⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto* II cit., p. 239.

⁸⁰ Ivi, p. 237.

⁸¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* III cit., p. 1096.

⁸² «Mi entusiasma il volteggiare delle rondini il cui volo era tanto rapido che sembrava dovesse strappare l'aria o l'azzurro del cielo. Non che nelle città dalle quali venivo non avessi veduto altri voli, ma non erano tanti e non così liberi e felici, e sopra tutto non avevo mai sentito le rondini gridare in quel modo che mi stupiva e mi affascinava» (F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 93).

⁸³ Ivi, pp. 107-108.

Ma soprattutto notevole è la transizione, quasi impercettibile, dal mondo narrato al mondo commentato, o, per dirla con Benveniste, dal *racconto* al *discorso*, conclusa da una inopinata presentificazione dell'esperienza e delle sensazioni irripetibili del passato, con un effetto evidente di cortocircuito temporale che determina il pieno recupero del tempo perduto:

I giorni della vendemmia erano dunque la fine delle vacanze, e mentre non posso avere il ricordo dei primissimi anni, quando né per me né per Renato essi avevano un senso o un fascino; poi invece *misuro* la mia crescita sull'orlo di quei tini; quando non *arrivo* nemmeno al bordo e mi ci *trovo* dentro sepolta, e come invece, anno dopo anno, *posso* pigiare l'uva guardando baldanzosamente fuori, con tutta la testa al di sopra di quell'orlo. Anche il cugino piccolo ci *ha raggiunti* lì dentro e insieme a noi *calpesta*⁸⁴.

In questo modo, il resoconto memoriale focalizza sia il trascorrere del tempo, rappresentato attraverso il riferimento alla crescita di statura (misurata in base allo sporgere della testa al di fuori del bordo dei tini), sia il permanere di una realtà che si potrebbe definire extra-temporale, un permanere che viene efficacemente restituito attraverso l'uso dei tempi commentativi e, in particolare, di un presente storico che è pure, a ben vedere, un presente acronico⁸⁵, a sottolineare, proprio in virtù di questa in-temporalità, il recupero di qualcosa che *resta*, l'essere immutabile di una realtà così forte e intensa che diviene un possesso inalienabile dell'io che racconta.

Per la narratrice – che è anche la protagonista della seconda parte del romanzo – l'intensità dell'esperienza vissuta si fa così dicibile e comunicabile, laddove per Marco, il protagonista di *Cortile a Cleopatra*, il problema era proprio quello di esprimere la bellezza e l'intensità delle cose: posto di fronte allo spettacolo straordinario del tramonto che scende sulla foresta dei dattolieri, e che lascia, quasi prefigurazione di quella che sarà la conclusione della vicenda, «un rosso cupo, violento, di sangue coagulato», Marco non potrà che arrendersi al silenzio, constatando l'indicibilità della propria emozione:

Marco cercò di scrivere con una matita qualche parola sulla carta unta e spieghizzata del pane: voleva esprimere di quei datteri, di quel cielo, di tutto quel mistero, ma non gli riuscì. Per i datteri non trovò altro aggettivo che «rossi», e per le vele soltanto «belle». Poi aggiunse: grandi. La sera calava tanto rapida-

⁸⁴ Ivi, p. 108.

⁸⁵ A questo proposito cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, il Mulino, 2004, p. 61: «In quasi tutte le grammatiche il capitolo sul tempo presente è uguale al capitolo "Présent" della grammatica di Maurice Grevisse, intitolata *Le bon usage*. Nel primo paragrafo si dice che il présent designa il presente; nel secondo che indica un'abitudine; nel terzo che indica fatti senza tempo; nel quarto e nei seguenti, infine, che esso può indicare anche cose passate e cose future».

mente che non poté più distinguere le parole dalle macchie d'unto; rattristato si levò, lasciò la carta appallottolata dentro il fosso e ricominciò il cammino a testa bassa [...]»⁸⁶.

Va detto, a questo proposito, che *Le quattro ragazze Wieselberger* traccia anche la storia di una vocazione letteraria, quella dell'autrice stessa, indotta, dalle vicende a volte tumultuose della propria famiglia e da una naturale disposizione alla riflessività, a fare del vissuto un oggetto di meditazione ed elaborazione artistica, pur trattandosi, in realtà, di una vocazione che si presenta, soprattutto all'inizio, quanto mai incerta e combattuta, tutt'altro che sicura dei propri mezzi e delle proprie possibilità, al punto che la «prova decisiva» viene continuamente rinviata⁸⁷. Ma quel che conta, soprattutto, è il recupero memoriale, la continua retrospezione, che è un'attività congeniale allo spirito della narratrice, sia da bambina che da giovane donna (un'attività che la differenzia dal fratello Renato – appassionato di teatro e futuro attore – il quale invece «sembrava indifferente al “prima” e fors'anche al “dopo”»⁸⁸). Al riguardo, sembra che il recupero del passato si possa realizzare con relativa facilità, soprattutto nelle indagini promosse dalla narratrice in età adulta; ad esempio, quando si tratti di «ricostruire» (questo il verbo utilizzato) la figura storica di Felice Venezian, «gran capo del partito nazionalista triestino e della Lega Nazionale»⁸⁹ e, insieme, esponente di una «ricca e ottusa borghesia»,⁹⁰ incapace di cogliere sia l'importanza della componente slovena, sia quella dei nuovi fermenti sociali, a cominciare dal movimento operaio, visto con sospetto perché considerato filo-slavo: «Gli avversari erano fatalmente diventati i socialisti insieme agli sloveni, una minoranza, indubbiamente, ma la cui nascente solidarietà dava fastidio e forse preoccupava; questo spiega la trionfale votazione ch'ebbero gl'irredentisti nel 1897»⁹¹.

Più incerta, difficile e problematica è invece la ricostruzione delle vite dei propri familiari, ricostruzione che appare destinata a scontrarsi con il limite estremo della morte, con lo svanire dei corpi «nell'estrema e perpetua lontananza», quando fatalmente s'interrompe ogni possibilità di comunicazione e di continuità affettiva, in conformità, peraltro, con i dettami di un'educazione che, essendo del tutto aconfessionale⁹², induce a «non contare affatto su un al di là dove

⁸⁶ F. Cialente, *Cortile a Cleopatra* cit., p. 156.

⁸⁷ «La sola cosa che mi restava da fare, lo sentivo, era di mettermi a scrivere, anche per dimenticare la guerra e tutti i nostri guai, ma esitavo ad affrontare quella che sarebbe stata finalmente una prova decisiva» (F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 167).

⁸⁸ Ivi, p. 106.

⁸⁹ Ivi, p. 122.

⁹⁰ Ivi, p. 127.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² «Quando siamo messi di fronte a un tempio e invitati ad ammirarne l'architettura [...] che il tempio dove la gente usa raccogliersi a pregare – e questo almeno lo sappiamo – sia cattolico o ortodosso, sia una sinagoga o una moschea, sono per noi dettagli puramente formali» (ivi, p. 120).

ci si ritrova»⁹³. La morte, in questo senso, è l'unico vero ostacolo che si frapponga alla conoscenza, un mistero profondo e sfuggente la cui soglia la narratrice non intende varcare:

M'incuriosiva pure quel che della vita trascorsa già un poco sapevo, e intendo la vita della famiglia triestina giacché ai parenti del sud non m'interessavo ancora, [...] e benché l'asprezza fosse il suo tono costante era proprio la zia Alba che cercavo d'interrogare per aggiungere qualcosa di più a quanto s'era disperso con la morte della nonna e della Bella. La nozione di quelle morti doveva essermi estranea, una favola ormai decaduta, e certamente mi rifiutavo d'immaginare quel che s'era disfatto nel buio eterno [...]»⁹⁴.

A contare, allora, non sarà tanto la conoscenza quanto il ricordo; quello del nonno, ad esempio, richiamato a ogni stagione dal «cespo di mughetti» che le «figlie pietose» posero fra le sue dita irrigidite nella morte, secondo una modalità che rimanda immediatamente alla *madeleine* proustiana:

Maggio è il mese dei mughetti e questo almeno non l'avrei dimenticato; quando ad ogni nuova stagione li vedo rifiorire così modestamente graziosi, fragili e profumati, mi succede ancora di ripensare a quelle mani che se ne sono andate da tanto tempo, forse da essi confortate di non poter mai più suonare»⁹⁵.

Appare evidente, peraltro, che rispetto al modello proustiano agisce una forte volontà di semplificazione: manca, in effetti, la complessità sottesa all'esperienza proustiana della *madeleine*, esperienza contrassegnata, come è noto, dalla casualità e dalla impossibilità di predeterminarne gli esiti. Nel caso di Cialente, una volta stabilita l'associazione immagine/ricordo, la correlazione tra il «cespo di mughetti» e la memoria della morte del nonno, essa potrà ripresentarsi più volte nel corso del romanzo⁹⁶, ma, appunto, nella forma di un'associazione, come ritrovamento di una realtà ben nota e non come riscoperta inattesa di una dimensione obliata del proprio passato. È chiaro, insomma, che l'«esperienza» della *madeleine* assume per Cialente un significato molto circoscritto, pur configurandosi, in questo caso, come una sorta di *leitmotiv* (il richiamo al cespo di mughetti come rappresentazione metonimica della morte del nonno), laddove in Proust svolge, come è noto, una funzione di ben altra portata⁹⁷.

⁹³ Ivi, pp. 131-132.

⁹⁴ Ivi, p. 105.

⁹⁵ Ivi, p. 132.

⁹⁶ «[...] quelle *tournées* su cui era calato per sempre il silenzio, come sulla musica del nonno, suo maestro – e qui ripensavo alle vecchie fredde mani confortate dal cespo di mughetti» (ivi, p. 189).

⁹⁷ «Facendo della *petite madeleine* l'«apriti sesamo» del mondo di Combray restituito in tutta la sua integrità, Proust non metteva a punto soltanto un espediente narrativo che permetteva

Ma vi è anche, nelle *Quattro ragazze Wieselberger*, una significativa ripresa del principio analogico, che abbiamo già incontrato nelle novelle degli anni Trenta, un principio che mette in relazione eventi simili ma cronologicamente distanti, contribuendo a sottolineare l'irripetibile unicità di un istante rivelativo, in cui traspare, in modo del tutto improvviso o inatteso, il senso di un'esperienza o di un momento vissuto. Esempiare, a tal proposito, l'episodio che si legge a conclusione della terza parte del romanzo, un episodio che riguarda la zia Alice ed è successivo alla fine della Seconda guerra mondiale: una riunione di famiglia, nel parco della villa divenuta la dimora della zia, durante la quale qualcuno le ricorda il «sacrificio» di suo figlio Fabio «nella guerra dell'irredentismo»⁹⁸.

Un argomento, quello della guerra e delle sue vittime, che Cialente affronta, in quanto autrice e, insieme, testimone privilegiato delle vicende raccontate, con un giudizio storico severo e inappellabile, un giudizio «da sinistra» che, respingendo ogni cedimento alla retorica patriottica⁹⁹, la porta a riconoscere che «la guerra del '15 non era stata affatto una continuazione del Risorgimento [...] bensì la grossa manovra d'una borghesia paurosa e irritata che voleva sopra tutto ostacolare l'avanzata del socialismo»¹⁰⁰. Argomento ingrato, dunque, e difficile da affrontare, sia per il ricordo delle divisioni che si erano determinate all'interno della famiglia (dovute in primo luogo alla posizione anti-irredentista e anti-interventista¹⁰¹ che il padre della scrittrice aveva ben presto assunto), sia per la memoria dei lutti che porta con sé. Di qui l'imbarazzo, se non il fastidio, con cui la zia Alice risponde a quanti le ricordano l'«eroico sacrificio» del figlio:

Subito la vedemmo alzare la testa, e con sprezzante ironia, guardandoci duramente in viso: «Ancora ghe ne parlé? Varda ti se meritava!» disse. Poi abbassò gli occhi e a labbra strette riprese il suo lavoro. Nessuno osò risponderle, nessuno osò richiamare la più vecchia delle Wieselberger alle antiche favole [...]»¹⁰².

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 dell'estetica proustiana si trovava a questo modo non semplicemente inserito nella narrazione, ma addirittura trasformato in momento generatore della narrazione stessa» (M. Bongiovanni Bertini, *Introduzione a Proust*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 117).

⁹⁸ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 199.

⁹⁹ «E quando vennero i giorni della fine intorno a quel 4 novembre, andai anch'io insieme ai miei compagni a gridare la nostra gioia per le strade e le piazze, sì; ma soltanto perché la guerra era finita e finito l'inutile massacro» (ivi, pp. 198-199).

¹⁰⁰ Ivi, pp. 171-172.

¹⁰¹ «Non abbiamo nemmeno i fucili! Non abbiamo munizioni! [...] Ed è così che vogliamo entrare in guerra contro l'Austria e la Germania? E poi: chi la condurrà, questa guerra? Quei bestioni che si permettono di chiamarsi generali? E porteranno al massacro i contadini calabresi, sardi e siciliani per una Trento e Trieste che quei disgraziati non sanno nemmeno dove sono?» (ivi, p. 163).

¹⁰² Ivi, p. 199.

Ma ciò che conta, soprattutto, è la reazione della narratrice/protagonista, il modo con cui risponde, in termini di recupero del proprio vissuto, all'evidente irritazione della zia di fronte al richiamo memoriale che le è stato inavvertitamente offerto: «Io soltanto la guardai con tenerezza e pietà, ma senza nulla dire; ed era, il mio, lo stesso sentimento che avevo provato in un giorno ormai lontano quando avevo veduto la sua mano scendere a carezzare il cagnolino fedele che aveva cercato di confortarla leccandole il viso»¹⁰³.

Nello specifico, è l'identità del sentimento provato dalla narratrice a guidare la memorazione, che si conclude col recupero di un ricordo risalente al primo dopoguerra, in una sorta di *mise en abîme*, in virtù della quale un ricordo ne dischiude subito un altro, rimandando a «un giorno ormai lontano». È così che i due momenti, tra i quali si tende l'arco della memoria affettiva, risultano quasi intercambiabili e sovrapponibili: il momento attuale (in realtà anch'esso oggetto di memorazione) e quello appartenente al passato, quando per la prima volta si era manifestata la *pietas* provata dalla nipote/narratrice di fronte al muto dolore della zia Alice (una *pietas* che aveva avuto, allora, un singolare controcanto nei lamenti del cagnolino di quest'ultima):

Stavo leggendo nel vano d'una finestra del salotto e la vedevo da una porta socchiusa seduta nella sua camera su un piccolo canapè [...]. Non si era accorta di me, lavorava a maglia e Boy, il fox terrier, stava accucciato ai suoi piedi e sembrava addormentato. Lo vidi a un tratto levare la testa come a un richiamo e guardare inquieto la sua padrona; [...] La zia non si mosse, non si volse nemmeno a guardarlo, continuò a lavorare. Mi accorsi allora che, lavorando, in silenzio piangeva. Il cane, invece, seguitava a mugolare, [...]. Si era quindi accorto di quel pianto silenzioso – e non doveva essere la prima volta, doveva già averne l'abitudine¹⁰⁴.

Ma, attenzione, anche in questo caso il discorso opera nel senso della attualizzazione del momento trascorso; in effetti, nella ricostruzione del passato si introduce a un certo punto l'avverbio «ora», che di colpo sintonizza le percezioni della narratrice/protagonista al momento presente, in una dimensione di presenzialità che annulla la prospettiva della ricostruzione storico-memoriale a favore di una durata eterna, in cui si afferma il permanere dell'immagine rivelatrice *attraverso e nel* tempo:

Questo era divenuta l'ancor giovane signora della fotografia ottocentesca, altera e triste sotto quel gran cappello minaccioso. Aveva avuto ragione l'inquietante statuetta che già allora, alle sue spalle, era sembrato predirle qualcosa di molto funesto, e lo pensai mentre riprendevo a leggere perché lei non s'accorgesse che l'avevo guardata né che la vedevo, *ora*, asciugarsi gli occhi¹⁰⁵.

¹⁰³ Ivi, p. 200.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 191-192.

¹⁰⁵ Ivi, p. 192.

I termini del discorso si pongono, ancora una volta, tra svanire e permanere, tra lo snodarsi dei giorni, che porta con sé l'inevitabile cambiamento, e quindi la paura di non riconoscere più gli stessi familiari, e il cristallizzarsi del vissuto in forme immutabili; è questo il senso dell'addio all'infanzia, che si legge in chiusura della seconda parte, addio espresso con un'immagine memorabile, che restituisce alla perfezione questa duplicità fondamentale del tempo, in cui si ritrova, misteriosamente, il segno di ciò che rimane e di ciò che scompare, o diventa, semplicemente, altro da sé. È il caso, in particolare, del fratello Renato, il quale, salutato in una riunione di famiglia in occasione del suo ingresso nella compagnia teatrale di Ermete Zacconi, appare alla narratrice all'improvviso diverso, o, perlomeno, non più coincidente con l'immagine che di lui aveva conservato nella memoria:

io non dicevo niente, mi sentivo muta e guardavo mio fratello chiedendomi *s'era proprio lui* quello con cui sedevo sul muretto della "maledeta" vasca a giocare con le parole e forse mi balenarono nella memoria i nostri famosi «tu mangeresti?» e le innocenti zampe di millepiedi ch'erano state, con la segreta discesa nel vicolo a «veder le puttane», le nostre ultime sfide, *precipitate* ormai in un *immutabile* tempo senza fine¹⁰⁶.

Se le cose, da un lato, non possono fare altro che «precipitare», così come i ricordi dell'infanzia e dei giochi in compagnia del fratello Renato, il tempo, dall'altro, continua a essere percepito come «immutabile» e «senza fine», a ribadire, ancora una volta, il permanere, al di là del succedersi dei giorni, delle strutture fondamentali dell'esistenza, di ciò che Proust definisce, nel *Temps retrouvé*, «l'essere extratemporale»¹⁰⁷.

Il filo della narrazione si tende, a questo punto e fino alla conclusione, tra le immagini complementari del tempo che *precipita* (ed è un precipitare, questo, che investe anzitutto la dimensione del tempo storico, ovvero la cronaca degli anni della Grande Guerra, con le sue inevitabili conseguenze, l'esodo della famiglia triestina a Roma e il ricordo della villa «in via dell'Istria», ormai abbandonata e «abitata [...] soltanto dagli spiriti o fantasmi ch'erano rimasti chiusi e nascosti per un tempo immemorabile nella soffitta»¹⁰⁸) e del tempo che inopinatamente *si ferma*, in un'ipotesi di durabilità, offrendo alla protagonista l'esperienza inattesa di veri e propri momenti estatici che, nonostante la guerra, sembrano ancora possibili.

È la stagione incantata, magicamente sospesa delle gite al mare in Riviera, dopo il trasferimento a Genova a seguito dello scoppio del conflitto, quando lo scorrere del tempo, idealmente misurato sullo svariare dei riflessi e dei colo-

¹⁰⁶ Ivi, p. 149.

¹⁰⁷ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* III cit., p. 924.

¹⁰⁸ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* cit., p. 174.

ri dell'acqua¹⁰⁹, sembra infine annullarsi entro una cornice paesaggistica la cui realtà appare smaterializzata dall'uso – piuttosto raro nella scrittura cialentiana – della similitudine trasfigurante, che contribuisce a trasporre il discorso in una prospettiva non descrittiva ma lirico-evocativa: «era bello, poi, veder le maligne nuvole allontanarsi, ricomparivano le palme snelle e le onde di nuovo quasi azzurre rispecchiavano i nubi roseodorati che sembravano in cielo le cupole galleggianti di qualche fantastico tempio»¹¹⁰.

5. Conclusioni

Come si è visto, la scrittura della Cialente evidenzia una costante attenzione nei confronti dei temi del tempo e della memoria: sia i racconti che i romanzi (in particolare *Le quattro ragazze Wiselberger*, ma non solo) appaiono tramati di continui riferimenti alla dimensione temporale, che si può cogliere a livelli diversi del testo, che comprendono, tra l'altro, le modalità di utilizzo dei tempi verbali e il passaggio dal mondo narrato al mondo commentato.

Vi è insomma la consapevolezza del tempo quale luogo decisivo della scrittura e del suo farsi, un'attenzione e una sensibilità che si possono definire *naturaliter* proustiane; fermo restando che Proust si pone per la Cialente come un riferimento e un modello culturale essenziale, accanto ad altri autori fondamentali del Novecento, quali sono Conrad, Gide, Woolf e Joyce. Tutti nomi, questi, che sono esplicitamente citati anche nelle *Quattro ragazze*, in particolare nella pagina in cui l'autrice ricorda la scoperta della «ricca biblioteca»¹¹¹ nella casa del marito ad Alessandria d'Egitto: «Avevo ritrovato con una gioia immensa le opere complete di Conrad, e poi fu, via via, l'incontro fatale con André Gide che divenne per molti anni il mio autore prediletto [...] con Roger Martin du Gard, Alain Fournier, Raymond Radiguet, la Mansfield, e più tardi la Woolf, Proust, Joyce; [...]»¹¹².

Significativo, d'altra parte, che in questo caso Proust sia ricordato non singolarmente ma, per così dire, all'interno di un elenco che comprende autori diversi, anche se quasi tutti riconducibili all'ambito della cultura francese: il che potrebbe indurci a supporre che Proust sia stato «riconosciuto» come vero e pro-

¹⁰⁹ «Ciò che più m'incantava era il mutare continuo del colore e del movimento di quella grande massa, [...]. Al mattino l'acqua era nuda e liscia, senza ombre, se non quelle che facevano lungo la costa le verdi colline; poi, a una cert'ora, in una lontananza luminosa e trasparente cominciavano i primi ondeggiamenti, fondevano le ombre vaporose e traslucide del mattino e l'acqua fremente prendeva un bel colore di smeraldo che mi ricordava i prati alpini o il Carso addirittura» (ivi, pp. 182-183). È da notare, peraltro, come anche in questo caso sia l'elemento dell'acqua a veicolare il recupero del passato.

¹¹⁰ Ivi, p. 183.

¹¹¹ Ivi, p. 204.

¹¹² Ivi, pp. 204-205.

prio modello non subito ma soltanto nel corso del tempo, probabilmente a seguito delle numerose, reiterate letture della *Recherche* di cui parla Franco Cordelli nella testimonianza che abbiamo ricordato all'inizio del presente contributo.

È indubbio, peraltro, che vi siano differenze anche significative: invano si cercherebbero, nelle pagine cialentiane, la profondità e la complessità delle riflessioni proustiane sull'estetica e sull'arte. Ma, evidentemente, non è questo l'interesse prioritario della scrittrice: della lezione di Proust ella recupera altri aspetti, in parte semplificandoli, soprattutto l'esperienza della *madeleine* (seppure con gli adattamenti di cui si è detto), il principio analogico che la regola e, in generale, i sussulti della «memoria affettiva» (la cui presenza emerge chiaramente, ad esempio, nella pagine di *Pamela*). Si tratta, come si è visto, soprattutto di suggestioni, che l'autrice riprende declinandole nei termini di una propria originalità: si pensi, ad esempio, all'importanza dell'elemento acquatico, che diviene essenziale, come si è visto, nei processi di memorazione e rimemorazione; ma anche alla distinzione tra la dimensione «oggettiva» del tempo (vale a dire *chronos*, il tempo che scorre) e quella «soggettiva», che può risolversi, sulle orme di Proust, nel recupero della percezione del valore extra-temporale del proprio vissuto, nella scoperta di una memoria salvifica che offre il possesso di un tempo ritrovato e ricostruito.

LE MEMORIE DI ROMANO BILENCCHI

Alberto Cadioli

1. *Sollecitazioni proustiane*

Numerose dichiarazioni di Romano Bilenchi hanno ricondotto la sua formazione letteraria alle pagine dei cronisti trecenteschi (Dino Compagni e Giovanni Villani, ad esempio), alle prediche di San Bernardino, alle visioni di santa Caterina da Siena: si tratta di nomi che introducono uno stretto rapporto tra la scrittura e la realtà storica di scrittori che «raccontano fatti ed esperienze e insieme seguono il ritmo interiore e il pulsare della vita»¹. A questi, pur non rientrando nella formazione di Bilenchi (secondo altre sue testimonianze), va aggiunto il nome di Tozzi, per il contesto e per il paesaggio delle campagne senesi, per i riferimenti a santa Caterina (della quale Tozzi aveva curato un'antologia diffusa a lungo nel corso del Novecento²), per il senso di cupa oppressione di molte pagine, che eliminavano di fatto la presunzione di poter rappresentare mimeticamente la realtà. Nella stessa direzione sulla quale si indirizzavano le letture giovanili, si muoveva, nonostante le differenze culturali, la partecipazione di Bilenchi alla rivista l'«Universale» di Berto Ricci (che promuove un *Manifesto realista*) o al «Bargello».

Sulla linea dei riferimenti sopra indicati, siano del passato o dei primi decenni del Novecento, si sviluppa in Bilenchi una tensione conoscitiva, che, superate le prime prove dense di umori «strapaesani» (ben visibili in *Vita di Pisto* e in *Cronache dell'Italia meschina ovvero Storia dei socialisti di Colle*, del 1931 e del 1933), verrà a manifestarsi in uno stile personale e originale, raggiunto con una continua revisione della scrittura (per la quale Maria Corti coniò l'ormai famosa definizione: «nevrastenia stilistica»³), che tende alla limpidezza e alla classicità della frase. Anche

¹ Romano Luperini, *Prefazione* a Romano Bilenchi, *Le parole della memoria: interviste 1951-1989*, pref. di Romano Luperini, a cura di Luca Baranelli, Fiesole, Cadmo, 1995, p. 12. Più volte ricorrono in varie interviste i nomi degli antichi scrittori fiorentini e senesi.

² Santa Caterina, *Le cose più belle*, a cura di Federico Tozzi, Lanciano, Carabba, 1918 (ripubblicato da Carabba nel 1932).

³ Maria Corti, *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi*

la non adesione di Bilenchi ai modelli di narrativa impostisi subito dopo la guerra (sottolineata soprattutto sul piano della riflessione critica, rimanendo a lungo lo scrittore in silenzio sul versante della scrittura creativa⁴) non significava il rifiuto di fare i conti con il mondo circostante, ma una messa in guardia contro l'appiattimento su un modello che non arrivava ad approfondire, come sarebbe stato necessario, la conoscenza della condizione umana dentro la realtà della guerra.

Tutte cose ormai ben note, così come la presenza, nella critica su Bilenchi, della formula «Bilenchi scrittore della memoria», alla quale sembra (subliminalmente) rimandare anche il titolo del volume che raccoglie le tante interviste: *Le parole della memoria*⁵. Intendendo la memoria come continuo collegamento a un passato da non dimenticare, soprattutto quando si pongono al centro dell'attenzione tragici eventi collettivi, si è parlato di recente di «etica della memoria»⁶, riconducendo l'interpretazione della memoria in chiave etica (e immediatamente politica) all'idea più generale che «Creative writing was Bilenchi's vehicle for exploring how individuals relate to others and how they engage society»⁷. In questo senso, dunque, «the ethical component that informs the retrieval and exploration of memory endows the act of writing [...] with the capacity to give a sense to history»⁸. Può essere letto, del resto, in questa direzione, anche l'invito di Bilenchi, rivolto ai lettori di «Società», a scrivere cronache per la sezione documentaria da lui stesso diretta con Marta Chiesi⁹.

Percorrendo l'intera produzione di Bilenchi si può mettere in luce, tuttavia, una linea che, pur non contraddicendo affatto la tensione etica, pone al centro della scrittura il rapporto di un individuo tra sé e sé, tra il sé del presente e il sé del passato, e nello stesso tempo il rapporto tra sé e gli altri, in particolare nel passato, introducendo uno sguardo che dal soggetto parte e al soggetto torna.

e fantasmi, Milano, Feltrinelli, 1979, poi in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 43.

⁴ Ci si permette di rimandare, per la riflessione di Bilenchi sulle possibilità della narrativa nell'immediato secondo dopoguerra, al capitolo *Cosa è chiesto allo scrittore. Annotazioni sulla letteratura «impegnata»*, in Alberto Cadioli, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 71-82.

⁵ R. Bilenchi, *Le parole della memoria* cit. Fin da questa nota si segnala che, senza entrare in queste pagine nel merito della storia editoriale delle opere di Bilenchi, tutte le citazioni rimanderanno, segnalando il testo dalle quali sono tratte, a Romano Bilenchi, *Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta Centovalli, cronologia, note ai testi e bibliografia a cura di Benedetta Centovalli, Massimo Depaoli e Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, «Bur», 2009, dove un'ampia bibliografia riporta tutte le indicazioni relative alle prime edizioni e alle stampe successive dei testi bilenchiani.

⁶ Joseph Francese, *Romano Bilenchi's Poetics of an Ethics of Memory*, in «Italian Studies», v. 64, Spring 2009, 1, pp. 91-104.

⁷ Ivi, p. 93.

⁸ Ivi, p. 99.

⁹ Le «cronache» sono entrate nel volume: *Cronache degli anni neri*, a cura di Romano Bilenchi e Marta Chiesi, Roma, Editori Riuniti, 1984. Il libro è uscito in seconda edizione, con una presentazione di Bruno Schacherl (Roma, Editori Riuniti, 1994).

Dentro questa linea la memoria assume una configurazione differente dalla testimonianza storico-politica (rimanendo comunque «etica», come si potrebbe dire, e come si vedrà), ed è su questo aspetto che incomincia a entrare nella riflessione il nome Proust.

Del resto ogni osservazione sulla memoria in quanto oggetto della scrittura narrativa, in Italia e più specificamente nella Firenze degli anni Trenta, è stata sviluppata in rapporto con Proust. Bilenci giovane (era nato nel 1909) non poteva non confrontarsi con i diversi aspetti culturali e letterari, a lui trasmessi da vecchi e nuovi amici: Vittorini, Bonsanti, Luzi¹⁰, per citare alcuni nomi da affiancare a quelli che rappresentano il versante della politica (Berto Ricci) o dell'arte (Ottone Rosai).

Vittorini aveva da poco pubblicato, sull'«Italia Letteraria» del 13 ottobre 1929, un articolo nel quale affermava apertamente: «Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro, di cui non sapremmo privarci senza abbandonare i nostri medesimi pensieri. Senza sacrificare il nostro mestiere»¹¹. La dichiarazione era forte, e si può ipotizzare che fosse forte anche nelle conversazioni con gli amici: Bilenci, in un'intervista rilasciata ad Anna Dolfi, ricorda di avere cominciato a «leggere Proust a ventidue anni»¹², per cui, confrontando le date, si può collocare la lettura nei mesi immediatamente successivi all'incontro con Vittorini, conosciuto «sul finire del 1930»¹³.

Degli altri amici, Alessandro Bonsanti, dal 1930 condirettore di «Solaria»¹⁴, non si limitava a una riflessione critica ma introduceva la dimensione della me-

¹⁰ «Già nel 1934 eravamo amici»: così Luzi, in Mario Luzi, *Il tempo della prosa*, in *Contributi critici su Romano Bilenci*, a cura di Livia Draghici e Stefano Coppini, con la collaborazione di Fabrizio Massai, Prato, Biblioteca Comunale Alessandro Lazzarini, Edizioni del Palazzo, 1989, p. 99.

¹¹ Elio Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», 13 ottobre 1929, ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, qui dalla II ed. 2008 [pp. 121-126], p. 124.

¹² L'intervista di Anna Dolfi a Bilenci uscì, insieme con le interviste a Giorgio Bassani e a Alessandro Bonsanti, con il titolo *Tre interviste sul tempo*, in «Il contesto», 1980, pp. 4-6, ed è stata poi raccolta, sotto il titolo *Due interviste sul tempo*, e con il sottotitolo *Memoria d'immaginazione*, in Anna Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 361-365. Qui si cita tuttavia, per omogeneità di richiamo con le altre interviste, da R. Bilenci, *Le parole della memoria* cit., dove è riprodotta, con il titolo *Memoria d'immaginazione* [pp. 89-92], p. 89. Proprio per la ricorrenza, almeno per quanto riguarda il discorso qui condotto, degli stessi termini e delle stesse idee, non si sottolineerà come rilevante l'anno di pubblicazione delle interviste (poste in *Le parole della memoria* in ordine cronologico).

¹³ R. Bilenci, *Vittorini a Firenze*, in *Amici*, ora in *Opere complete* cit. [pp. 837-883], p. 837. Poco cambia se in un'altra intervista dichiara di avere conosciuto Vittorini nel 1928 (cfr. l'intervista di Roberto De Monticelli, *Le più belle pagine di Bilenci le distrussero i marocchini*, in «Il Giorno», 28 luglio 1959, ripresa sotto il titolo *Un narratore deve essere per prima cosa un poeta*, in R. Bilenci, *Le parole della memoria* cit. [pp. 26-34], p. 29).

¹⁴ «Solaria» si fa paladina della «narrativa di romanzo», quando questa, «favorita dall'aver assunto la memoria come principio peculiare di ordinamento della narrazione, succede non cruentemente alla stagione aurea del frammento autobiografico e della prosa d'arte». Così Giuseppe

moria nella propria scrittura: in un'intervista del 1979 ad Anna Dolfi, Bonsanti avrebbe detto che, per quanto lo riguardava, la «presenza di Proust» era «implicita nella poetica della memoria» e che tuttavia considerava la definizione «impropria», pur accettandola «per comodità»¹⁵. La limitazione non toglie l'esistenza di un legame con la narrativa dello scrittore francese, indipendentemente dalle scelte di poetica personali, e conferma il confronto attivato dai giovani amici fiorentini con le pagine della *Recherche*.

Proust come maestro con il quale confrontarsi e la memoria come filo sul quale condurre la narrazione: Bilenchi trovava nella cultura fiorentina degli anni Trenta queste due rilevanti indicazioni, anche se più tardi, in una delle numerose interviste da lui rilasciate, dopo avere parlato della sua prima lettura di Proust ammetterà: «non lo capii»¹⁶. E in un'altra: «Quanto a Proust [...] quando l'ho letto non mi è piaciuto per nulla»¹⁷.

Bilenchi prende le distanze da Proust come possibile modello (l'affermazione che non gli era piaciuta la *Recherche* era una risposta a una domanda sulla sua «collocazione nel filone della "letteratura di memoria" di ispirazione più o meno proustiana»¹⁸), e tuttavia, in un contesto diverso, sottolinea l'importanza del ruolo fondamentale della memoria nella sua esperienza di scrittore: «Per me la prima forma dell'arte è la memoria»¹⁹, e, pressoché con le stesse parole: «La memoria, come dicevano i Greci, è la prima forma d'arte»²⁰.

Le varie dichiarazioni bilenchiane sono impegnative – e sono da prendere naturalmente con la cautela sempre necessaria davanti alle affermazioni de-

Nicoletti, *La scrittura della memoria nei narratori toscani degli anni '30*, in «Antologia Vieusseux», LXVII, 1982, p. 55. Scrive ancora Nicoletti che Alberto Carocci, il principale animatore di «Solaria», «sembra inaugurare il capitolo del proustismo toscano o comunque di una narrativa di stampo memoriale» (ivi, p. 57).

¹⁵ L'intervista di Anna Dolfi ad Alessandro Bonsanti, pubblicata nel 1980 all'interno di *Tre interviste sul tempo*, in «Il contesto» cit., è stata riproposta sotto il sottotitolo *Per una poetica mentale del tempo*, in A. Dolfi, *Due interviste sul tempo* cit., alle pp. 365-377 (la citazione a p. 366). Nicoletti (*La scrittura della memoria nei narratori toscani degli anni '30* cit., p. 58), ha parlato, per Bonsanti, di «una memoria fortemente intellettualizzata che procede per ricognizioni successive su uno stesso oggetto, sostituendo le acutezze e le accensioni emotive del sistema proustiano con un procedimento analitico che scompone minuziosamente il dato fino ad annullarne ogni virtualità rappresentativa e opponendo ad esso tutta una serie di eventualità sostitutive».

¹⁶ *Memoria d'immaginazione* cit., p. 89.

¹⁷ Intervista di Mauro Bersani, pubblicata, con il titolo *Il fiato del racconto*, in «Corriere del Ticino», 28 gennaio 1989, ora, con il titolo *Scrivere una parola dietro l'altra*, in R. Bilenchi, *Le parole della memoria* cit. [pp. 176-179], p. 178.

¹⁸ Si veda ora *Scrivere una parola dietro l'altra* cit., p. 178.

¹⁹ Intervista pubblicata con il titolo *Come ho scritto i miei racconti*, in «Linea d'ombra», I, 1983, 1, ora, con lo stesso titolo, in R. Bilenchi, *Le parole della memoria* cit. [pp. 116-124], p. 122.

²⁰ *La ricerca della perfezione*, a cura di Gloria Piccioni, in «Leggere», ottobre 1989, 15, poi parzialmente raccolta con il titolo *Un canto di ranocchie nella notte*, in *Le parole della memoria* cit. [pp. 224-226], p. 225.

gli scrittori che riguardano il proprio lavoro – ma meritano di essere approfondite, almeno cercando di rispondere a una prima, inevitabile, domanda: quale memoria? E a una seconda: in che rapporto e a che fine si pongono (e sono ben distinti tra loro) l'autore (reale) e il narratore (categoria di finzione) davanti alla memoria? Dell'autore si fa presto a meno, soprattutto considerando la testimonianza dello scrittore Bilenci (ripetuta in più luoghi) che le sue pagine di narrativa non sono autobiografiche²¹. Se c'è memoria nei testi di Bilenci, non è la sua: è quella dei suoi personaggi. Lo conferma ampiamente un'altra significativa dichiarazione di poetica: «La memoria che opera nei miei libri non è una memoria che va cercando i riferimenti alla biografia, è una memoria che inventa: inventa i fatti, inventa i paesaggi. Il racconto diventa allora un tessuto di fatti inventati ma “veri”»²². È dentro questo contesto che va letta anche la sottolineatura che «Memoria è vedere e udire e io con lo sguardo capisco parecchio»²³.

Se il significato della memoria è dunque da ricercare di volta in volta dentro i singoli testi di Bilenci, si può rispondere alla seconda domanda sopra posta interrogandosi sulla fisionomia del protagonista collocato nel proprio passato: un passato – nato dall'invenzione dell'autore – del quale il lettore potrebbe rimanere del tutto all'oscuro, se l'io narrante in prima persona o il protagonista narrato in terza fossero totalmente immersi nella loro contemporaneità.

È su queste osservazioni che, al di là delle dichiarazioni delle interviste, si può verificare la consonanza e la distanza tra Bilenci e Proust.

2. Consonanza e distanza da Proust

Proust, si potrebbe dire molto superficialmente e sinteticamente (ma forse basta per quanto si va dicendo qui), pone come fondamento primo, ma non unico, della sua narrazione l'evocazione: fosse anche affidata ad alcune brevissime «*évolutions tournoyantes et confuses*»²⁴. Un'evocazione dettata prima di tutto (ma, anche in questo caso, non solo²⁵) dalla memoria involontaria, che por-

²¹ Ad esempio, rispondendo a una domanda di Mauro Bersani sulla legittimità di interpretare i suoi libri in chiave autobiografica, Bilenci risponde: «Assolutamente no. I miei personaggi sono sempre tutti inventati», aggiungendo: «È vero che certe figure parentali ritornano e passano con caratteristiche simili da un libro all'altro: la madre, la zia, i nonni. Fanno parte di una chiave narrativa privilegiata che ho messo a punto e che funziona a prescindere dalla realtà biografica mia e dei miei familiari» (*Scrivere una parola dietro l'altra* cit., p. 178).

²² Intervista a Giuliano Gramigna pubblicata, con il titolo *Bilenci: una storia quarant'anni dopo*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1982, poi raccolta con il titolo *Una memoria che inventa*, in R. Bilenci, *Le parole della memoria* cit. [pp. 109-112], p. 109.

²³ *Un canto di ranocchie nella notte* cit., p. 225.

²⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7.

²⁵ Si veda, a questo proposito, l'ampia casistica delle diverse situazioni di «memoria» nella *Recherche* in Geneviève Henrot, *Le mille e una memoria di Marcel Proust*, in *Memoria. Poetica*,

ta alla luce un tempo ormai lontano, e, nella prima parte della *Recherche*, quella più vicina alle pagine bilenchiane, il tempo dell'infanzia. L'obiettivo è il ritrovamento, da parte del protagonista io narrante, di quel tempo «perduto», nel tentativo di rivivere quell'«allora» riportato nel presente dalla memoria, di entrare nella storia individuale di quell'io (e in quella dei personaggi che ne costellavano la vita). Per questo il narratore, in una ricerca che è anche presa di coscienza di come si manifesta la rievocazione, introduce una tematizzazione della memoria e descrive i meccanismi attraverso i quali il ricordo si riaffaccia. Emblematico, naturalmente, l'episodio più famoso di tutti, legato alla *petite madeleine*, dal quale deriva l'osservazione:

quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir²⁶.

Bilenchi, attraverso la memoria, non generata da una «intermittenza del cuore» ma in qualche modo già recuperata e affidata al racconto – sia quello dell'io narrante (come nella *Siccityà*, nella *Miseria*, nel *Gelo*) sia quello di un narratore che introduce in terza persona il passato del protagonista (come in *Anna e Bruno* o *Conservatorio di Santa Teresa*) – ripercorre un tempo lontano, di nuovo riferito all'infanzia o all'adolescenza, per conoscere non un momento temporale specifico e un individuo particolare, ma, attraverso questi, la «condizione umana», la condizione «esistenziale» dentro la quale si muove tutta la vita degli uomini.

Sono rilevanti, a questo proposito, gli incipit della *Siccityà* («L'anno della siccityà segnò il culmine dell'amicizia tra me e mio nonno»²⁷), della *Miseria* («Alla morte del nonno non sapevo che eravamo caduti in miseria»²⁸), ma soprattutto del *Gelo* («Il gelo del sospetto e dell'incomprensione si levò fra me e gli uomini quando avevo sedici anni, al tempo della licenza ginnasiale»²⁹). I tre lunghi testi imperniati su ricordi d'infanzia e di adolescenza ripercorrono il passato senza bisogno di andare a cercarlo: l'io che racconta, facendolo da un tempo distante e diverso, introduce la sua presenza e la sua distanza, ma non ha bisogno di indicare le modalità del recupero di quello che è stato, di raggiungerlo in una nascosta profondità. In particolare i due verbi al passato remoto («segnò il

retorica e filologia della memoria. Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), a cura di Gianfelice Peron, Zeno Verlato, Francesco Zambon, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 253-275.

²⁶ *Du côté de chez Swann* cit., p. 46.

²⁷ R. Bilenchi, *La siccityà* (in *Gli anni impossibili*), in *Opere complete* cit., p. 607.

²⁸ R. Bilenchi, *La miseria* (in *Gli anni impossibili*), in *Opere complete* cit., p. 633.

²⁹ R. Bilenchi, *Il gelo* (in *Gli anni impossibili*), in *Opere complete* cit., p. 673.

culmine...», «si levò...») introducono immediatamente nel tempo dell'infanzia e dell'adolescenza, poi seguito, nella sua durata, dall'imperfetto. È evidente la distanza da Proust, che, in *Albertine disparue*, parlerà addirittura di una memoria che resta nascosta nel corpo, nelle membra³⁰.

È Bilenchi a sottolineare, in un'intervista del 1972 con Paolo Petroni, che Proust ha indicato la strada per indagare sulla dimensione interiore dei personaggi, ma che così facendo «ci ha dato una chiave per aggredire la realtà secondo la nostra particolare concezione della vita e la nostra particolare idea del romanzo, e non per seguire la sua tecnica o per rifargli il verso»³¹.

L'uso non evocativo della memoria modifica anche il rapporto con il tempo passato. In Proust la presenza di un commento a quanto appena rievocato dall'io narrante trasforma spesso un'esperienza individuale in una riflessione più generale, che investe anche il presente: il tempo di chi narra si intreccia con il ricordo – e il tempo – ritrovato. In Bilenchi non esiste un commento collocato nel presente del narratore o dell'io narrante: è attraverso il chiuso dell'esperienza del protagonista che il lettore entra nel dramma dell'esistenza, e in questo senso (si potrebbe dire) si può leggere l'affermazione dello scrittore, ricorrente in varie interviste, che il suo maestro è stato Kafka, e non Proust: «Io sono nato, se proprio mi si vuol dare un babbo o un padrino, da Kafka»³². Kafka introduce una «tensione» e un'«angoscia» dentro la quale si può riconoscere il dramma dell'esistenza, e per questo anche le pagine di santa Caterina possono essere accostate a quelle di Kafka: «credo che santa Caterina arrivi a un'angoscia, a una tensione pari a quella di Kafka: e io mi sono formato lì sopra»³³.

Nessuna confusione con Freud, aveva già scritto Vittorini a proposito di Proust³⁴, e lo stesso vale per Bilenchi. Il bambino che in *Anna e Bruno* (uscito su «Letteratura» di Bonsanti nel 1937) incomincia a manifestare le proprie inquietudini (e a volte l'angoscia) nel rapporto con la madre non è indagato secondo lo sguardo della psicoanalisi, ma secondo il susseguirsi dei diversi stati psichici (emozioni, paure, sentimenti di gioia e via dicendo), rivelati da una insistita focalizzazione interna. Lo stesso meccanismo presiederà le pagine di *Conservatorio di Santa Teresa* (che, come *Anna e Bruno*, è in terza persona) e poi di *La siccità*, *La miseria*, *Il gelo* (che sono in prima persona)³⁵.

³⁰ «[...] une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1989, p. 277).

³¹ Intervista a Paolo Petroni, senza titolo, in Paolo Petroni, *Romano Bilenchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 [pp. 1-12], p. 3.

³² Intervista di Gloria Piccioni, *Bilenchi: perché il silenzio*, in «Il Tempo», 27 febbraio 1981 (ora con il titolo *Due mestieri*, in R. Bilenchi, *Le parole della memoria* cit. [pp. 93-105], p. 104).

³³ *Memoria d'immaginazione* cit., p. 89.

³⁴ E. Vittorini, *Scarico di coscienza* cit., p. 124.

³⁵ *Il bottone di Stalingrado* meriterebbe un discorso a sé, che in queste pagine non può essere approfondito.

Si potrebbe dunque ipotizzare che nella fondazione della narrativa di Bilenchi nel corso degli anni Trenta abbiano operato non tanto le suggestioni della scrittura proustiana, quanto lo studio analitico della dimensione interiore, in particolare quando protagonista è un bambino che si confronta con il mondo e la condizione degli adulti. L'attenzione ai dati psichici e la loro trascrizione sulla pagina diventa presto un tratto personale pienamente riconoscibile nelle pagine bilenchiane, e a questo proposito è stato lo stesso Bilenchi a introdurre il nome di Proust, quando, nell'intervista rilasciata a Paolo Petroni³⁶ ha dichiarato: «Mario Luzi dice che con Proust (e naturalmente con Bergson) è affiorata alla coscienza moderna una dimensione interiore di cui io come scrittore moderno ho profittato. Mi sembra che sia un ragionamento esatto».

Ma subito dopo aggiunge: «Nei miei scritti, dice Luzi, “il vertiginoso potere della memoria involontaria e creatrice lavora e non certo all'evocazione ma all'approfondimento del reale”. Viste le cose dall'interno del mio “laboratorio” sono d'accordo con lui».

Il racconto della dimensione interiore comporta l'assunzione del punto di vista del personaggio-soggetto, nei racconti, nel romanzo *Conservatorio di Santa Teresa*, nelle pagine della *Siccià*, della *Miseria*, del *Gelo* (che daranno vita a *Gli anni impossibili*): ricorrendo, come si è già accennato, alla focalizzazione interna, lo scrittore dà conto dello sguardo dei piccoli protagonisti sul mondo circostante, e su quello degli adulti in particolare. Vasco Pratolini aveva già colto molto bene questo carattere, quando, appena conclusa la lettura di *Conservatorio di Santa Teresa*, nel 1940, aveva esplicitamente affermato che il suo autore aveva raggiunto il risultato di «riferire sotto l'occhio attento e vivo del ragazzo, il suo “punto di vista”, e nascondere quello che a lui sfugge»³⁷.

Se l'indagine interiore rappresenta un punto di contatto di rilievo nel confronto tra Bilenchi e la *Recherche*, e se la focalizzazione interna esalta il punto di vista del protagonista, la costruzione delle narrazioni bilenchiane avviene con l'accostamento di successivi episodi, che, non fondati su ricordi richiamati di volta in volta, sembrano ripresi da una memoria «pre-esistente» il racconto, e nel racconto rivelati.

L'introduzione di questi episodi-ricordi del personaggio avviene molto spesso con il ricorso a un dato temporale, come può testimoniare l'avvio di tre periodi consecutivi in un passo di *Conservatorio*:

In alcuni pomeriggi le crete cambiavano in grigio plumbeo il proprio pallore, divenivano minacciose [...].

Nei giorni di vento Sergio e Marta erano andati lo stesso sulle colline. A Sergio

³⁶ Intervista a Paolo Petroni cit.; le citazioni che seguono a p. 3.

³⁷ Lettera di Vasco Pratolini a Romano Bilenchi del 1 marzo 1940, in Vasco Pratolini, *La lunga attesa. Lettere a Romano Bilenchi (1935-1972)*, a cura di Paola Mazzucchelli, Milano, Bompiani, 1989, p. 23.

non dispiaceva il forzato agitarsi delle piante, anche se il loro perpetuo ondeggiare in un fremito disordinato lo distraeva dalla fantastica ricostruzione delle sue immaginarie avventure [...].

Sergio, un pomeriggio, estraniatosi nella contemplazione delle foglie intente a raddrizzarsi da faticosi contorcimenti, ormai egli stesso in balia di ogni vibrazione della terra e dell'aria, si lasciò sorprendere da Marta e le promise che la prossima giornata di vento sarebbe andato sul fiume³⁸.

L'accostamento degli episodi registra le molteplici percezioni del protagonista nelle relazioni familiari o sociali, nelle relazioni con la natura, nella relazione con gli oggetti, e le conseguenze che ne derivano sono molto spesso «dolorose» per l'incombere di una inconoscibile minaccia. Se la natura è leggibile nella sua condizione di bene e di male, di stato rigoglioso e di «siccità», il mondo degli adulti porta con sé la «miseria» e il «gelo», anche in questo caso reali e allegorici: la sofferenza, il male, la distanza gli uni dagli altri, la finzione nelle relazioni, la solitudine. Nella tensione esistenziale che invade senza una ragione precisa i protagonisti della narrativa di Bilenci si delinea di nuovo l'avvicinamento alle pagine di Kafka (anche se non mancano, al bambino di *Du côté de chez Swann*, le angosce improvvise). E in quella tensione si conserva l'aspetto «etico» della narrativa bilenchiana, in primo luogo appunto come riconoscimento della condizione in cui si sviluppa l'esistenza umana.

La diversità di intenzioni poste a fondamento della scrittura si intreccia con la diversità della collocazione del personaggio nel tempo, e da qui nasce anche la differenza delle tecniche narrative tra gli scrittori. Resta estranea, alla narrazione di Bilenci, quella particolarità, più volte posta in luce da Geneviève Henrot come tratto originale della narrativa di Proust, e cioè la distanza, nel tempo della narrazione (e nelle pagine del libro), del «racconto dell'impressione originale» e del «racconto del suo ricordo», mentre tradizionalmente «la narrazione dei due istanti» è unita, «in quanto il ricordo innesca un immediato, contiguo ritorno nel passato sotto forma di *flash back* narrativo, di analessi»³⁹.

Le considerazioni sulla distanza tra la scrittura di Proust e quella di Bilenci non mutano anche constatando che nella *Recherche* non esiste solo la memoria delle intermittenze del cuore: «Se la memoria involontaria serve sì “di stelo al fiore del romanzo”, cioè serve a sorreggere l'impalcatura diegetica, invece non è interamente responsabile del suo sviluppo, checché ci voglia far credere Proust»⁴⁰. In presenza della memoria volontaria, o di altre possibili tipologie di memoria

³⁸ R. Bilenci, *Conservatorio di Santa Teresa*, in *Opere complete* cit., p. 238.

³⁹ G. Henrot, *Le mille e una memoria di Marcel Proust* cit., p. 254. Si veda anche G. Henrot, *Poétique et réminiscence. La charpente du temps*, in *Nouvelles directions de la critique proustienne*, Colloque International di Cerisy-La-Salle, 2-9 juillet 1997, vol. II, Paris, Minard, 2001, pp. 253-281.

⁴⁰ Ivi, p. 260.

involontaria legate al sonno, al sogno, al risveglio⁴¹, non muta per Proust l'obiettivo del «ritrovamento del tempo» e non si accorcia la distanza tra lo scrittore francese e Bilenchi: in quest'ultimo la memoria resta dentro la poetica dell'«approfondimento della realtà», non dell'evocazione del passato.

Di racconto in racconto, e di racconto in romanzo, lo scrittore toscano ha dunque come obiettivo la conoscenza della vita degli uomini, che suggerisce al lettore attraverso gli occhi dei suoi personaggi. (E alla luce di quanto fin qui detto è forse comprensibile la netta affermazione di Carlo Bo, che, recensendo *Conservatorio di Santa Teresa*, alla sua uscita, lo definiva «un romanzo che non obbedisce a un ricordo proustiano» e lo accostava ai *Promessi Sposi*, dove «i fatti sussistono chiusi»⁴²).

Il recupero del passato per via di memoria, di per sé, benché si ponga come fondamento della narrazione, non è dunque l'elemento principale che accomuna Bilenchi con Proust. Paradossalmente, in Bilenchi, non essendo stato «perduto», il tempo (lo si è già accennato più sopra) non deve essere «ritrovato»: nessuna nostalgia, del resto, del passato, dove il «mal du pays» (la «nostalgia») porta Proust a cercare come reale il «pays» del tempo. Ne è del resto consapevole lo stesso Bilenchi, quando dichiara, a proposito di *Conservatorio*: «molti parlano di Proust, ma il mio senso del tempo era diverso»⁴³.

Il «tempo diverso» – che significa il diverso rapporto che l'io narrante (o il narratore in terza persona) instaurano con il «tempo perduto» e il «tempo ritrovato» – è un ulteriore aspetto della distanza tra Bilenchi e Proust.

In un denso scritto sul tempo in Bilenchi, Luzi ha parlato, già a proposito dei primi racconti, di uno spostamento dell'azione «dallo spazio al tempo», che introduceva il lettore «irrefutabilmente nella durata e nel ritmo di successione che regola gli eventi narrati, vale a dire nella grammatica del loro accadere e del loro manifestarsi»⁴⁴. Sempre riferendosi a questi primi racconti, e alla lettura che ne aveva condotto da giovane (ma poi ammettendo di avere a distanza di molti anni la stessa visione di quelle pagine), Luzi continuava affermando di sentirsi «soggiogato e assimilato a un ordine nel quale il tempo è sovrano alla pari con gli altri eventi che lo scandiscono e che sono eventi solo in quanto il tempo li tocca con la sua cadenza e li distribuisce e li misura con la sua durata»⁴⁵. E aggiungeva: «molto presto Bilenchi riuscì a imporsi con un suo perentorio bino-

⁴¹ Se ne vedano le tipologie in G. Henrot, *Le Mille e una memoria* cit.

⁴² Carlo Bo, *Romano Bilenchi: "Conservatorio di Santa Teresa"*, in «Letteratura», aprile-giugno 1940; ripubblicato più volte con il titolo *Intorno a Bilenchi*, si può leggere ora, con il nuovo titolo, in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 634-638, la cit. a p. 635. Continuava Bo: «Lo scrittore di questo *Conservatorio* non soffre esempi per la forza della sua collaborazione, per la chiarezza del suo intervento totale» (ivi, p. 636).

⁴³ *Memoria di immaginazione* cit., p. 89.

⁴⁴ M. Luzi, *Il tempo della prosa* cit., p. 99.

⁴⁵ *Ibidem*.

mio: prosa e tempo. L'esistenza rancorosa e struggente riconoscibile come tempo; e il tempo della prosa come impronta del tempo dell'esistenza. E del mondo e della vita»⁴⁶.

Questa dimensione temporale, con *Anna e Bruno* e con *Conservatorio di Santa Teresa*, sembra subire una trasformazione, secondo la lettura luziana, perché il tempo, «dalla sua absolutezza si viene spostando verso un connubio anzi una immedesimazione con la memoria», che, continua Luzi, «popola il primitivo, spoglio territorio» dei racconti (quello della «massa di oscurità» dei fatti di cronaca), «di una fitta rete e di minute emozioni rivelatrici e moltiplicatrici del mistero annidato nell'universo dell'uomo o della natura»⁴⁷. Solo la memoria, talvolta, conclude Luzi, riesce, «decifrandoli», «a ricomporre» i tanti frammenti nei quali è suddiviso il tempo del personaggio⁴⁸. Una memoria che, si potrebbe commentare, è depositaria della possibile «fabula», mentre nel racconto ricorrono solo alcuni episodi, che assumono il ruolo di rivelare la vita.

Da parte sua Bilenci ha invece affermato che «Più dello spazio, indefinito, che non ha nome, il tempo diventa l'unica coordinata dei miei romanzi, ma non c'entra la memoria, caso mai come avrei voluto che fossero andate le cose: è un tempo immaginato, forse avevo le aspirazioni dei miei personaggi, sognavo storie come le loro»⁴⁹.

È, appunto, la memoria che inventa.

3. *La scrittura della memoria*

Anche il fatto che il binomio «tempo e memoria» di Bilenci non corrisponda a quello di Proust implica la diversità della struttura della sua narrazione. E tuttavia in numerose sue pagine si possono individuare tracce della scrittura proustiana, o forse solo felici consonanze, o, ancora, involontarie vicinanze.

La memoria involontaria, per lo più non evidente nel narratore di Bilenci che non fa nascere la propria scrittura da una manifesta rievocazione, è presente invece nel personaggio narrato, «assalito» dall'evocazione di un tempo passato che ne modifica lo stato:

A volte, rattristato dalla solitudine a cui si costringeva, sentendosi tutto a un tratto privo di affetti, si lasciava riassalire dal ricordo della strada campestre, della pineta e dei solchi dei carri che conducevano verso l'orizzonte, del fiume che lottava col mare. Allora non riusciva ad arrestare la sua fantasia. Le gioie passate erano tanto più desiderate quanto più lontane dal presente e la tristezza dei gior-

⁴⁶ Ivi, p. 100.

⁴⁷ Ivi, p. 101.

⁴⁸ Ivi, p. 102.

⁴⁹ *Memoria d'immaginazione* cit., p. 92.

ni lontani finiva col non apparirgli più una vera tristezza ma un sentimento circonfuso di splendido fascino. Desiderava di poter soffrire e gioire come in quei pomeriggi, provare ancora quel senso di abbandono che rasentava il mistero⁵⁰.

Il medesimo verbo «assalire», spia evidente della memoria involontaria, torna in *Conservatorio di Santa Teresa*, ancora una volta in un momento di difficoltà del bambino protagonista, che attende con la madre il ritorno degli altri familiari andati a far visita a una amica di famiglia gravemente ammalata:

Improvvisi il canto delle rane del fiume e il gridio di quelle dello stagno assalirono Sergio da una piega della memoria non più in contrasto fra loro ma varianti su di un'unica nota di lenta, melanconica disperazione, inculcandogli una visione tristissima del fiume, delle rive erbose e oscure. L'angoscia lo strinse fisicamente⁵¹.

La possibilità della memoria si affaccia anche riferita al futuro, in un passo nel quale è introdotto un procedimento di *foreward*:

Le pagelle erano larghe e di un verde cupo. Quel verde e quel formato largo gli sarebbero rimasti a lungo nella memoria e gli avrebbero ricordato un periodo vago e strano della sua vita, anche quando i volti dei compagni e dei maestri, l'aspetto delle aule e dei corridoi, si sarebbero ormai cancellati da tempo nella sua memoria. [...] Non avrebbe ricordato neppure i lineamenti del babbo, ciò che il babbo aveva fatto o detto in quel tempo. Soltanto, collegata al ricordo della pagella verde, egli conservò a lungo nella memoria l'immagine del padre che, con la pagella in mano, diceva: «Non te la prendere, Bruno, se hai avuto cinque in italiano e cinque in lettura: cinque e cinque fanno dieci». Ma come era stato il volto del babbo mentre pronunziava quelle parole? Forse ilare, perché la voce era affettuosa e scherzosa. Ma di più Bruno non sarebbe mai stato capace di ricordare⁵².

Il passo citato è importante, però, anche perché vi si affaccia una visione della memoria che, temuta da Proust («Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir [...]?»⁵³), assume in Bilenchi una cosciente, consapevole plausibilità: il ricordo può bloccarsi, non portando alla conoscenza cercata. Bilenchi, proprio citando questo passo in un'intervista, si spinge anche più in là: «C'è [...] nei miei personaggi [...] un rapporto di mistero col tempo, di dramma aperto tra passato e futuro: Bruno "non sarebbe mai stato capace di ricordare", perché nel tempo tutto diviene uguale, ciò che è stato, quello che sarà»⁵⁴.

⁵⁰ R. Bilenchi, *Anna e Bruno*, in *Opere complete* cit., p. 83.

⁵¹ R. Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa*, in *Opere complete* cit., p. 253.

⁵² Ivi, p. 77.

⁵³ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 46.

⁵⁴ *Memoria d'immaginazione* cit., pp. 91-92.

È un'ulteriore presa di distanza dalla memoria «proustiana», perché il timore di Proust di non trovare un accesso al passato viene superato proprio grazie alla memoria involontaria, all'«intermittenza del cuore», all'evocazione che un qualsiasi odore o sapore può attivare: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu»⁵⁵.

In Bilenci, il ricordo, se di per sé può rimanere muto, ha la possibilità di essere completato dall'immaginazione, offrendo nuove prospettive:

Struggendomi di desiderio pensai al declinare delle case nei muriccioli, nelle straducole e nel verde dei giardini e dei prati. Quel luogo mi apparve molto attraente nel ricordo [...]. Ora ricordavo poco i luoghi fuori della città, a me una volta tanto familiari; poco ricordavo di quanto avevo veduto nelle passeggiate in compagnia del nonno. Ma proprio la confidenza che, nella mia immaginazione, quella sera, le case rosa e celesti e anche la casa grigia dimostravano per la campagna vicina, mi invogliò a spingermi con la memoria oltre i muriccioli e le straducole di là dal campo sportivo, per il gusto di ritrovare ad uno ad uno campi, boschi, strade, fattorie e ville, per il desiderio di vecchi e di nuovi incontri, di antiche e di nuove avventure. Mi addormentai tardi, stranamente confuso, eccitato⁵⁶.

Non è difficile trovare in questo passo un'affinità tra il bambino protagonista della *Siccià* (dalla quale il passo è tratto) e l'io narrante della *Recherche*, e si conferma che una vicinanza di Bilenci con Proust va individuata nell'indagine condotta sulla fitta trama dei moti dell'animo del protagonista. La stessa fantasticheria e la stessa immaginazione, che nella mente ricreano, riconfigurandola, la realtà conosciuta, accomunano i bambini protagonisti dei racconti e dei romanzi bilenciani al bambino di *Du côté de chez Swann*.

Riferendosi in particolare al protagonista di *Conservatorio di Santa Teresa*, Enzo Siciliano, dopo avere annotato che la «materia tormentosa» di molti racconti precedenti «in *Conservatorio di Santa Teresa* si decanta in un quadro di conclusa, quasi rituale circolarità, con uno stile purissimo, cui le più contraddittorie e penose fibrillazioni dell'animo adolescente non sfuggono come sotto la lama di un bisturi», aggiunge: «Il romanzo si distende con una tale ampiezza di risonanze da suggerire il confronto immediato, per contenuto e profondità, con la prima parte della *Strada di Swann* di Proust. Una sintonia che la letteratura italiana del Novecento non ha con altrettanta altezza sfiorato se non nella *Camera da letto* di Bertolucci»⁵⁷. Le risonanze, non a caso, anche per Siciliano, riguardano «contenuto e profondità», e non c'è dubbio, ad esempio, che il legame di Sergio con la madre sia accostabile al rapporto con la madre dell'io narrante di *Du côté de chez Swann*.

⁵⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 46.

⁵⁶ R. Bilenci, *La siccià* (in *Gli anni impossibili*), in *Opere complete* cit., p. 644.

⁵⁷ Enzo Siciliano, *Romano Bilenci e l'ombra del sesso*, in «La Repubblica», 28 luglio 1988, pp. 36-37.

Più interessanti, però, alcune possibili risonanze proustiane (che andrebbero indagate dentro una più vasta ricognizione della scrittura di memoria novecentesca) si possono forse trovare nel ritmo della scrittura: ad esempio nelle descrizioni dei luoghi, come conferma emblematicamente un passo della prima frase di *Anna e Bruno*:

La strada era prossima alla villa e si apriva, quasi nascosta, agli occhi dei passanti, al lato di una casa di contadini. La casa sorgeva sulla via principale, proprio sul margine dei campi. Dalla via provinciale nulla indicava l'esistenza di quella strada: soltanto il rigurgito di una gora frettolosa che penetrava sotto terra a pochi metri dalla casa colonica attirava, con un rumore sordo e inaspettato, l'attenzione; allora, volgendo lo sguardo da quella parte, si scorgeva l'inizio della strada, fiancheggiata in principio da un'alta parete di edera e di vitalbe abbrancanti i fusti e le fronde di una fila di querce⁵⁸.

O la prima frase di *Sera*: «Durante l'inverno, che era per me la stagione più incantata dell'anno, mi piaceva rincasare presto, sedermi in un angolo del salotto su di una bassa poltrona rivestita di rosso, fra la macchina da cucire della mamma e la vecchia scrivania dove facevo i compiti»⁵⁹.

Si veda, invece, l'incipit di *Mio cugino Andrea*, emblematico in contrasto alla citazione precedente, nonostante l'imperfetto e la prima persona. Il ritmo proustiano è assente, come assente la fitta trama dei sentimenti del soggetto dal cui punto di vista è tracciato lo spazio narrativo:

In quel tempo volevo molto bene a mio cugino Andrea. Era un ragazzo, proprio un ragazzo, più giovane di me di quattro anni, e io ne avevo sedici. Buffo era: buffo nella persona, nei gesti, nelle parole; troppo alto per la sua età, più alto di me, aveva le gambe lunghe e nude, tutte d'un pezzo, e la vita che pareva gli incominciassero sotto le ascelle. Dava noia a tutti e chiamava mia madre: «Zia Memma» prolungando, a seconda dei casi, la a: «Memmaa, Memmaa, Memmaaaa»⁶⁰.

4. *La memoria «reinventata»*

Resta da dire, molto brevemente, perché ai margini del discorso centrale, un'ultima riflessione che coinvolge *Amici*. Nati come testimonianze, come ricordi di momenti di impegno politico o di amicizia, come saggi o come introduzioni ad altri volumi, gli scritti di questa raccolta possono essere ricondotti a due generi diversi, almeno per quanto riguarda la loro possibilità di lettura.

⁵⁸ R. Bilenchi, *Anna e Bruno* (in *Anna e Bruno*), in *Opere complete* cit., p. 71.

⁵⁹ R. Bilenchi, *Sera* (in *Anna e Bruno*), in *Opere complete* cit., p. 204.

⁶⁰ R. Bilenchi, *Mio cugino Andrea* (in *Anna e Bruno*), in *Opere complete* cit., p. 101.

Secondo il suggerimento della scheda bibliografica inserita nella prima edizione, le pagine di *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri* – così il titolo di quell'edizione⁶¹ che rimanda immediatamente alla realtà e non alla finzione – sono da considerare come contributi alla «storia della cultura» dell'Italia tra fascismo e dopoguerra.

In questa direzione la memoria recupera il passato in chiave etico-politica, e gli scritti raccolti sono un'alta testimonianza di scrittura memorialistica.

E tuttavia, nel presentare una nuova edizione della raccolta nel 1988, intitolata solo *Amici*, Gianfranco Contini scrisse che in quelle pagine Bilenci, «avendo per suo notorio vizio intermesso l'arte del narrare [...], mette in carta il suo passato»⁶². Quasi facendo proprie e confermando le parole di Contini, Bilenci affermava in una intervista del 1989 che «In *Amici* la memoria è trattata a romanzo»⁶³.

Per questo molti *incipit* di *Amici* o della successiva raccolta *Due ucraini e altri scritti* rimandano alla narrazione di un passato da far rivivere:

A Viareggio me ne stavo seduto a un caffè della passeggiata sul mare. Era maggio. Poche persone che camminavano su e giù dinanzi a me, qualche coppia di stranieri, inglesi o tedeschi. Gruppetti di bambini si dirigevano verso il molo decisi a provare se fosse già possibile fare il bagno. Giovani studenti, ragazzi e ragazze, con quaderni e dizionario sotto il braccio, entravano nel caffè, e, attraverso la vetrina spoglia, li vedevo sedere ai tavoli; alcuni parlavano sottovoce, altri leggevano pensierosi⁶⁴.

Un'ultima dichiarazione di Bilenci, proprio sugli scritti raccolti in *Amici*, offre un ulteriore e conclusivo spunto critico: «si tratta di racconti, non di saggi, né di pura memorialistica. Sono “reinventati” dalla memoria che ne articola l'emotività e l'interesse»⁶⁵. Nulla di nuovo, rispetto a quanto già detto più sopra, a proposito della memoria che inventa: e tuttavia qui si è in presenza di ricordi che affondano nella realtà, non «immaginati», e di testi che sono stati additati come documenti storici e come «autobiografia in chiaroscuro di una generazione»⁶⁶. La reinvenzione, evidentemente, è un modo per dichiarare la specificità della scrittura letteraria (e non a caso gli scritti di *Amici* subiscono lo stesso trattamento correttorio dei testi nati come racconti), e alla frase citata se ne aggiunge subito un'altra, secondo la quale la memoria «Deve servire, ma reinventata, per costruirsi dentro una propria identità»⁶⁷.

⁶¹ R. Bilenci, *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976.

⁶² Gianfranco Contini, *Per Bilenci e i suoi "Amici"*, in R. Bilenci, *Amici*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Rizzoli, 1988, p. V.

⁶³ *La ricerca della perfezione* cit., p. 225.

⁶⁴ R. Bilenci, *Padre e figlio* (in *Amici*), in *Opere complete* cit., p. 887.

⁶⁵ R. Bilenci, *Due ucraini e altri amici*, con un'appendice a cura di Fabrizio Bagatti, Milano, Rizzoli, 1990, p. 134.

⁶⁶ Benedetta Centovalli, *Introduzione a Bilenci, Opere complete* cit., p. xx.

⁶⁷ R. Bilenci, *Due ucraini e altri amici* cit., p. 134.

Alla fine della sua carriera di scrittore, lunga nel tempo anche se controllata nel numero delle pubblicazioni, Bilenchi arriva dunque a parlare di una memoria che può contribuire a creare un'identità: sono parole che, naturalmente, potrebbero essere applicate all'intera *Recherche*, confermando che, nonostante la distanza, Proust resta un punto di confronto non eludibile all'interno dell'orizzonte bilenchiano.

L'ARTE DELLA FUGA. IL TEMPO E LO SCACCO IN «ARACOELI»

Marco Rustioni

Difficile dire se Elsa Morante fosse immune da qualunque *anxiety of influence*¹. Di certo, esclusi i parallelismi di lunga durata², l'autrice si dimostra poco propensa a dichiarare le proprie fonti d'ispirazione ed altrettanto riluttante mi sembra nel suggerire, a margine del suo laboratorio compositivo, la presenza di modelli o di filiazioni³. Per questo motivo, alquanto prezioso si rivela quanto affermato sulla *Recherche* e sulla Morante da Carlo Cecchi in due occasioni distinte, e mi riferisco alle interviste rilasciate a Concetta D'Angeli e a Graziella Bernabò⁴. In entrambi i casi il regista sottolinea di aver lungamente discusso del testo con l'autrice già negli anni Sessanta. In particolare, però, risulta significativo il giudizio da lei espresso nella primavera del 1977: Cecchi ricorda che in quell'anno la Morante si dichiarava letteralmente rapita dal *corpus* proustiano, che era stato sottoposto a una attenta e appassionata rilettura.

L'affermazione non è di poco conto e può valere come indizio per riflettere su *Aracoeli* (1982). È negli anni Settanta che viene intrapresa l'elaborazione del libro e dall'analisi delle carte autografe è recentemente emersa una duplice stesura. La prima risale al 1975 e il progetto si intreccia con altri abbozzi e lavori rimasti nel cassetto, come le poche pagine manoscritte di *Superman*, lacerto co-

¹ Lo ricordano i curatori a chiusura del «Meridiano» a lei dedicato in Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990, II, p. 1653. Qualche ragionevole dubbio lo solleva, a riguardo, Gandolfo Cascio, *La prima perla e la prima rosa. Elsa Morante e la ricezione dei «sonetti della notte» di Michelangelo*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)* [numero speciale de] «Il Giannone», 19-20, gennaio-dicembre 2012, p. 213.

² Mi riferisco naturalmente agli autori citati dalla Morante nel saggio *Sul romanzo*, consultabile in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, II, cit., pp. 1497-1520.

³ Neppure l'ampio epistolario pubblicato nel 2012 ha offerto particolari novità su questo aspetto. Per un'analisi dei giudizi di merito formulati dalla Morante nella sua corrispondenza privata, rinvio a E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi, 2012.

⁴ La testimonianza è offerta da Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci 2012, p. 248. Ma sull'episodio riferisce anche Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci, 2003, p. 47.

evo ad *Aracoeli*, e il romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*, scritto nel 1958 ma traslato, sul piano delle idee e dei contenuti, nelle opere successive⁵. La seconda redazione invece, quella adottata per il testo edito, viene avviata nel febbraio del 1977 ed è successiva al viaggio compiuto dalla Morante nei luoghi trasposti nel romanzo. Con qualche probabilità, dunque, la riscoperta della *Recherche* interviene a stretto contatto con questa fase di riscrittura; ed è per questo motivo che mi sembra opportuno verificare se la presenza a margine del testo proustiano abbia lasciato delle tracce nel suo percorso creativo. Allo stato attuale, infatti, l'attenzione della critica si è soffermata con maggiore insistenza sulle affinità che intercorrono tra *Menzogna e sortilegio* e la *Recherche*, mentre sull'ultima opera della Morante il giudizio non è altrettanto univoco⁶. A ben vedere però, l'impiego di differenti criteri selettivi potrebbe attenuare questa disparità e indurre a qualche precisazione ulteriore. Da questo punto di vista credo che *Aracoeli* possa offrire alcuni spunti di lettura e mostrare, quasi in controtuce, i segni di un attraversamento.

Intanto, per venire al romanzo, in *Aracoeli* non esiste una suddivisione in capitoli ma il testo assume la struttura di un «monologo sregolato»⁷ diviso in una serie di frammenti, a loro volta separati dallo spazio bianco. Anche questa predisposizione tipografica richiama il testo della *Recherche*. Naturalmente l'autrice non si avvale del medesimo intarsio di dati memoriali e la scansione è più nervosa e magmatica. Tuttavia lo spazio bianco interviene a indicare un mutamento temporale e solo alcuni brani recano un titolo, chiamato a sottolineare la presenza di un passaggio immaginativo o allucinatorio, o ancora di uno stato di riflessione interiore. Inoltre c'è un'analogia che riguarda la cronologia esterna. Molti degli eventi del romanzo, che pure avvengono in anni distinti, sono inclusi entro le date di settembre e di dicembre⁸. Questa scelta ricorda da vicino una tendenza presente nella *Recherche*, e cioè quella di predisporre una macrocornice di riferimento entro la quale inserire la molteplicità degli stati di coscienza. Ciò accade, ad esempio, nella *Parte di Swann*, dove il tempo dell'infanzia è racchiuso in un'unica interminabile giornata, e simile procedimento è ravvisabile anche nella

⁵ L'inizio dell'iter compositivo è stato recentemente retrodatato al 1975 da Simona Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in *Le stanze di Elsa*, a cura di Giuliana Zagra e Simionetta Buttò, Roma, Colombo, 2006, p. 60.

⁶ Su questi aspetti, cfr. Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Cadmo, 1998, dove peraltro viene ritenuto poco pertinente il raffronto tra la *Recherche* e *Aracoeli*. Sul fronte opposto, invece, C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: «Aracoeli»*, in *Leggere Elsa Morante: «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»* cit., pp. 39-50.

⁷ Giovanna Rosa, *«Aracoeli»: i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 313.

⁸ Devo questo spunto interpretativo all'analisi compiuta da Paola Raspadori, *Gli ultimi accordi*, in *Lecture di Elsa Morante*, a cura del Gruppo La Luna, Torino, Rosenberg & Seller, 1987, pp. 46-54.

rappresentazione delle stagioni, la cui indicazione risulta del tutto fittizia, visto che suggerisce lo sfondo dove interagiscono i modi della percezione⁹. Tale orientamento influisce sulla datazione imposta dalla Morante al romanzo, in cui è rilevabile la stessa congiuntura sinottica dei dati di contenuto. L'autrice non stabilisce i contorni della temporalità esteriore allo scopo di ordinare le sequenze, ma le cristallizza in un quadro predeterminato così da innestare, in modo disorganico, la disposizione degli eventi affidati al ricordo. Ma ad accomunare i due romanzi è il trattamento riservato alla dimensione della temporalità¹⁰. Tutte le porzioni testuali appartengono infatti a due piani narrativi, all'interno dei quali gli avvenimenti si dispongono su livelli temporali distinti. Si può pertanto stabilire un altro parallelo, stavolta strutturale, con l'opera del francese, che distingue altrettanti percorsi memoriali. Il primo muove alla ricerca del momento che ha innescato il processo interiore dei ricordi, quello, per intenderci, rappresentato dal celeberrimo episodio della *madeleine*. Secondo Jauss, tale esperienza non conduce il narratore a collocarsi all'inizio della sua storia passata ma costituisce il momento in cui il tempo del ricordo si trasforma in tempo ricordato¹¹. L'altro, invece, si proietta in avanti e consiste in una dimensione temporale che procede verso il futuro ma che si svolge, rispetto al blocco incipitario, tutta all'interno del passato¹². A ben vedere, qualcosa di analogo interviene anche nel testo della Morante. Affidato a una voce omodiegetica, quella del quarantenne Emanuele, l'attacco del romanzo corrisponde all'attimo in cui la storia diventa narrazione, ma gli avvenimenti non sono già tutti trascorsi e la scansione binaria si articola in due itinerari paralleli. Rispetto all'*incipit*, trascritto qui di seguito, essi corrono in opposte direzioni: verso il futuro e verso il passato:

Mia madre era Andalusia. Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome [...]: così che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome Muñoz Muñoz. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli¹³.

Il primo ordine temporale rinvia al presente, all'atto enunciativo di chi orienta la disposizione degli elementi di contenuto¹⁴. Gli eventi si svolgono in un periodo circoscritto (dal 31 ottobre al 4 novembre 1975) e il racconto aderisce, di fatto, alla cronologia degli avvenimenti, disposti in una sequenza line-

⁹ Hans Robert Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 133-139.

¹⁰ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»* cit., p. 48.

¹¹ H.R. Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* cit., p. 125.

¹² Ivi, pp. 113-147.

¹³ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 3.

¹⁴ Su questi aspetti, cfr. Lucio Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003, pp. 57-87.

are. L'azione di recupero memoriale, invece, è soggetta a oscillazioni e ad anacronie, e in questo caso viene condotta, per riprendere una definizione adoperata da Auerbach per la *Recherche*, da un «personaggio interiore»¹⁵. Da un lato dunque Emanuele decide di raccontare la sua vita, al centro della quale si trova Aracoeli, morta dopo una lunga fase di decadenza fisica e mentale. Dall'altro intraprende un viaggio in Andalusia, la terra d'origine della madre, alla ricerca non solo delle proprie radici, ma pure delle cause che hanno generato la sua condizione di infelicità e di sradicamento.

In *Aracoeli* vi sono perciò incrociati tanto un viaggio nello spazio quanto un viaggio nel tempo. Attraverso lo sviluppo di queste due linee narrative, quella dell'attualità e quella della memoria, il lettore viene così a conoscenza dell'intera vicenda e il racconto è costruito in modo da lasciar intendere che la *quête* regressiva intrapresa da Emanuele alla ricerca della madre sia risolutiva. Per questo motivo merita soffermarsi con più attenzione sull'*explicit* del libro, che rivela ulteriori affinità con la *Recherche*. Durante il transito verso la Spagna Emanuele ricorda lo spazio edenico dell'infanzia, vissuto in totale simbiosi con Aracoeli, ma pure il suo irreversibile mutamento di personalità, il morboso squilibrio che la porta a essere una disperata ninfomane e ad abbandonare la famiglia per finire i propri giorni in un bordello. Il punto di svolta, quello che dovrebbe dare senso alle esperienze vissute dal protagonista, appare dunque situato al termine del viaggio. In realtà non è così e l'itinerario da lui compiuto si rivelerà privo di risposte. Giunto a El Almendral, sospeso in una sorta di limbo semidesertico, Emanuele incontra l'unico abitante del villaggio, il padrone della mesquita del luogo. È da quest'ultimo che riceve alcune informazioni sulla famiglia della madre e che rendono il percorso del tutto inutile:

Al primo bicchiere, senz'altro m'informo dal vecchio se per caso abbia avuto mai notizia, in questi paraggi, di una famiglia dal cognome Muñoz Muñoz. Fa di nuovo il suo sorriso svogliato, di rassegnazione ironica e d'ovvietà: – qua in giro tutta la gente porta questo cognome¹⁶.

Il cognome identifica tutti e nessuno e per Emanuele non è possibile ricostruirne le radici. Le origini di ciascun individuo restano frutto di una casualità imponderabile ed è vano affannarsi a ottenere spiegazioni razionali. A ben vedere, dunque, il viaggio si rivela privo di senso e questo scacco si trasmette anche alla narrazione, apparentemente giunta ad un vicolo cieco. Ma questa interpretazione sarebbe vera solo se il frammento rappresentasse l'effettiva conclusione della storia. Invece dopo lo spazio bianco il racconto riprende senza alcun riferimento all'esperienza appena vissuta e il testo prosegue per un ultimo

¹⁵ La definizione è applicata alla *Recherche* da Erich Auerbach, *Da Montagne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 222-230.

¹⁶ E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 310.

tratto. Per la sua collocazione sarebbe un epilogo, ma anziché trovarsi spostato in avanti rispetto al tempo della narrazione, appartiene al passato e ai ricordi di Emanuele. Si tratta, apparentemente, di un frammento giustapposto, di un tassello vagante e senza importanza sfuggito al narratore e in ultimo ripreso per scrupolo di verità. In realtà, e lo dimostrano i tempi verbali, esso è veicolato da uno sguardo retrospettivo e il passato non è più solo oggetto del racconto ma si rivela in un presente compiuto. L'episodio è una risposta al brano finale del viaggio ed offre, al contempo, una spiegazione che riguarda tutta la vicenda. Emanuele infatti, non ancora adolescente, aveva già vissuto l'esperienza di un viaggio formativo. Dopo i giorni dell'armistizio, era fuggito dal collegio cui era stato affidato e aveva fatto ritorno a Roma per ricongiungersi con la famiglia. Qui viene accolto dalla zia Monda e decide di andare a trovare, in ultimo, il padre, che ha scelto di vivere vicino al cimitero dove si trova sepolta Aracoeli. L'appartamento è semivuoto e ostruito dai calcinacci. L'uomo è irriconoscibile e gli viene incontro scalzo, madido di sudore ed ubriaco. Emanuele prova una forte sensazione di ribrezzo e dopo il penoso colloquio, durato pochi minuti, scende velocemente le scale dello stabile e si ritrova all'aria aperta. Solo dopo essersi allontanato da quartiere comincia a piangere copiosamente ed è qui che la voce narrante interviene per riflettere, al presente, sul significato di quelle lacrime. La scoperta che fa su se stesso, per come nasce e per il ruolo strutturante che assume all'interno del romanzo, merita di essere riportata qui di seguito:

C'è però una terza risposta, che ora mi tenta con la sua curiosa ambiguità (per quanto caduca e inverosimile):

piangevo per amore.

Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomporsi nell'orrido parco?

No – impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece.

E di chi?

Di Eugenio Ottone Amedeo.

Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle sue carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato: Ti amo!¹⁷

Mariolina Bertini ha sottolineato come la *Recherche* sia attraversata da veri e propri *coups de théâtre*, grazie ai quali «la scena oscura dell'interiorità è invasa dalla luminosa fantasmagoria della memoria affettiva»¹⁸. Un simile effetto

¹⁷ Ivi, pp. 327-328.

¹⁸ Mariolina Bertini, *Figure del desiderio: dalla «Fille aux yeux d'or» alla «Recherche»*, in «Aut aut», 193-194, 1983, p. 22.

lo trasmette anche il brano appena citato. La scoperta dell'amore verso il padre rovescia i termini del viaggio iniziatico intrapreso da Emanuele e il ricordo di quell'incontro riaffiora proprio perché si associa ad un'esperienza consimile. Ciò che a una prima lettura sembrava frutto di un montaggio arbitrario assume ora nuovo significato. Il legame che tiene insieme l'approdo ad El Almendral e i frammenti conclusivi è di tipo memoriale e può essere senz'altro incluso tra le intermittenze del cuore che Debenedetti ha posto al centro della sua analisi del testo proustiano¹⁹. Il romanzo della madre, affidato alla memoria volontaria, non ha fatto altro che aprire un varco nella sua coscienza, dando così la possibilità ad un ricordo in essa racchiuso di esprimersi²⁰. L'ultimo frammento lascia pertanto trasparire, nell'inquadramento retrospettivo della *fabula*, un ulteriore anello di congiunzione con l'opera proustiana. Anche nell'*explicit* di *Aracoeli*, il senso di tutta la vicenda scaturisce da un fatto causale che provoca un'interferenza tra eventi fino a quel momento separati. In ultimo, dunque, è l'incontro col padre a conferire unità al racconto, anche se questa coesione risulta visibile solo a posteriori e presuppone, di fatto, il fallimento della diegesi in presa diretta.

Attraverso le ultime sequenze il narratore va alla ricerca del momento iniziale della sua storia già trascorsa, per poi restituirla a un tempo aperto, composto dai relitti sedimentati nella memoria del lettore²¹. A ben vedere, la concatenazione delle esperienze induce quest'ultimo a ricostruire una traccia narrativa, a predisporre un percorso inferenziale incentrato sulla figura della madre. A una seconda lettura, invece, i tasselli devono essere assemblati in funzione della figura paterna. In questo modo il senso complessivo della storia risulta completamente rovesciato e ciò che appariva come un autentico itinerario di ricerca esistenziale si rivela una forma di depistaggio narrativo, elaborata per coprire qualcosa di inconfessabile, rimasto celato negli anni e ora riemerso dall'inconscio. Da questo punto di vista *Aracoeli* può essere considerato una confessione mancata e porta dietro di sé i paradossi dell'autobiografismo applicati al campo finzionale. La complessa macchina affabulatoria congeniata dall'io narrante si rivela un autoinganno della coscienza e questo processo di occultamento, fondato sull'opacità dei segni verbali, richiama da vicino un altro elemento che struttura la *Recherche*. Mi riferisco al principio della menzogna, intesa come strumento di costruzione linguistica²². La bugia interviene nelle opere letterarie che met-

¹⁹ Giacomo Debenedetti, *Le intermittenze e le epifanie*, in *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 336-345.

²⁰ Tali considerazioni sono liberamente mutate da Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 60.

²¹ H.R. Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* cit., p. 115.

²² Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montagne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 219-280. Ma sulla necessità di applicare il metodo di Lavagetto al *corpus* morantiano,

tono in gioco un io-molteplice e rappresenta «una cintura di sicurezza»²³ per il soggetto che intende sottrarsi alla prova del giudizio. Questo slittamento dalla verità alla menzogna influisce sulle finalità del racconto, soprattutto quando il punto di vista coincide con la voce narrante. Se lo scopo è quello di celare un segreto, tale orientamento provoca la creazione di un alibi narrativo, di una storia parallela che in qualche modo occulta la ricerca di senso. A ben vedere, tutta la vicenda di *Aracoeli* è costruita su questo modello di racconto: evocando di volta in volta gli avvenimenti, il protagonista della storia controlla l'ordine sequenziale e può decidere cosa dire e soprattutto cosa non dire, o ancora se confessare tutto ciò che opprime il suo cuore o se nascondere, anche parzialmente, la verità. La menzogna scompagina così la relazione che sussiste tra i dati di contenuto e Emanuele ne altera la disposizione per dissimulare le esperienze vissute.

In assenza di controprove, dunque, il lettore non può che affidarsi alla coesione testuale; ma a un'analisi più attenta il racconto non risulta inattaccabile e tantomeno aspira a essere classificato come tale. Non va dimenticato che il libro si propone come un referto analitico, elaborato da Emanuele per liberarsi dai suoi tormenti esistenziali; pertanto l'io narrante, anche mentendo, può talvolta lasciarsi sfuggire una parte di verità. Il suo discorso è infatti attraversato da indizi che lasciano scorgere la falsità delle sue asserzioni e ciò permette di pensare al romanzo come a un sistema di segni su cui il lettore è chiamato a esercitare la propria capacità ermeneutica. In questo senso, la Morante sembra aver accolto l'orientamento filosofico rinvenuto da Deleuze nella *Recherche*, l'idea cioè che «la verità non si concede, si tradisce; non si comunica, si interpreta; non è voluta, ma involontaria»²⁴. In fondo, non sarebbe inesatto dire che per tutto il romanzo Emanuele prova a decifrare i segni della persona amata. A ben vedere, infatti, se collegati tra di loro, essi compongono un mosaico di ipotesi e di congetture non dissimile da quello elaborato da Marcel su Albertine, e proprio come accade nella *Recherche* la volontà di sapere dimostrata da Emanuele si rivela piuttosto ambigua, visto che gli indizi emersi durante la storia non intendono sempre disvelare la verità, bensì nasconderla. Per questo motivo, la Morante pare alludere col suo romanzo al modello di racconto presente in *Albertine scomparsa* e mi riferisco, in particolare, all'episodio del telegramma ricevuto da Marcel a Venezia e da lui erroneamente attribuito all'amica morta. Solo durante il viaggio di ritorno l'io narrante comprende di aver commesso un errore di lettura. Il travisamento, dovuto alla particolare grafia di Gilberte, genera una porzione consistente di storia e conduce il protagonista a un'ampia serie di supposizioni

cfr. Giulio Ferroni, *Alla ricerca dell'«ultimo libro»*, in *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 35-54. Una prima analisi, legata però a *Menzogna e sortilegio*, è consultabile in Giuliana Nuvoli, «Menzogna e sortilegio». *Una commedia rovesciata*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)* cit., pp. 115-136.

²³ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montagne. Sulla bugia in letteratura* cit., p. 225.

²⁴ Giles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1990, p. 90.

relative all'amata. In modo analogo funziona lo sviluppo narrativo in *Aracoeli* e nel delineare la figura di Emanuele la Morante ha sfruttato le possibilità aperte dai meccanismi di rimozione. Se la ricerca del vero ha origini passionali e interessate²⁵, l'interiorità agisce sulle scelte ancora attuabili e può dare origine a devianze illusorie. Ecco perché su alcune tracce visibili della sua inaffidabilità la voce narrante sembra sorvolare e lasciar intendere che si tratta di considerazioni prive di importanza. Esse non segnano alcuna svolta irreversibile, né sovvertono l'immagine di Emanuele fino a quel momento costruita. Ma soprattutto, il paradosso del romanzo è che il rovesciamento finale, per quanto sorprendente, venga introdotto da una serie di indicazioni del tutto palesi e riconducibili a due tipologie distinte. Vi sono, da un lato, alcuni riferimenti metatestuali che rivelano la natura menzognera del racconto. Dall'altro, in forma di prolessi temporale, affiorano delle anticipazioni di contenuto che coinvolgono lo scioglimento della trama. In entrambi i casi gli indizi sono sottoposti a un drastico livellamento e si dissolvono nella continuità del flusso narrativo perché non instaurano alcun rapporto con i meccanismi di comprensione.

Merita soffermarsi su qualche esempio. Nella parte iniziale Emanuele sta evocando il primo ricordo della sua infanzia, costituito dalla sua immagine riflessa nello specchio. Già la presenza di questa superficie, simbolo di ambiguità e di deformazione²⁶, indica che la prospettiva di sé è mediata e indiretta. Ma altrettanto rivelatrice è la definizione data alla sua azione memoriale:

Secondo certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo, che inghiottono, per non consumarle mai, le luci del passato (e forse anche del futuro). Ora, la primissima visione postuma di me stesso, che fa da sfondo a tutti i miei anni, si presenta alla mia memoria (o magari pseudo-memoria?) non direttamente ma riflessa dentro quella specchiera, e inquadrata nella nota cornice²⁷.

Il sintagma incorniciato dalle parentesi è di tipo correttivo, ma anziché definire con maggiore precisione la natura delle riflessioni di Emanuele ne rende incerto lo statuto. Collocato ad introduzione del primo ricordo d'infanzia esso viene infatti riassorbito dai dati di contenuto. Tra l'altro, il ricorso alla parentesi può rispondere ad un'esigenza di verosimiglianza. L'episodio è così lontano nel tempo da rendere la nitida ricostruzione poco plausibile e ciò giustifica la presenza del prefissoide, inserito dalla Morante per indicare che il personaggio non può garantire sulla veridicità della descrizione. E tuttavia, nel frammento successivo, Emanuele fornisce una variante piuttosto indicativa del termine sopra impiegato:

²⁵ Lo spunto interpretativo è offerto da Maurizio Ferraris, *Alberatine scomparsa*, in «Aut aut», 193-194, 1983, p. 38.

²⁶ Sull'importanza dello specchio nel romanzo, cfr. l'analisi di C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»* cit., pp. 62-67.

²⁷ E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 11.

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie "rimembranze apocrife" l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi²⁸.

Il brano appartiene a un tassello piuttosto breve e di ordine riflessivo. Il commento è rivolto alla scena appena descritta e il termine posto dalla Morante tra virgolette non può non avere funzione di ripresa rispetto al precedente. Il significato attribuito da Emanuele alle proprie memorie assume ora contorni più nitidi. Un documento si dice apocrifo quando non viene riconosciuto come autentico. Applicato ai ricordi del protagonista, l'aggettivo suggerisce che il contenuto del testo è falso. Dopo poche pagine, dunque, Emanuele non dichiara apertamente che sta mentendo, ma avverte il lettore circa la natura poco veritiera delle sue rimembranze. Anche in questo caso, però, l'affermazione scivola tra le righe perché non è ancora collocabile entro una serie di riferimenti comuni.

Ancora più significativo è quanto avviene in un'altra parte del testo, assai prossima ai frammenti presi in esame. Il protagonista si trova all'aeroporto e pensa, nell'attesa, alla sua attuale condizione di emarginato. Prima del passo sotto riportato Emanuele riconosce a certi uomini, giunti all'epilogo del loro destino, la capacità di scegliere non soltanto come vivere, ma anche come morire. Si tratta dell'attimo in cui il disegno complessivo dell'esistenza può finalmente svelarsi²⁹:

E sarà stata quella scelta – anche se nascosta a noi stessi, o mascherata, o equivoca – a determinare le altre nostre scelte, a consegnarci agli eventi, e a segnare in ogni movimento i nostri corpi, conformandoli a sé. Noi la portiamo scritta, indelebilmente, fin dentro ogni nostra cellula. E il solito conoscitore acuto forse potrebbe leggerla già nei nostri gesti, e tratti, e in ogni piega della nostra carne vulnerabile. Anzi, imparerebbe, leggendola dal principio alla fine, che essa risponde ovunque a una sua logica sicura e costante. Secondo la nostra natura, noi vogliamo ignorare il principio e la fine³⁰.

Per quanto tutto sia già deciso, la scelta di un altro personaggio ha determinato la sua esistenza. A questa altezza del racconto, proprio perché il narratore sta per intraprendere il viaggio, chi legge è propenso ad attribuire questo ruolo alla madre. In realtà, nel brano in questione, il riferimento non è alla sua vita, bensì a quella del padre, solo che i dati di contenuto vengono modellati in modo da tenere aperta, nello scorrimento del testo, una duplice interpretazione. Inoltre, seppur in modo velato, la Morante inserisce un'apostrofe al lettore, ironicamente definito il solito conoscitore. A questa figura di pedante, capace di ricostruire dal comportamento del personaggio il senso di tutta la vicen-

²⁸ Ivi, p. 13.

²⁹ Ivi, p. 16.

³⁰ Ivi, pp. 16-17.

da, l'autrice rivolge in un certo senso un'avvertenza di lettura: la voce narrante non riferirà ogni aspetto della sua vita ma intende ignorare (occultare) il principio e la fine del racconto. Ancora una volta dunque, il protagonista afferma di mantenere nei confronti dei propri ricordi un'ambiguità di fondo e che la logica dell'interprete non sarà capace di decifrarne il significato. Ad ulteriore conferma così prosegue nel testo:

Inconsapevoli: questa è la norma voluta. Ma pure, in qualche occasione, una certezza innominata batte alla nostra coscienza con un fragore assordante: come i passi di un esercito straniero in marcia verso i nostri confini per una devastazione inaudita, che non sappiamo spiegarci; mentre sottovoce una spia ci insinua che noi stessi lo abbiamo chiamato³¹.

La mancanza di consapevolezza rinvia all'ignoranza precedente. In aggiunta, però, Emanuele indica nelle certezze senza nome il principio con cui i ricordi irrompono con violenza nella coscienza. Non sarà inutile sottolineare che in questo passo i barlumi di verità che giungono al protagonista sono paragonabili alle intermittenze della memoria involontaria. Certo, una voce interna insinua che si tratta di ricordi comunque evocati; ma perché ciò possa avvenire il soggetto non deve avere cognizione di sé, non deve pensarci in modo diretto. Quasi a conferma di quanto appena enunciato, seguono tre *flashes* divisi dai punti di sospensione. Nella cronologia degli eventi, questi episodi appartengono al passato del protagonista, ma nella disposizione dell'intreccio anticipano in forma frammentaria l'incontro finale. Merita citare il primo:

Qualche lampo all'indietro. Estate 1945. Mio padre, alla mia prima e ultima visita in quella sua casa del Tiburtino mezza bombardata, con le finestre tutte chiuse e quel fetore dolciastro. Lui, con la pelle di una bianchezza sordida sotto la barba non fatta. La sua bocca che mastica a vuoto. Il sudore freddo della sua mano che si ritrae... Lui fa quella specie di sorriso miserabile...³².

In questa breve prolessi, la scena dello scioglimento viene di fatto anticipata. Ciò che viene eluso però è il significato attribuito all'episodio. L'immagine si deposita tra le altre senza soluzione di continuità fino all'*explicit*, dove il ricordo assume di nuovo rilievo e produce un'inversione decisiva di senso. E proprio nella parte conclusiva del romanzo, a conferma della dialettica che intercorre tra le due porzioni testuali, l'autrice introduce una nuova classificazione del percorso memoriale fino ad allora elaborato. Il richiamo permette di stabilire un nesso con il blocco incipitario e con le altre definizioni già date al testo:

³¹ Ivi, p. 17.

³² *Ibidem*.

E dunque, è solo per un gioco ozioso che io qui mi provo a scomporre nei suoi diversi elementi il seme di quel mio pianto. Per una tale operazione non dispongo, fra l'altro, né dei mezzi né della scienza. Quel povero seme è ormai secco. Il microscopio è fantastico.

E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali e immortali)³³.

Da notare l'ironia dell'autocitazione da parte della Morante, come risulta evidente dalla serie di termini riferiti al concetto di storia e da cui emerge, segnato dalla maiuscola e mascherato dal plurale, il titolo del suo precedente romanzo. Ma soprattutto vi sono delle analogie con le parti esaminate. Alle riflessioni di Emanuele si accompagna l'ennesima ammissione: il racconto è immaginario ed è per questo motivo che qualunque tentativo di indagine logico-razionale, esemplificato dalla scienza e dal microscopio, si rivela inutile. La luce gettata sulle rimembranze apocriefe rende assai violento il contraccolpo narrativo perché viene messo in crisi il patto implicito stabilito fino a quel momento con il lettore. Attraverso l'esposizione minuta degli eventi e delle circostanze l'autrice non aveva solo attratto il suo interesse ma lo aveva costretto a formulare un giudizio, a farsi un'immagine veritiera del protagonista³⁴. In ultimo, invece, il paradigma tradizionale appare alterato e il lettore non riesce a partecipare alle aspettative e ai desideri suscitati dalla situazione narrativa³⁵. Viene così messo in discussione il sistema abituale con cui vengono ricavati gli elementi del mondo romanzesco e chi legge si trova nella condizione di rimettere insieme i lacerti di una storia franata su se stessa.

È stato detto che *Aracoeli* è un libro testamentario, destrutturato e disperato. La frase, pronunciata da Alfonso Berardinelli, è stata raccolta da Emanuele Zinato in occasione di un'intervista avvenuta a Roma il 18 aprile 1998 e compare oggi tra le note della sua introduzione al primo volume di *Romanzi e prose* di Paolo Volponi³⁶. Tale giudizio risulta oltremodo condivisibile se riferito al percorso letterario dell'autrice. Rispetto alle precedenti prove *Aracoeli* si pone in antitesi figurale: la tensione tragica, riflessa ora in un pessimismo cupo e irreversibile, investe in egual misura contenuto e forma, temi e modulazioni espressive già affrontate vengono riproposte per essere messe in discussione e rovesciate di segno. La cattedrale (termine assai caro all'autrice ed estendibile a tutta la

³³ Ivi, p. 327.

³⁴ Su questi aspetti, relativi alla struttura dell'autobiografia, cfr. Jean Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 296-297.

³⁵ Il termine è ripreso da Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.

³⁶ Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. XXX, in nota.

sua produzione) è un cumulo di macerie, e la rivelazione finale conferma che il possesso e il riconoscimento dell'identità non sono più così certi e sicuri. Che questa consapevolezza sia maturata a stretto contatto con il testo proustiano non può che apparire paradossale. Non è avvertibile infatti in *Aracoeli* un esercizio della scrittura teso alla «speculazione sul tempo», e ancor meno appare rivolto a definire la «nozione lirica della durata»³⁷. Inoltre, l'orientamento dei contenuti risulta di segno opposto. Durante la *matinée* Guermantes, l'io narrante si accorge di quanto siano importanti i ricordi e le sensazioni provate lungo tutta la sua esistenza, ed è tale consapevolezza che lo convince a trasformare in arte gli episodi della sua vita. Da questo punto di vista, Proust considera ancora possibile stabilire un nesso tra esperienza e verità; al contrario, la Morante sembra invece affermare che simile esigenza non trova più alcuna garanzia nel soggetto. La vocazione alla totalità rilevata da Fortini³⁸ è dispersa nei resti di un disegno costruttivo appena tratteggiato, mentre la complessità del mondo interiore può dispiegarsi ora in una cupa «*rêverie* paranoica»³⁹, intrisa di ombre e di dissonanze. E tuttavia, per rendere espliciti i motivi che orientano una scelta così radicale, la scrittrice non poteva non rivolgersi all'opera che aveva messo l'identità e l'individuo al centro dei processi diegetici. In questo senso il rapporto stabilito con la *Recherche* non può che essere di ordine contrastivo, ed è a partire da questo legame che sarebbe opportuno ripensare al valore del romanzo, ancora misconosciuto. A tal proposito Bruna Cordati rinviene in *Aracoeli* una specie di brusio persistente, quasi che la Morante non avesse inteso ritagliare figure a tutto tondo bensì affidarsi a delle voci fantasmatiche, che si rincorrono senza riuscire a prendere una forma definitiva⁴⁰. La novità del testo, se messo a confronto con le consonanze proustiane presenti in *Menzogna e sortilegio*, è proprio questa: il mondo romanzesco non è più percepito come una complessa unità psicologica e i personaggi di *Aracoeli*, anziché affiorare dal cosmo dei racconti possibili, vengono ritagliati dal magma del discorso comune. La capacità di dare voce ai morti, la *nekuia* classica⁴¹, è del tutto assente anche perché il rito non riesce più a propiziare l'incanto della diegesi. Ciò sarà dovuto, senz'altro, al pessimismo che investe la Morante negli ultimi anni della sua vita; un pessimismo in parte autodistruttivo. Ma più che un mero riflesso biografico, *Aracoeli* è tra i romanzi che restituiscono in forma apocalittica i meccanismi di deterioramento presen-

³⁷ Anna Dolfi, *Proust e il proustismo italiano*, in *Diacronie nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 60. Ma un quadro storiografico è stato offerto anche da Franco Fortini, *Cinquant'anni lungo Proust*, in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 121-131.

³⁸ F. Fortini, «*Aracoeli*», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 246.

³⁹ Domenico Scarpa, *Un libro comico, un libro tragico*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)* cit., p. 317.

⁴⁰ Bruna Cordati, «*Aracoeli*»: *il racconto e il rumore*, in *Lecture di Elsa Morante* cit., pp. 9-17.

⁴¹ In relazione a Swann, il concetto viene trattato da G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, in *Proust* cit., p. 172.

ti all'interno della società italiana. Nel racconto predomina, infatti, un'atmosfera di sgomento e Emanuele esemplifica cosa vuol dire essere adulti in un'epoca postuma, ossessionata dall'apparenza e priva di contatti umani, «dove tutti i giochi sono ormai giocati e nessuna speranza è più possibile»⁴². In un simile contesto neanche la memoria riesce a offrire qualche conforto, e tantomeno è uno spazio della mente dove trovare rifugio. La solitudine si insinua nelle dinamiche sociali per divenire una condizione assoluta, disorientante, e in *Aracoeli* non esiste *pietas* verso l'umano e il vivente in genere⁴³. In questo senso, l'ultimo romanzo della Morante contiene un messaggio non dissimile da quello trasmesso dalle *Mosche del capitale* (1989) di Paolo Volponi. E se il testo di quest'ultimo indica l'impossibilità di restituire (se non in modo disaggregato) le dinamiche sociali, in modo analogo la Morante guarda al mondo interiore, alla complessità dei sentimenti e delle passioni. Se la memoria non è più il collante che permette alla storia individuale di stratificarsi, fare esperienza diretta del reale si rivela impossibile. La verità è un valore residuale, ed è certo solo ciò che sfugge, o che è visibile per approssimazione. Ecco perché il tempo non si lascia più trattenere e il suo recupero può bruciare in un lampo, nell'urto con il destino.

⁴² Goffredo Fofi, *Elsa Morante in Pasqua di maggio. Un diario pessimista*, Genova, Marietti, 1988, p. 41.

⁴³ Quest'ultimo aspetto è ancora sottolineato da G. Bernabò, *Rileggere «La Storia»*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)* cit., p. 171.



La camera di Proust al Grand Hotel di Cabourg (foto di Anna Dolfi).

CLAUDE SIMON E LO SPIRITO DELLA «RECHERCHE».
TRACCE PROUSTIANE IN «LE TRAMWAY» (2001)

Anne-Yvonne Julien

«Non dimenticarsi di Proust»: si può dire che Claude Simon non abbia mai cessato di porsi questo mandato lungo tutto il percorso della propria scrittura, fra la seconda metà del Novecento e l'inizio di questo secolo. Già dall'avvio del suo primo romanzo infatti, *La Corde raide* (1941), Simon azzarda il *pastiche* dell'incipit di *À la recherche du temps perdu*, già in questa operazione mostrandosi proustiano, visto che l'autore della *Recherche* si era a propria volta divertito a praticare «pastiches et melanges»: «Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien. Je fumais des cigarettes, jouissant de mon corps étendu, et je regardais par la fenêtre les branches d'arbres. Le soleil d'hiver glissait sur le toit de tuiles voisin et l'ombre s'allongeait sur le mur»¹.

E anche se, una volta maturo, Claude Simon rinnegherà quest'opera d'esordio, così come d'altronde accade – perché giudicati troppo tradizionali – al secondo, terzo e quarto dei suoi libri², certo l'intertesto proustiano non è rimosso in discussione; piuttosto questo ripudio è da imputare al fatto di essersi servito, a suo dire, di una forma e di un clima che giudicava ormai un po' datati, prossimi per certi aspetti al romanzo esistenzialista³. Questa volontà dell'autore di rifarsi a Proust è del resto così esplicita da manifestarsi quasi sistematicamente nelle sue interviste, nelle prefazioni, nei saggi, o ancora nel cuore stesso della sua opera, secondo una logica riflessiva con la quale Simon, da *Nouveau Romancier* quale è stato, si è spesso divertito⁴.

¹ Claude Simon, *La Corde raide*, Paris, éd. du Sagittaire, 1941, p. 9.

² *Le Tricheur*, Paris, éd. du Sagittaire, 1945; *Gulliver*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1952; *Le Sacre du printemps*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1954.

³ A proposito di *Le Tricheur*, Maurice Nadaud aveva scritto sul quotidiano *Combat*: «*Le Tricheur*, achevé en 1941, eut pu paraître en même temps que *L'Etranger*, et on eut sans doute à ce moment discuté des mérites respectifs des deux ouvrages. C'est un livre remarquable. De belles pages ne peuvent être le fait que d'un grand écrivain».

⁴ Due ottime tesi sono state recentemente dedicate allo studio dei legami fra Proust e Simon: Laurence Cadet, *De Proust à Simon, le miroitement des textes*, Paris, éd. H. Champion, 2011, e Katerine Gosselin, *Claude Simon et Marcel Proust: lecture d'une recherche du temps perdu simonienne*, Département de Langue et Littérature françaises, Université McGill©Katerine Gosselin, 2010.

Proust è stato innanzitutto, per Simon, colui che ha fatto deflagrare i modelli del romanzo balzacchiano o naturalista. La sua opera infatti è associata, come per altri *Nouveaux Romanciers* quali in particolare Nathalie Sarraute⁵ o Robbe-Grillet⁶, all'abrogazione della linearità testuale, alla valorizzazione del momento descrittivo, alla ricerca di una composizione orchestrale più che drammatica, all'eternizzazione del particolare dentro il quadro d'insieme, alla preferenza accordata alla comparazione sviluppata che sboccia poi in narrazione parallela (articolata sull'opportuno «come se...»), all'ardita creatività degli accostamenti analogici⁷.

Ma soprattutto Proust è colui che, optando per il romanzo in prima persona, inventa l'interiorizzazione di un mondo, l'assorbimento a opera di una coscienza sensibile di un universo quotidiano, naturale, sociale e intellettuale dalle dimensioni grandiose, e che fa della memoria rivisitata dalla scrittura lo strumento privilegiato per la trascrizione del tempo, cosa che si dà qui come missione essenziale della letteratura; se c'è «Commedia umana», è solo attraverso il filtro di una coscienza che si ricorda e che ha, d'altra parte, molto dimenticato. Da qui, un'intensificazione delle esperienze sensoriali, delle sensazioni provate lungo il corso di una vita da un corpo che vede, soffre, sente, prova piacere e che cerca, talvolta in modo imperfetto, di coincidere nel presente con ciò che fu, a diverse altezze del proprio percorso personale. Sotto questo profilo, Simon è inequivocabilmente fedele al grande predecessore, e la sua predilezione, come per Proust, va alla finzione alimentata dai materiali del vissuto: ecco allora che se da un lato per lo scrittore il punto non è quello di abbandonare se stesso, d'altro canto non deve dare neppure garanzie di autenticità. Il suo narratore è lungi dall'essere unico – si chiama più spesso Georges che Claude e può capitar-

⁵ Nel saggio *Conversation et sous-conversation* (1956), Nathalie Sarraute ricorda fino a che punto coloro che chiama i «moderni» – Proust, Joyce, Virginia Woolf – abbiano preparato la strada del Nouveau Roman lavorando alla «mise à jour d'une matière psychologique nouvelle». In seguito, facendo di Proust un pioniere della «sous-conversation» di cui l'autrice farà la propria specificità, aggiunge: «[p]our ce qui est de Proust, il est vrai que ce sont précisément ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs qui, traversant ou côtoyant le mince rideau du monologue intérieur, se révèlent brusquement au dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans une simple intonation ou un regard, qu'il s'est attaché à étudier» (cfr. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1993, p. 98).

⁶ Robbe-Grillet, dal canto suo, accosta Proust, Faulkner e Beckett, che hanno, secondo lui, rinunciato alle «exigences de l'anecdote». E aggiunge che «les livres de Proust et de Faulkner sont en fait bourrés d'histoire; mais chez le premier, elles se dissolvent pour se recomposer au profit d'une architecture mentale du temps; tandis que chez le second le développement des thèmes et leurs associations multiples bouleversent toute chronologie au point de paraître souvent réenfouir, noyer au fur et à mesure ce que le récit vient de révéler» (cfr. Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* [1957], dans *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. Minuit, 1963, p. 32).

⁷ Simon, come Proust, ha la capacità di scivolare dal prosaico al poetico e di introdurre riferimenti mitologici in un contesto che non necessariamente li richiede: così ad esempio nel ricordo del freddo estremo dell'inverno 1939-1940 patito dagli «hommes de la patrouille» nella seconda parte delle *Géorgiques* (1981), che desta la visione «d'un embrasement glacé, diamantin, couleur d'amandes et de roses», secondo le tinte della poesia omerica (*Les Géorgiques*, Paris, éd. Minuit, 1981, pp. 108-120).

gli di essere doppiato da una voce maschile o femminile⁸ – ma, in qualunque modo sia chiamato e anche se la terza persona prevale, sembra finalizzato a dire ciò che egli ha visto o sentito, creduto vedere o creduto sentire, sperato vedere o sperato sentire. Simon non ha mai cessato di ritornare sul passato, e in particolare su un passato traumatico; ma non c'è testimonianza in lui, bensì solamente, nel caso, obbedienza a una memoria ossessionata. Così la visione dell'istante in cui il soggetto «cavalier» vide nel maggio del 1940, sotto un sole primaverile, il suo superiore cadere come «una statua equestre» colpito da un cecchino tedesco, mentre avanzava a passo d'uomo su una strada delle Fiandre, questa visione è comprensibile che riappaia insistentemente in molti fra i suoi testi, con le varianti imposte dal contesto narrativo o descrittivo, ma anche forse dalla data dell'enunciazione e dunque della rammemorazione. E in tal senso forse Proust non ha, anche lui, largamente praticato le sequenze iterative?

Simon ha riflettuto a lungo sul tema della malinconia, che ha amato definire come un'avidità a essere in un momento in cui alla coscienza si fa manifesta la certezza di essere assediata da diversi processi di estinzione⁹. Uno stesso umore impregna certi passaggi della *Recherche*; qui il Narratore ha acquisito, per mezzo di esperienze in successione di memoria involontaria infine chiarite, la certezza della legittimità della sua vocazione; eppure al tempo stesso persiste l'interrogazione sulla sua effettiva capacità di creare un'opera letteraria, cioè sulle forze residue che gli lasciano la malattia o solo la sua stanchezza¹⁰. Ogni sforzo umano infatti si dà in Proust come fragile, preda di una salute precaria, di abitudini malsane, di passioni incontrollabili, di pressioni o fraintendimenti altrui, dell'invecchiamento inequivocabile di ogni società umana. E questo perché chi dice mondo interiorizzato dice rischio d'insularizzazione del soggetto, annichilito dall'evidenza delle sue debolezze... Il medesimo senso del tragico esistenziale che mina le esperienze dell'amicizia, dell'amore, del desiderio, della malattia o semplicemente dell'età, affiora anche in Simon¹¹, che però probabilmente si nega a sviluppi che potrebbero essere ricondotti a un'investigazione d'ordine

⁸ Ciò accade ad esempio in *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957) o in *L'Herbe* (1958).

⁹ Nella finta intervista fra Simon e un giornalista, messa in scena nel corso della terza parte del *Jardin des Plantes* (1997) e relativa all'esperienza del maggio 1940, la parola «mélancolie» è proposta dissociata dalle rappresentazioni allegoriche e simboliche di questo umore e definita come «quelque chose de violent qui protestait, furieux, bâillonné mais hurlant» (Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, éd. Minuit, 1997, p. 303).

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, éd. Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, III, p. 1044 (d'ora in avanti la *Recherche* sarà indicata con la sigla *R*).

¹¹ La tragedia di una Storia tessuta della materia stessa delle esistenze individuali (*L'Herbe*, 1958) è ben presente a Simon, che ha attraversato, in modo diretto o mediato dalle persone più vicine, gli episodi più convulsi del ventesimo secolo; certo più presente che a Proust, che nondimeno ne mostrava già la via (gli orrori della prima Guerra e delle sue trincee intravisti, ad esempio, attraverso il filtro dei gesti cortesi e generosi di Saint-Loup: *R*, III, pp. 846-854).

psicologico. E nondimeno certe interrogazioni sul senso o sul non-senso delle maggiori esperienze emozionali attraversano comunque i suoi testi. Viene spesso ricordato che il desiderio non conosce le sue cause, esponendosi a ogni malinteso: in tal senso *La Route des Flandres*¹² (1960) può anche essere letta come un romanzo d'amore disatteso, quello dell'avvicinamento illusorio fra Georges e Corinne, questa donna-corallo «qui n'était pas son genre»... Ecco dunque che non ci stupisce affatto che Simon abbia avuto la tentazione, nel suo periodo più sperimentale, di giocare con l'intertesto di *Un amour de Swann*¹³.

La vita sociale, anche quella, è una fonte di disincanto, ma si sa come Proust abbia spesso fatto delle leggi, dei codici e dei rituali che reggono l'universo mondano l'occasione di una commedia dai toni brillantissimi. Anche qui si sarebbe tentati di vedere nell'humour di Simon un'eredità delle strategie del riso proustiano. Certo le sfere implicate sono distinte: la borghesia di Perpignan non è il Faubourg Saint-Germain, e i *milieux* intellettuali o artistici evocati da Simon, che siano francesi o stranieri, non somigliano certo alla consorteria dei Verdurin; eppure, nonostante questo, Simon si appropria con naturalezza degli espedienti caricaturali a tratti rapidi e delle pose proustiane di finto stupore, di sorpresa esagerata, delle espressioni falsamente indulgenti, delle discrepanze fra l'informazione iniziale data al lettore e quella poi ricorretta (con frequente sollecitazione di parentesi), coltivando anche lui la contiguità dei momenti grotteschi con quelli più gravi e meditativi...

In questa sede l'obiettivo è quello di concentrare l'attenzione sulle tracce proustiane nell'ultimo racconto di Simon, *Le Tramway* (2001)¹⁴, filtrate nel testo sotto forma di allusioni o citazioni¹⁵. Queste tracce hanno quasi funzione documentaria, perché ci sembra che in questo testo il romanziere operi a passo di fuga con i lasciti proustiani in modo simile a come aveva operato in *Les Géorgiques* con l'archivio familiare, che certo fa aderire al testo, ma anche integra con altri frammenti eterogenei, prolunga con la sua stessa finzione, e con cui gioca come

¹² C. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, éd. Minuit, 1960.

¹³ *La Bataille de Pharsale* (1969) e *Leçon de choses* (1975) lavorano in modo ludico sul registro dell'intertestualità proustiana, inserendo la citazione in un contesto sfasato rispetto a quello originale o optando per una riscrittura parodica che arriva fino alla trascrizione fonetica di certi frammenti di *Un amour de Swann*. Gli studiosi vi hanno visto talvolta una presa di distanza *vis-à-vis* dal modello della *Recherche*: Proust, infatti, è stato anche il capostipite di questo spirito parodico. Ci si è anche stupiti della presenza in *Le Jardin des plantes* (1997) o in *Le Tramway* di annotazioni un po' amare relative al sadismo o al masochismo dell'uomo Proust oltre lo scrittore, talvolta proiettato su diversi personaggi di finzione; ma in questi casi Simon si muove ancora nella logica del *Contre Sainte-Beuve*.

¹⁴ Edizione di riferimento C. Simon, *Le Tramway*, Paris, éd. Minuit, 2001 (d'ora in avanti si utilizzerà l'abbreviazione *Tram*).

¹⁵ Una versione di questa riflessione su *Le Tramway* è stata presentata al convegno *Claude Simon, les vies de l'archive* 1913-2013, tenuto presso l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle e presso l'ENS (27 febbraio-1 marzo 2013), a cura di Mireille Calle-Gruber, Melina Balcazar, Anaïs Franz e Sarah-Anaïs Crevier-Goulet (actes à paraître aux Éditions universitaires de Dijon).

con una materia eminentemente plastica. Un po' come se lo scrittore premio Nobel avesse avuto voglia, ancora una volta, di dire in cosa la creazione proustiana aveva fecondato il suo gesto di scrittura e, forse, anche fino a che punto.

È su questo lavoro di *déplacement*, di reinserimento in un contesto altro (e dunque di trasformazione del prestito proustiano) che andiamo ad affacciarci. A questo fine si farà leva su tre esempi, cui corrispondono altrettanti registri differenti dell'allusione, e che detengono, ci pare, tre funzioni distinte in questo testo. Vi appaiono, con un grado di condensazione sorprendente, le diverse sfaccettature dell'eredità proustiana già messe in evidenza a titolo più generale, riguardanti questioni di struttura, di tonalità e di fabbricazione dell'immagine.

1. *Prestiti strutturali dall'autore della «Recherche»*

Forse non c'è testimonianza più esplicita della «*préférence*»¹⁶ del romanziere contemporaneo nei confronti di Proust della corrispondenza Simon/Dubuffet; questo perché nello spazio epistolare i due artisti, che prendono coscienza di accordarsi su molti lati delle rispettive esperienze, presentano una sola leggera divergenza: Dubuffet, questo cantore del grezzo in arte, non segue in alcun modo il narratore sul terreno dell'ammirazione incondizionata per l'autore della *Recherche*, così che, dal canto suo, si avverte Simon un po' seccato di vedere l'amico pittore incanalarsi nel vecchio solco – gidiano – della polemica su Proust scrittore mondano: eccolo allora abbinare sintomaticamente Proust e Joyce al momento di definire la propria concezione dell'opera letteraria come strategia combinatoria: «En littérature, Proust et Joyce ont été, me semble-t-il, les premiers à ne pas cacher qu'il s'agissait de travaux d'assemblages et à composer des textes qui ne prétendaient plus enseigner ni démontrer quoi que ce soit»¹⁷.

Due mesi più tardi rincara la dose:

Je crois (pardonnez-moi) que s'attacher aux mondanités de Proust n'est pas la bonne façon de le lire. Au surplus, si vous y regardez bien, il ne manifeste aucune déférence, bien au contraire. On a rarement été aussi féroce à l'égard de ces gens dont il se complait à souligner l'extrême sottise et l'extrême vulgarité. Il ne fait grâce et n'a quelque tendresse que pour les «marginiaux» (Swann, Odette de Crécy – à la rigueur le Prince de Guermantes...). Au surplus encore, les stratégies du Faubourg Saint-Germain (préséances, humiliations, manœuvres, etc.) me paraissent, questions de formes mis à part, les mêmes que dans tous les milieux sociaux ; j'en observe d'identiques chez le paysans qui m'entourent. Ce

¹⁶ Per utilizzare una parola di Gracq ed evocare così in modo indiretto un altro grande lettore di Proust...

¹⁷ «Salses, le 21 juin 1982», dans Jean Dubuffet- Claude Simon, *Correspondance 1970-1984*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 37.

n'est donc pas là que réside pour moi son génie, mais dans l'usage qu'il fait de la description et les structures toutes nouvelles qu'il introduit dans la littérature. En ce sens, je vois en lui l'écrivain le plus subversif (dans tous le sens du terme) du XXe siècle¹⁸.

Non è dunque superfluo dare uno sguardo a ciò che Simon racconta della propria «lecture passionnée»¹⁹ di Proust in occasione di un testo elaborato in tempi in cui il peso dell'età si faceva intensamente sentire. Difficile non notare che la scrittura di *Tramway*, sul versante del racconto d'infanzia, si sviluppi in un clima proustiano. In particolare quando il narratore è indotto a ridestare i momenti di villeggiatura familiare su una riviera che somiglia a Canet-plage, sembra che Simon guardi a *À l'ombre des jeunes filles en fleur* o alle spiagge di *Sodome et Gomorrhe*, moltiplicando i punti di convergenza del testo con l'ipotesi. Ognuno conserva la memoria dell'evocazione della «villa normande» – «sompptuesement laide» come la Villa di Elstir –, i riti conviviali di una borghesia tronfia dei propri privilegi, la rappresentazione di una «petite bande» adolescente con le sue parole segrete²⁰, le apparizioni di un casinò tentatore, il ricorso alla magia delle battute di pesca, le variazioni del paesaggio marittimo... Ma ci saranno anche altri echi di determinati passaggi della *Recherche*: si potrebbero citare fra gli altri esempi, l'apparizione di un violista, «fils de [...] coiffeuse», ricalcato sul modello di Charlie Morel, le variazioni sulle «poules» dei membri dei circoli della città, quelle sulle sonorità suggestive della parola di cui Proust faceva grande uso a proposito dell'amante di Saint-Loup²¹, la coorte delle camere del narratore e le descrizioni delle loro varie carte da parati...

Tuttavia questo romanzo non propone un semplice inventario di componenti proustiane; Simon s'impegna piuttosto a configurare un rapporto di analogia con la struttura stessa della *Recherche*²². Ci si faccia caso. La costruzione dei piani temporali è infatti relativamente semplice, più facilmente smontabile, in ogni caso, di certi grovigli ai quali Simon ci aveva abituato²³. A partire dal presente dell'«Io» narratore si profilano infatti, secondo un ritmo di semialternanza, due affondi principali, l'uno verso i giorni lontani di un'infanzia ora gioiosamente vagabonda, ora sordamente incupita, l'altro verso un passato prossimo di malato nello spazio chiuso, angosciante e talvolta ostile dell'ospedale. E dalla parte della città e dei suoi dintorni di vigneti e di mare, come da quella dei cor-

¹⁸ «Salses, le 21 août 1982», ivi, pp. 41-42.

¹⁹ «Je ne suis pas un spécialiste de Proust, seulement un de ses lecteurs passionnés»: è così che Simon si presenta al suo pubblico in occasione della conferenza intitolata *Le poisson-cathédrale* nel 1980, il cui testo è oggi reperibile in C. Simon, *Quatre conférences*, Paris, éd. Minuit, 2012, p. 16.

²⁰ Le «fillettes», i «cracks», i «grands»...

²¹ *Le Côté de Guermantes* I, R, t. 2, pp. 161-164.

²² Cfr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, R, t. I.

²³ Si pensi a ciò che Jean Rousset definisce «le tohu-bohu temporel qui ouvre les premières pages» delle *Géorgiques*, in «Revue Critique», 1981, p. 414.

ridoi del pronto soccorso e delle «chambres de transit», diversi innesti di passati «altri» vengono a scaglionarsi – fuori cronologia – fra quelli della giovinezza e dell'avanzata maturità... Dunque il principio circolare della *Recherche* che fa ricongiungere la fine del *Temps retrouvé* e Combray, con l'intersezione fra il passato lontano delle diverse infanzie e il passato immediato e doloroso della presa di coscienza degli impedimenti dell'età, questo punto così proustiano non è affatto estraneo all'organizzazione del testo.

Per di più l'autore fa del «tramway» che intitola il romanzo (e che si era già visto in particolare in *L'Acacia*²⁴) un oggetto figurale che attiva simbolicamente un movimento di circolazione fra i luoghi della memoria, secondo un ritmo di andate e ritorni, di accelerazioni e di frenate, se non di *ralenti* o di *suspence*. Fuga grave²⁵, basata sui motivi molteplici del trasferimento, del trasporto, del transito, dello slittamento, che mette al servizio di questa immagine-forza le risorse della tipica deriva della frase di Simon. Qui ancora Simon si muove in una dinamica proustiana, perché si sa come l'autore di *Sodome et Gomorrhe* si serva della linea ferroviaria che unisce il mare e la capitale – così come anche d'altronde di tanti altri tragitti in carrozza o in automobile – per far comunicare o sovrapporre le cellule distinte del tempo di una esistenza. Così facendo, Proust non cessa di mettere il suo Narratore in collegamento con momenti anteriori della sua vita solitaria, amorosa o mondana, e dunque di gettare ponti verso altre sequenze-chiave della sua opera, al punto che talvolta il lettore non è più in grado di distinguere se legge o rilegge. A ben guardare Simon non agisce in modo dissimile, già che *Le Tramway* è straordinariamente folto di questi elementi con funzioni di recupero. Certo lo scrittore ha sempre praticato l'intratestualità, che può essere considerata come un'eredità del *Nouveau Roman*, ma il fatto che qui questa trama sia particolarmente tangibile è dovuta al fatto che il testo è relativamente breve. Come se insomma il libro finale costituisse anche un ultimo percorso accelerato nell'opera intera.

Certo il ritorno sull'infanzia richiama intensamente l'immagine della madre che soffre, ed è dunque un certo numero di sequenze di *L'Acacia* che innanzitutto vediamo scorrere come sullo sfondo di *Tramway*. Ma, ogni volta, a partire da una parola-chiave che era stata commentata nel romanzo-fonte: è il caso della madre «au voile de crêpe» (*Tram.*, p. 21) che riporta al pensiero la passeggiata nel territorio del lutto sulla quale si apre *L'Acacia*, o ancora quello della madre tornata severa e pia, così lontana ormai dai «trois années de bonheur orgiaque alimentées de langoustes» (*Tram.*, p. 39) della sua breve vita coniugale, nota «orgiaque» che, a lei sola, resuscita l'eden tropicale a partire dal quale il narratore di *L'Acacia* aveva fantasticato la propria vita fetale. Spesso anche *Histoire* si pre-

²⁴ C. Simon, *L'Acacia*, Paris, éd. Minit, 1989, pp. 116, 210, 363 e 377.

²⁵ Nell'intervista con Dällenbach del febbraio-marzo 1987, Simon ricorda di essere stato colpito al British Museum dalla visione di «un dessin de Bach donnant une image de la façon dont il conçoit la fugue» (cfr. Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 177).

senta in alcuni suoi tratti: innanzitutto attraverso «le masque de tragédie, blafard et saupoudré de gris» della nonna che riporta con sé il corteo dei «débiles fantômes bâillonnés par le temps» con i quali si imbatte di colpo il lettore del romanzo del 1967; in seguito attraverso tanti frammenti di cronaca urbana o di satira su una micro-società borghese di provincia... Quanto all'«acacia» dello spazioso giardino della dimora urbana menzionata come di passaggio, non ci si stupisce affatto che sia qualificata come «gigantesque» (*Tram.*, p. 90). Ma interviene anche *La Route des Flandres*, non solamente a partire da un ricordo di secondo grado di «sigarette» fumate nel vestibolo di una «baracca» di prigionieri²⁶ – ma anche tramite il profilo in *diminuendo* di Gaguy, l'ebreo, nella scena ricorrente della fuga disperata per scappare al tiro tedesco, scena che a dire il vero deriva più dal *Jardin de Plantes* e dalla sua meditazione ironica sulla paura che da *La Route des Flandres*. Alcuni frammenti sembrano allora ugualmente importati dal *Jardin des Plantes*, ed in particolare la visione quasi insostenibile delle cremazioni di Benares²⁷ o la vista aerea di una terra in avvicinamento (*Tram.*, pp. 124-125), con il sogno preistorico e cosmico che ne consegue che può allo stesso modo derivare da *Corps conducteurs*. *Corps conducteurs* si prolunga nelle pagine di *Tramway* quando il racconto esprime l'impaccio di un corpo abitato dalla febbre, o lo stato di umiliazione di un soggetto abbandonato allo sguardo medico. Ma il busto del membro della Convenzione Nazionale Francese, anche lui, continua a vegliare nell'ombra, le donne di Mirò, queste mogli di pescatori «aux fichus noirs», passano e ripassano, il «vent de terre» si leva ancora, e si potrebbe continuare...

Tuttavia, se è vero che Claude Simon opta alla maniera di Proust per un'ultima composizione che faccia convergere un certo numero di nuclei essenziali della propria opera, bisogna nondimeno evidenziare che questo viene fatto in una chiave molto personale. E la sua voce è quella dell'artigiano modesto che lavora con quello che trova. Personalmente sono molto colpita dalla ricorrente apparizione lungo questo racconto del motivo del modello in scala ridotta. Alludo ad esempio ai «jouets de carton, forteresses ou châteaux dont à Noël on fait cadeau aux enfants» in occasione di una chiosa su una villa dal curioso nome di «Joué» (*Tram.*, p. 16); alla menzione della «véritable flotte de modèles réduit» di barche dello zio bricoleur (*Tram.*, p. 77); oppure alla visione dell'ospedale come «univers en réduction [...] offrant comme en raccourci (ou en condensé) les successifs états de la machine humaine de la naissance à l'agonie» (*Tram.*, p. 105). Ora, nella nozione di riduzione si insedia l'idea della reduplicazione in piccola scala; ed è un po' con questa modalità che sono trattate certe allusioni ad alcune sequenze della *Recherche*. Penso in particolare a quei ricordi balneari che ruotano intorno all'usanza mondana del padiglione da spiaggia o della veranda,

²⁶ Scene sulle quali indugia anche l'ultimo capitolo di *L'Acacia* (cfr. le pp. 371-373).

²⁷ *Le Jardin des plantes* cit., p. 150.

dove Madame Espinoza, l'affittacamere del narratore e della madre, è ricevuta dalla zia benché non sia «jamais invitée aux soirées musicales ou aux bridges» date nella dimora familiare in città (*Tram.*, p. 45). Come insomma se Simon si divertisse a ricreare l'ambiente di una Balbec in miniatura...

2. *Prestiti da una delle configurazioni del tragico proustiano*

Ciò che induce inoltre a pensare che Simon abbia in mente *Le Temps retrouvé* quando scrive le *Tramway* è il modo in cui sono trattate le sequenze relative al soggiorno in ospedale. Leggendo questo racconto dell'ingresso in uno strano regno ai margini della vita reale, che emana le proprie leggi, vive dei propri codici e fa interagire esseri la cui gestualità scorre in qualche modo *au ralenti*, è difficile non pensare allo straordinario spettacolo del «bal des têtes» che alla fine dell'ultimo tomo della *Recherche* subentra alle estasi rischiarate dalla memoria involontaria e mette il Narratore proustiano a contatto con il dramma assoluto dell'invecchiamento e del Tempo materializzato. È vero, mi si potrà obiettare, ma il narratore di Simon non si deve confrontare come l'omologo proustiano al fenomeno della difficile agnizione di coloro che egli aveva conosciuto in precedenza, già che lui ha a che fare con ignoti con i quali bisogna semplicemente convivere. Forse, ma certo i procedimenti stilistici convocati sono paralleli. Il vecchio alloggiato nella camera doppia, «dont la seule vue [est] un choc», ha un «visage fripé et déchu de polichinelle» (*Tram.*, p. 63), è qualificato «pour ainsi dire goyesque», e nel suo pigiama di velluto stampato di un «rouge théâtral» assume l'aspetto di «quelque vieux roi, de quelque margrave exhumé d'une légende médiévale» (*Tram.*, p. 122); quanto alla capigliatura argentata che egli non cessa di pettinare, essa è «casque ornemental et précieux» (*Tram.*, p. 47) o «cimier d'argent»²⁸ (*Tram.*, p. 122); ricordiamo l'apparizione di Argencourt in Proust, prima in ordine di apparizione delle «masques» incontrate nel *salon* del Principe di Guermantes, qualificato nello stesso tempo di «clou de la matinée», di «loque en bouillie, agitée de-ci de-là», di «incarnation de moribond-bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche»²⁹. Stesso gioco di identità plurali, stesso riferimento alla scena e ai suoi artifici, stessa focalizzazione su dettagli dilatati con la lente di ingrandimento. Analogo anche lo stupore simulato dal soggetto descrittore davanti ai gesti dell'altro, divenuti «caricatures» di «gestes»; il Marcel proustiano recitava poi la parte dell'innocente anche nella terra degli sciancati, stupendosi di vedere alcuni «embarrassés quand ils avaient à marcher» e non realizzando se non in un secondo momento che «la vieillesse leur avait attaché

²⁸ In Proust troviamo «cagoule de [...] cheveux blancs» (*R*, t. 3, p. 938).

²⁹ *R*, t. 3, pp. 922-924.

ses semelles de plomb»³⁰. Analoga ancora la moltiplicazione di questi volti mascherati, lo slittamento del caso individuale al quadro di gruppo, con «le masque flou et rose absolument inexpressif» della malata della camera «Transit 1» (*Tram.*, p. 25), l'ubriacone dalla tempia «barbouillée de mercurochrome» visto al Pronto Soccorso (*Tram.*, p. 29), la «gisante», «encore rose et fraîche», appollaiata su una «impressionnante machine» a rotelle (*Tram.*, p. 117), ai quali si aggiungono «les masques figés, comme absents, des malades en attente, comme frappés d'une sorte d'hébétude», che condividono tutti il loro attaccamento al mondo quotidiano e la loro sparizione «dans une sorte d'entonnoir, d'insondable et noire perspective» (*Tram.*, p. 30). Questo perché Simon, come Proust, si abbandona alla spirale del fantastico, evidentemente trovandoci qui, da una parte e dall'altra, nella tradizione delle danze macabre barocche. Non sorprende allora che in *Le Tramway* le frontiere fra i campi temporali visitati finiscano per cancellarsi, al punto che i volti crepuscolari dell'ospedale arrivano a toccare quelli dei familiari colti nella prossimità della fine: la madre mummificata, dal naso aquilino, la nonna dal volto sepolto nelle «chairs affaissées»... Anche Proust lavorava nel transgenerazionale, leggendo in un viso ancora relativamente giovanile le future devastazioni del tempo e le caratteristiche che la generazione precedente aveva sottoposto al suo sguardo.

E va da sé che tutto sia fatto da entrambe le parti per arrivare ad un ritratto di sé come vecchio uomo decaduto: «Et je pus me voir, comme dans la première glace véridique que j'eus rencontrée», fa dire Proust al suo personaggio, con questa coda simile nei toni a un pensiero da moralista del *grand siècle*: «[c]ar nous ne voyions pas notre propre aspect, nos propres âges, mais chacun, comme un miroir opposé, voyait celui de l'autre»³¹. Il narratore di Simon afferma, dal canto suo, di avere «éprouv[è] immédiatement» nei confronti del suo vicino una «insurmontable répulsion» davanti a questa «sorte de double ricanant de [lui]-même» (*Tram.*, p. 62). Resta il fatto che se pure c'è analogia, certo non c'è mimetismo, e Simon si affida a un proprio registro. Laddove Proust ricorre al grottesco, lui opta invece per un riso ancora più stridente, alzando di un grado il tasso del tragico. Mi sembra che a questo ci siano diverse spiegazioni. Da parte sua il Narratore proustiano lascia gli immediati parenti nell'empireo dei volti relativamente preservati, per cui se pure le stimmate del dolore si leggono nei lineamenti della nonna, affetta da uremia, nondimeno una forma di grazia le resta associata perfino nella sequenza della fine³². La differenza in Simon è la convocazione costante del viso della madre agonizzante in un doppio già di per sé duplice, suggerendo un regime di confronti quasi ossessivo. Al punto che la capigliatura argentea del vicino è comparata alla «perruque aux ondulations fi-

³⁰ *R*, t. 3, p. 935.

³¹ *Ivi*, p. 930.

³² *R*, t. 2, pp. 332-345.

gées que non par coquetterie [...] mais par un souci de décence (et sans doute pour [...] épargner [à l'enfant] une vision trop effrayante) [la mère] [...] s'obstinait à porter» (*Tram.*, p. 63). Logica eminentemente tragica, poiché ciò che aveva una funzione di occultamento del corpo materno sofferente nel passato, acquisisce nel presente un mandato di svelamento attraverso una figura che s'incarica di sostituirla. Seconda ragione, il romanziere contemporaneo non colloca il suo «bal des têtes» in una cornice mondana. È evidente che lo spazio clinico nel quale evolve il personaggio-narratore, così come la straordinaria minuzia delle descrizioni alle quali dà luogo, partecipa all'intensa messa in scena delle angosce dell'invecchiamento; questa «leçon de choses médicales» che indugia sulle circonvoluzioni di misuratori di pressione, tubi a ossigeno o armamentari di perfusione, rende conto dell'esiguità, in questo paesaggio di fine vita, dello spazio lasciato all'umano. Infine, là dove Proust si diverte a diversificare le sue figure di vecchi, a moltiplicare gli indizi dell'invecchiamento, a immaginarne le varianti all'infinito – è evidentemente uno dei motori della scena –, Simon sceglie la ripetizione, l'evocazione di movimenti sempre ripresi dall'inizio. Un po' come se il suo Proust incrociasse qui un Beckett nell'atto di recuperare *Oh les beaux jours* in ambiente ospedaliero. Come non pensare infatti alla mimica di Winnie nel gesto ripetuto di lisciarsi i capelli del vecchio vicino o nell'insostenibile ordine degli accessori da toeletta (*Tram.*, p. 64)? Questo congiungimento Proust-Beckett era anticipato d'altronde già in *L'Herbe*, romanzo polarizzato sul ricordo di fatti e gesti di una vecchia donna che incarnava il tempo accumulato, perfino nel teatro dilatato di un'agonia³³.

3. Prestiti dalla forma proustiana dell'immagine

A questo stadio della nostra riflessione, forse bisogna ricordare che, in esergo di *Tramway*, Simon sceglie di abbinare a un'epigrafe di Conrad³⁴ il frammento di una frase estratta dalle prime pagine di *Combray*: «... l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels seraient un perfectionnement»³⁵.

³³ Cfr. Anne-Yvonne Julien, *Le dire du «Rien» dans L'Herbe, versions simoniennes du Nihil*, dans *Cahiers Claude Simon*, 4, PUP, 2008, pp. 95-110.

³⁴ «... pour lui le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme un lumière suscite une vapeur...» (tratto da Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Amy Foster, *Le Compagnon secret*, Introduction et traduction de Jean Jacques Mayoux, Paris, Aubier-Montaigne, collection bilingue, 1980. Si può supporre che Simon si rifaccia a queste parole perché alludono ad un'altro modo di eludere il racconto, con un'attenzione molto maggiore posta sul clima di una storia che sul suo nucleo diegetico).

³⁵ «Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette

Epigrafe che non si esime dal richiamare la citazione posta in esergo alla seconda sezione di *La bataille de Pharsale*, estratta dal *Temps retrouvé*:

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels³⁶.

Ricostruiamone, a grandi linee, i rispettivi contesti: nel primo caso il Narratore, ricordando i pomeriggi di lettura a Combray, s'interroga sui meccanismi di ricezione della finzione e postula che la forza di attrazione di un romanzo dipenda dalla capacità dell'autore di produrre un'«image» della «joie» o dell'«infortune» dei protagonisti messi in scena; la seconda affermazione, collocata nel quadro delle grandi pagine sulle esperienze della memoria involontaria, si riferisce ad impressioni sconcertanti che, pur non inducendo uno scontro di temporalità, non hanno per questo meno forza di rivelazione per il soggetto che le prova³⁷. Lasciamo agli specialisti di Proust il difficile compito di definire il termine «image» e le sue eventuali connotazioni nel lessico della *Recherche*, e limitiamoci a porre la questione delle ragioni che hanno indotto Simon ad appropriarsi di queste frasi. La risposta è semplicemente che Proust tocca in questi passi quella che, per Claude Simon, è la prerogativa della letteratura, ossia «l'ordre sensible des choses», implicato anche quando si tratti di emozioni complesse; e in secondo luogo perché probabilmente qui si lascia intendere che le figure di certi oggetti abbiano la facoltà di portare ben oltre se stessi³⁸, a condizione che si presti loro attenzione³⁹. Questo, infatti, intendeva a suo tempo Simon parlando di «corps conducteurs».

infortune; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels seraient un perfectionnement décisif» (*Du côté de chez Swann*, R, t. 1, p. 85).

³⁶ R, t. 3, p. 878.

³⁷ Sono definite come delle «impressions obscures [...] sollicit[ant] [l]a pensée [du Narrateur] à la façon des réminiscences mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle». E ancora una volta è tramite il gioco delle comparazioni che Proust precisa il suo pensiero: «comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les ayons jamais entendus et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire» (*ibidem*).

³⁸ Si capisce anche perché è il Proust *rêveur* e costruttore di immagini che interessa Simon molto più di quello che congegna in modo un po' artificioso, a suo avviso, le trame dei propri personaggi, soprattutto quando si tratta delle figure omosessuali della *Recherche* (*Tram.* pp. 58-61).

³⁹ Il romanziere, come il pittore, opera «une sélection, des options, des décisions de priorité et une mise en ordre» (cfr. *L'absente de tout bouquet*, in *Quatre conférences* cit., pp. 50-54). La definizione di Simon dell'immagine è leggibile quando lo scrittore, passando per la mediazione del cubismo sintetico del 1913, vi ravvisa «une tentative [...] de restituer (ou plutôt de signifier)

A tale riguardo un segmento testuale merita di essere esaminato con attenzione, nella misura in cui combina il lavoro di stilizzazione sovrinteso da questa accezione dell'immagine con la forza d'urto della citazione. Si tratta di un riferimento esplicito a una pagina di *À l'ombre des jeunes filles en fleur* in una sequenza di *Tramway*, dove si enuncia qualcosa che somiglia a un ricordo di erotismo giovanile del narratore, una visione estatica maliziosamente centrata sul fascino emanato dai salti di una compagna di gioco, in occasione di uno spettacolo di fine anno scolastico:

[...] elle avait pris sur notre petit groupe un ascendant que je subissais avec une ferveur et un émerveillement muets mais non moins passionnés dans lesquels, étant donné mon âge (je devais alors avoir dans les cinq ou six ans), n'entraît naturellement aucune dimension sexuelle mais tellement violents que bien des années plus tard le souvenir de sa bruyante et salvatrice entrée sur scène jouait encore si vivement qu'il me semblait (me semble encore) entendre ce bruit du plancher à son atterrissage et que, par la suite, je plaquais cette image sur celle du saut à pieds joints d'Andrée, la jeune compagne d'Albertine, par-dessus le «pauv'vieux» assis sur la promenade de Balbec (*Tram.*, pp. 52-53).

Riferimento che non dovrebbe sorprendere, poiché, quando nel dibattito di Cerisy (1974) Simon teorizza le implicazioni del rovesciamento gerarchico che voleva operare fra descrizione e narrazione, evoca precisamente le pagine della *Recherche* dove appare la «petite bande des jeunes filles» sull'orizzonte marino, domandandosi poi – cita Breton e Montherlant – quale sarebbe la lettura di un allergico integrale al descrittivo che «salterebbe» a piedi pari queste dodici o quindici pagine («peut-être», aggiunge, «les plus fortes de toute la littérature française»⁴⁰). Se dunque il romanziere pratica l'allusione esplicita e la citazione parziale è perché spera in un lettore capace di un «salto» verso il testo mirato, ossia questa sequenza leggermente grottesca dove si mostra una delle insolenti imprese della «petite bande»; un lettore insomma in grado forse di recuperare anche l'integralità della battuta che sarebbe seguita al gesto sconveniente di Andrée: «C' pauvre vieux, i m'fait d'la peine, il a l'air à moitié crevé», battuta pronunciata con «une voix rogommeuse, avec un accent à demi-ironique»⁴¹. Evidentemente Simon si ricorda che Proust, con humor brillante, si è divertito a fare del piccolo gruppo femminile un'entità portatrice di un principio vita-

cette perception éclatée et confuse que nous avons des choses, des objets dont l'assemblage, l'association va maintenant être commandée d'une part par la fidélité à l'émotion ressentie et d'autre part par les valeurs proprement picturales (rapport de couleurs, de formes) qui commandent la composition d'une peinture» (ivi, p. 58).

⁴⁰ Cfr. *Claude Simon à la question*, oggi in *Lire Claude Simon*, Paris, Les impressions nouvelles, 1986, p. 410.

⁴¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, R, t. I, p. 792.

le nel senso nietzschiano del termine, di una forza di slancio quasi libidica, dalla quale il narratore è come calamitato: «[...] en devenant l'ami de l'une d'elles j'eusse pénétré – comme un païen raffiné ou un chrétien scrupuleux chez les barbares – dans une société rajeunissante où régnaient la santé, l'inconscience, la volupté, la cruauté, l'inintellectualité et la joie»⁴².

Collocare in contiguità l'episodio leggero di una infanzia indirettamente schiarita dalla luce iridescente di Balbec (*Tram.*, pp. 51-53), e il bilancio delle impotenze del soggetto nello spazio «gris-blafard» dell'ospedale (*Tram.*, pp. 53-55), equivale a sfruttare tutte le tessere emblematiche della sequenza di Proust. Per il tramite di questa immagine del balzo impertinente «par dessus-le viellard» terrorizzato, un'età della vita si vede all'improvviso annullata o quasi, l'età della «chair grisâtre» e della sottomissione alle cure altrui di cui il narratore di *Tram.* si sente il destinatario. Ipotesi interpretativa confermata, peraltro, da un'assenza che il lettore esperto di Simon non avrà mancato di notare: quella della scena erotica, di un erotismo trionfante pienamente assunto in una sequenza lessicalmente e ritmicamente fremente che punteggia tutti i grandi romanzi di Simon, testimoniando talvolta le forze di rigenerazione di un Eros che risulta confuso con il soffio stesso del vivere. Probabilmente la cornice ospedaliera fa intervenire ciò che Dällenbach aveva presto individuato come il dispositivo ottico dell'inquadramento (finestra, porta), utilizzato per delimitare le scene di godimento; ma qui lo sguardo si porta in maniera quasi ossessiva su uno spettacolo destinato a non avere luogo: due silhouettes, l'una maschile e l'altra femminile, sono infatti intraviste ogni sera, stagliate al di sopra del parapetto di un balcone che cinge la villetta vicina. La trama è pensata per deludere le aspettative:

[...] les scènes successives que je suivais avec avidité (apparitions, tentatives d'installation, premier frisson, bavardage) se déroulant pour moi dans le silence, comme un théâtre de marionnettes apparaissant et disparaissant, jusqu'à ce que (la femme la première suivie parfois un assez long moment après par l'homme) les deux petites figurines disparaissent à l'intérieur, la dernière refermant la porte-fenêtre qui, presque aussitôt, s'allumait... (*Tram.*, pp. 127-128).

È come se la scrittura di *Tram.* mirasse qui a tracciare il contorno di un'assenza, quella del colmo dei momenti della vita adulta. Simon avrebbe desiderato ancora una volta trovare un equivalente scritto o pittorico alla condizione malinconica, in un codice che non fosse né quello delle *Géorgiques* (elegia del XVIII secolo e Arcadia alla maniera di Poussin), né quello del *Jardin des Plantes* (deviazione per Dürer e i preraffaelliti nello stesso slancio tentato e respinto)? Sembra comunque che di nuovo lo scrittore non abbia disdegnato la mediazione della forma proustiana dell'immagine. Perché la malinconia, questa insufficienza di vita, questa avidità dello sguardo sulla presenza di una natura perenne, può anche esse-

⁴² Ivi, p. 830.

re letta come potenziale insufficienza di scrittura. Ora i lettori di Proust sanno che nel campionario di immagini prodotte dall'autore della *Recherche* sul tema della malinconia – e più nello specifico della malinconia del creatore – ve ne sono alcune che hanno finito per appartenere a un repertorio di motivi mitici, deposti in qualche modo nell'inconscio letterario. Così è per l'icona del «petit pan de mur jaune» di Vermeer al quale è associata, come per l'eternità, la morte di Bergotte, questo personaggio-scrittore dell'universo proustiano, e l'espressione di un ultimo rimpianto, quello di non aver saputo eguagliare, con la densità della frase, la qualità del tocco del pittore di Delft: «C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. [...] il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune»⁴³. C'è forse da stupirsi che Simon, da virtuoso della manipolazione intertestuale, da frequentatore abituale dell'equivalenza pittura-scrittura, abbia avuto la tentazione di giocare con questa icona e di sottometerla all'imperativo contestuale delle sue proprie trasformazioni? È forse un caso se il teatro delle ombre visto dalla camera del malato «enchaîné à [s]on lit» svanisce su un fondo di «noir» assoluto, dove resta esclusivamente percettibile la porta-finestra richiusa e schiarita dall'interno, stagliata, «seul suspendu un petit rectangle jaune»? (*Tram.*, p. 128). Ma questo non è ancora lo stato finale dell'archivio: Simon non ha spesso ricordato quanto fosse affascinato, a beneficio delle proprie opere, dal vocabolario matematico delle forme?⁴⁴ In tal senso nelle ultime pagine del romanzo la descrizione indugia prima sulla visione di un grande pino marittimo – vicino alla fermata del tram in fondo al viale dei gelsi della dimora familiare –, per poi restringersi sulla sacca di resina formata nel suo tronco e «coulée [...] qui formait d'abord une grosse bulle, à peu près de la taille d'une groseille, d'un jaune d'or étincelant au soleil et dont la base se couvrait d'une sorte de taie avant de finir par s'écouler en une longue traînée de larmes grises, peu à peu blanchâtre, comme une fiente d'oiseau» (*Tram.*, p. 140). Slittamento del rettangolo alla sfera dunque, ma – come si può constatare («taie», «larmes», «fiente») – l'oggetto naturale osservato non aspira alla stabilità delle essenze. La sua forma tende invece all'informe, così come la sua perfezione colorata è destinata a degenerare⁴⁵: l'autore delle nuove *Georgiche* non ha dimostrato forse la sua attenzione al processo ciclico delle stagioni, della morte nella vita e della vita nella morte? La bolla resinosa sarebbe allora l'emblema di un'arte che torna alle proprie radici profonde attraverso le forze di decomposizione e di rigenerazione di cui si avvale?

⁴³ Cfr. *La Prisonnière*, in *R*, III, pp. 186-187.

⁴⁴ Cfr. «Salses, le 19 mai 1982», in J. Dubuffet e C. Simon, *Correspondance 1970-1984* cit., p. 34: «[J]'ai [...] souvent dit que mon travail me fait penser à ce titre du premier cours par lequel on attaque les maths sups que j'ai un peu pratiqué dans ma jeunesse et qui s'intitule *Arrangements, Permutations, Combinaisons*».

⁴⁵ Per Simon, Proust attribuisce alle variazioni cromatiche un'importanza primaria (cfr. il commento di Simon a una sequenza marina di *Sodome et Gomorrhe*, nel corso della conferenza *L'absente de tout bouquet* [1982], in *Quatre conférences* cit., p. 66).

Simon, che pensa anche come un pittore, ha sempre utilizzato al meglio una modalità di composizione romanzesca fondata su una strategia combinatoria di tratti accostati dalla coscienza scrivente a seconda del proprio percorso; e precisa i termini di tale rapporto attraverso un inventario composto da «harmoniques, [...] dissonances, passages, dérapages, contrastes, etc.», evocando ciò che Baudelaire chiamava «correspondances»⁴⁶. Ed è forse proprio questa parola, con un'accezione che non esclude eventuali effetti di contrasto, a essere infine la più appropriata per designare il legame eminentemente mobile fra i testi di Simon e quelli di Proust...

(Traduzione di Leonardo Manigrasso)

⁴⁶ Ivi, pp. 59-60.

MILANO-PARIGI, SULLE TRACCE DI MARCEL.
PAGINE DI PROUSTISMO LOMBARDO DA SANTUCCI A GRAMIGNA

Andrea Gialloreto

Nel Temps perdu noi abbiamo la poesia e al tempo stesso la critica alla poetica, l'illusione e la luce intellettuale che la dissolve¹.

Ramon Fernandez

Al culmine di una delle sue rapite meditazioni sulle risonanze della «petite phrase» di Vinteuil, Charles Swann evoca la consolazione destata dall'apparizione entro l'orizzonte dell'esistenza di questo segnale di una dimensione «altra», di un eliso dal quale un simile concentrato di armonia è disceso dopo aver «épousé notre condition mortelle». È compito dell'artista avvistare e ghermire i frammenti della totalità perduta, le particole di un testo non più leggibile: un brandello di muro giallo o una sezione di sonata possono in tal modo caricarsi di potenzialità gnoseologiche inattese. Nel riproporre ossessivamente il loro tema fino a forare la barriera tra il visibile e l'invisibile, frasi come quella di Vinteuil, prima ancora che pertugi sulla via dell'eterno, sono le «prigioniere divine», i pegni di una sovrarealtà che l'uomo non può scorgere senza la mediazione della rappresentazione artistica. La «petite phrase» è quindi effimera e appagante nella misura in cui incarna e trasfigura le sofferenze del compositore, il cui sacrificio le consente di pervenire a un livello di adesione al patire umano altrimenti precluso: «humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre».

Il percorso che qui si prospetta, sulla direttrice Milano-Parigi, tenderà a privilegiare nel ricco campionario di devoti al culto delle «intermittences du cœur», di autori scopertamente proustiani o di fedeli gelosamente non dichiarati, quei casi che meglio si prestano a soddisfare il requisito individuato da Swann:

¹ Ramon Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 1980, p. 23.

la fisionomia dello scrittore incline al proustismo che si tratteggerà sarà pertanto quella di un esploratore dell'invisibile, di un negromante, di un tenero e smarrito Orfeo in Paradiso, di un riesumatore di care ombre familiari o di inquiete vittime della Shoah. Luigi Santucci, Giuliano Gramigna, Alberto Vigevani costituiscono le personalità di maggior rilievo in questa galleria, così come le loro opere si presentano quali tappe necessarie in tale inseguimento, auspice Proust, di fantasmi letterari ed esistenziali.

Oltre che fonte d'insorgenze mnestiche, di «*ressouvenirs inconscients*» che spalancano le quinte del teatro dell'io e del suo mondo, il modello proustiano è uno straordinario produttore di «macchine letterarie», campi di tensione tra arte e vita, tra narrazione e metanarrazione. L'inchiesta sul reale, da decifrare attraverso la scrittura, assolve una funzione terapeutica e liberatoria, propizia le fughe nell'ignoto, spinge i doppi (il Marcello/Marcel di Gramigna) a far perdere le proprie tracce nel reticolo della topografia di Parigi, città «infestata» da larve letterarie e ricorsi proustiani. L'asse Milano-Parigi è quindi il risultato del convergere di sensibilità e influenze (Manzoni in strana alleanza con Proust) e insieme l'esito di una sotterranea conflittualità, di un'alternativa tra costrizione e libertà, tra eredità paterna e insofferenza al «peso di Anchise», infine tra il cedimento alle prosaiche abitudini della borghesia meneghina e la ribelle consacrazione all'assoluto dell'arte. Il lento ma tenace sedimentarsi in terra lombarda di una tradizione di lettura e rimediazione della *Recherche* testimonia una declinazione originale del proustismo, estranea da un lato ai tic e alle riproposizioni convenzionali, dall'altro assai lontana dalla linea portante del proustismo di matrice fiorentina: questa tendenza sviluppatasi in Toscana, che del proustismo costituisce la versione più nobile e indagata, riequilibra e ridefinisce i termini dell'esempio dello scrittore francese focalizzandone gli esiti sulla letteratura di memoria e sul romanzo di formazione². La comunanza d'interessi riscontrabile in autori come Bilenchi, il primo Pratolini, il «naturalizzato» Vittorini travalica il mero dato geografico per farsi indice di una comune iscrizione generazionale e di una predilezione capace di trasporre scelte personali e soluzioni stilistiche sul piano di una poetica le cui diramazioni si estendono fino a lambire l'area mitteleuropea di Gianì Stuparich e del solariano Pier Antonio Quarantotti Gambini.

Pur tenendo in debita considerazione questa produzione, non è sulla falsariga della scrittura reminiscente che si svilupperà l'anti-modello di proustismo offerto dai narratori ambrosiani. La *Recherche*, in qualità di «opera mondo» e

² Albarosa Macri Tronci in uno studio – peraltro piuttosto generico – sul proustismo fiorentino ha sottolineato la specificità di questa variante: «Emerge da quel dibattito una non casuale insistenza su autori o riviste legate tra loro per ambiente geografico-letterario, da cui l'esigenza di considerare autonomamente l'area fiorentina, che negli anni Quaranta con la presenza di narratori quali Vittorini, Bilenchi, Pratolini, compone un gruppo segnato da scelte comuni nel paradigma memoriale di marca proustiana» (Albarosa Macri Tronci, *Uno sguardo al proustismo fiorentino. Specularità e rifrazioni in Vittorini, Bilenchi, Pratolini*, in «Esperienze letterarie», 2002, 1, p. 88).

di catalizzatrice di forme, saperi, epifanie, organizza il proprio sistema testuale sulla base di un progetto di conoscenza onnivora, da enciclopedia di costumi contemporanei (sfruttando il lascito di Balzac e di Flaubert). È altresì soggetta a una forza centripeta, astrattizzante, che la indirizza allo scavo nell'interiorità e le conferisce una spinta alla verticalità, all'approdo nel dominio della trascendenza nella speranza di raggiungere, mediante l'ascesi e la rarefazione del piano fenomenico, l'agognata meta: «un peu de temps à l'état pur» (*Le Temps Retrouvé*, III). Questa duplice aspirazione all'espansione della materia romanzesca e alla sua drastica concentrazione nel raggio d'azione dell'io speculativo di Marcel è ben descritta da Claude-Edmonde Magny in una pregevole sistemazione della narrativa francese tra le due guerre. Nell'*Histoire du Roman Français depuis 1918* la studiosa evidenzia la compresenza nella *Recherche* di due funzioni devolute fino allora l'una alla scienza l'altra alla religione:

La prima consiste nel fornirci un certo numero di conoscenze sul reale, nel rivelarci aspetti nuovi delle cose, nell'esplorare regni sconosciuti del nostro io, in breve nell'arricchire il nostro sapere come fa la scienza. Attraverso la seconda, la letteratura cerca di metterci in comunicazione con l'assoluto, di permetterci di acquisire una certa «esperienza interiore» – per chiedere in prestito a Georges Bataille un'espressione più discreta e meno ambigua di «esperienza mistica». È importante osservare come queste due funzioni, d'investigazione e di asceti, siano assolute entrambe così splendidamente dall'opera di Proust³.

L'indagine sulle potenzialità euristiche della letteratura condotta con gran dispiogo di strumentazioni semiotiche, narratologiche e psicoanalitiche da Giuliano Gramigna avalora l'accezione estesa del proustismo, identificato *tout-court* con le dinamiche della gestione del vissuto in forma di metaracconto. L'impresa dell'autore francese che suscita maggiormente l'ammirazione degli epigoni consiste nell'aver posto l'accento sulla scrittura che si snoda bruciando le scorie autobiografiche in una rincorsa, senza effettiva possibilità di sbocco, alla coincidenza tra progetto e realizzazione, vocazione e compimento, letteratura e vita⁴.

³ Claude-Edmonde Magny, *Proust o il romanziere della reclusione*, in *Romanzieri francesi del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 163-164 (ed. orig. *Histoire du Roman Français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1950).

⁴ «Nell'ultima parte del *Temps retrouvé*, dove Marcel definisce la propria vocazione letteraria, enuncia praticamente l'idea madre della *Recherche* e dichiara la propria intenzione di mettersi a scrivere, di produrre finalmente l'Opera; anche in questo punto estremo – critico direi – in cui narrazione e storia stanno per congiungersi e narratore ed «eroe» unificarsi, lo spacco separatorio non viene mai colmato e qui potrebbe essere un'altra prova della profonda intelligenza semiotica di Proust. Per quanto appaia affascinante a un «lettore borgesiano» ipotizzare che il romanzo che Marcel è pronto a scrivere alla fine della *Recherche* non sia poi nient'altro che la *Recherche*, che così si richiuderebbe su se stessa per ricominciare all'infinito; in realtà la narrazione e la storia non si raggiungono mai, sono due nastri che procedono sfalsati» (Giuliano Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 106-107).

La caccia alle occorrenze e all'aneddotica delle relazioni con Marcel Proust degli scrittori italiani non sarà sufficiente a dar conto di un legame tanto complesso e ineludibile da confondersi con le ragioni stesse dell'operare artistico. Non che sia venuto meno del tutto l'atteggiamento di ambigua ed estrinseca idolatria segnalato da Barthes con la definizione di «Marcellismo» (in opposizione al proustismo⁵); tuttavia, vuoi per la professione di riserbo e pudore dei letterati, vuoi per l'ostracismo ostentato dal regime fascista verso i maestri d'oltralpe, in Italia non si è giunti a toccare punte di emulazione simili a quelle sperimentate in Francia neppure quando la narrativa di memoria costituiva il più raffinato ornamento di un'industria libraria languente nelle spire dell'autarchia culturale e degli esercizi dei calligrafi.

La catena d'indizi della presenza proustiana nelle pagine dei nostri autori finisce per saldarsi in un disegno organico di comprensione della realtà attraverso il testo; lo scandaglio dell'esperienza del singolo e l'analisi congiunta dei fenomeni sociali veicolati dall'interpretazione del testo-referto essendo intesi come coronamento di una *quête*, scioglimento di un nodo di carattere privato e insieme storico. Di conseguenza, la raccolta di essenze, luoghi memorabili, reliquie proustiane, evolve nelle forme di un'acquisizione di metodo. Questo il taglio del peculiare proustismo italiano secondo Anna Dolfi:

Il proustismo ci sembra sia insomma ormai da porre non più soltanto come problema parzialmente circoscritto (sì 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 impendibile, 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, sostanzialmente e nascostamente, il centrale⁶.

Un timbro affine, originato da fortuite coincidenze e dal comune *milieu*, salda nel giro di una medesima sfera d'interessi e di problematiche il cattolico Luigi Santucci, l'ebreo Alberto Vigevani e il laico Giuliano Gramigna. Quanto al primo rilievo, inerente le circostanze biografiche, andrà segnalata la contiguità dei natali dei tre scrittori (1918 per Santucci e Vigevani, 1920 per Gramigna – gli ultimi due appaiati anche in virtù dell'estrazione familiare emiliana). Più sfumata, ma sicuramente decisiva, l'influenza esercitata su uomini apparentemen-

⁵ La definizione compare tra gli appunti della *Preparazione del romanzo*: «oggi in Proust vi sono l'intensità, la forza biografica che seducono e creano seguito (biografie, album, iconografie; quella della Pléiade è esaurita, introvabile) – spostamento del mito proustiano verso l'apoteosi del soggetto biografico – quello che io ho chiamato il *Marcellismo* (diverso dal Proustismo)» (Roland Barthes, *La vita come opera*, in *La preparazione del romanzo*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, II, p. 333).

⁶ Anna Dolfi, *Proust e il proustismo italiano*, in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-56.

te così diversi dal clima culturale di una Milano in bilico fra rispetto della tradizione e immersione nel caos di una modernità votata alla produzione e incurante dei beni immateriali. Come si vedrà più avanti, lo stile e la moralità dell'epoca condannata al declino sono improntati all'incrocio tra le figure esemplari di due artisti assurti al rango di *genius loci* rispettivamente di Parigi e Milano, Proust e Manzoni. Le loro sagome venerande, più che coincidere, si fronteggiano costituendo l'una il correttivo delle tentazioni e dell'adescamento messi in atto dall'altra: una luce di dominio intellettuale della coscienza creatrice sull'organizzazione della materia romanzesca e sul disordine connaturato alla storicità della vicenda umana brilla egualmente tra le pagine di questi «fari» esposti all'interrogazione e alla devota falsificazione di prospettiva dei loro eredi novecenteschi.

Prima di inoltrarci nel regno ben custodito dai Lari degli autori prescelti, gioverà sondare il «gradiente» di proustismo che essi potevano toccare con mano negli anni della formazione. Si è scelto dunque di far precedere la trattazione del tema nell'ambito dell'opera creativa da un sintetico rendiconto della fortuna della *Recherche* presso due campioni esemplari di quel travisamento-falsificazione di prospettiva del quale si diceva, depistaggio senz'ombra di dubbio nocivo per la perspicuità degli studi e delle indagini accademiche, nondimeno utilissimo a far risaltare le idiosincrasie, i pregiudizi, le passioni e i *coups de foudre* di lettori d'eccezione. Il giovane Guido Morselli, alle prime prove di saggista con il volume *Proust o del sentimento* e non ancora avviato al suo destino di scrittore misconosciuto, avrà il compito di correggere con il suo empatico ritratto la capziosa annessione di Proust ai domini dell'ortodossia letteraria e religiosa tentata da Francesco Casnati, rappresentante di un indirizzo critico maturato nelle aule e all'ombra del chiostro dell'Università Cattolica. Separate da un breve lasso di tempo, le due monografie valgono da cartina di tornasole della ricezione proustiana nel contesto milanese, proponendo specificamente un diagramma della penetrazione di tale modello nell'area della cultura cattolica più tradizionale (altra sensibilità manifesterà, ad esempio, Luigi Santucci, allievo di Mario Apollonio).

Casnati, illustre giornalista (fu braccio destro di Ogetti alla direzione del «Corriere della Sera», almeno finché il fascismo non prese piede controllando gli organi di stampa), ha insegnato fino al 1962 letteratura italiana moderna e contemporanea in Cattolica. L'autore della raccolta di studi *La lettera e lo spirito* ha fatto precedere il suo profilo di Charles Baudelaire, edito in prima battuta nel 1936 per i tipi della bresciana Morcelliana, da un analogo e meno noto studio dedicato a Proust (1933). Spoglio e austero nella veste editoriale, il saggio è penitenziale anche rispetto all'elaborazione di una visione critica dell'arte dell'illustre francese. La stessa collocazione in collana avvalorava l'operazione di «sdoganamento» di un artista in odore di peccato presso un vasto pubblico di lettori timorati. In sede di premessa lo studioso motiva l'inclusione di Proust nel novero degli spiriti contemporanei studiati «al lume della consolazione cristiana» e quasi redenti e sottratti all'errore. L'argomentazione addotta a sostegno di questa tesi, alquanto speciosa, è che resistere a una dottrina di verità costituirebbe

una prova della sua forza attrattiva: non si vede come, con simili premesse, uno scrittore possa scampare all'apostolato forzato, per giunta esercitato dai posteri):

Anche Proust ha trovato il suo posto in questa collezione, che si è proposta e si propone di studiare e presentare al lume della consolazione cristiana alcuni grandi spiriti del nostro tempo come di un tempo più remoto, e, fra essi, anche quelli che più sembrano lontani, – per dottrina, sensibilità, costume –, dalla fede e dalla pratica religiosa. Cercare in questi ultimi i riflessi anche pallidi e quasi inavvertiti della Verità; o, nello sforzo di negarla, di resisterle, di allontanarsene; una indiretta ammissione della sua realtà; nella postulazione dei contrari il riconoscimento del suo valore; nel voluto contrasto il segno di una soggezione che tuttavia dura⁷.

Muovendosi tra cautelosi distinguo e timide allusioni alla dissolutezza dei personaggi, Casnati si dispone a tranquillizzare i lettori sul pericolo insito in certe compiacenze all'irregolarità (la licenza con la quale gli eroi maschili trattano fanciulle disinibite, ma soprattutto la tinta peccaminosa che colora l'intero volume di *Sodoma e Gomorra*) giustificando e contestualizzando gli interessi scabrosi di questo analista dei fenomeni sociali della *belle époque*⁸. Il critico mira al bersaglio più grosso, non disperde le proprie energie dando conto della miriade di episodi non conformi alla castigatezza dei costumi e di situazioni dubbie; è la visione del mondo di Proust a dare scandalo, così permeabile come si mostra a seduzioni edonistiche e paganeggianti, e propensa a sfidare le verità rivelate con l'agnosticismo e la fede esclusiva nell'arte quale riscatto dalla condizione mortale: «quel punto d'arrivo Proust l'ha trovato; la sua esperienza ha toccato fondo; nel nulla a cui lo conduceva la vita ha fissato un valore eterno, un principio per lui di salvezza: l'arte, rottame di un naufragio a cui egli si afferra come all'unica ragione che gli faccia accettare e gli spieghi la vita»⁹.

Facendo leva su interpretazioni critiche non circostanziate, Casnati si spinge a insinuare che il germe della corruzione sia stato inoculato in Proust dall'elemento ebraico (a riguardo annovera le radici culturali, le frequentazioni, persino i «tratti semiti» della fisionomia e la vulnerabilità alle malattie nervose e all'asma, tare che affliggerebbero in special modo i membri di quel gruppo etnico-religioso). Questo scivolamento su riprovevoli posizioni antisemite sarà condiviso, con maggior discrezione, da Morselli quando questi riferirà la falsa notizia della conversione della madre di Proust. Il docente della Cattolica indulge anche allo stereotipo che vuole lo scrittore francese morbosamente sensibile, in

⁷ Francesco Casnati, *Proust*, Brescia, Morcelliana, 1944, p. 7.

⁸ «La critica, quando apparvero i primi volumi di *Sodome et Gomorrhe*, fece loro l'accoglienza più ostile. Poi a poco a poco si comprese il rigido punto di vista dell'autore, che, pur repugnando all'orrore del tema, studiava "en botaniste moral" questi reietti, questi *traqués*, nel loro delirante orgoglio come nei loro infami infingimenti» (F. Casnati, *Proust* cit., p. 120).

⁹ Ivi, p. 65.

stato di perdurante minorità («è un grande fanciullo viziato e perspicace, e tale resterà tutta la vita»¹⁰). Archiviata tra i pregi dell'autore la destrezza balzachiana dell'affresco di costumi contemporanei («il *brassage* dei gruppi sociali, il loro sorgere, mescolarsi, decadere»), il critico-giudice si orienta verso un riconoscimento delle qualità speculative della mente proustiana, tesa al richiamo dell'invisibile («l'analisi scava, scava nel particolare fino alle sottigliezze più filiformi, lungo la guida delle frasi calate come sonde tentacolari nell'invisibile e nell'inespresso»¹¹), anelante ai conforti della metafisica da angelo caduto che guida i passi di Marcel a rovistare nel fango dell'abiezione: «egli ha spinto la sua analisi in profondità, tormentando la povera creta umana, perché disperava di trovare cercando spazialmente nel cielo. Un istinto, un bisogno di assoluto, di eterno, perversito in lui, ha cambiato direzione: ha frugato nel fango invece di esplorare l'infinito»¹².

Guido Morselli imposta arditamente la sua monografia (pubblicata da Garzanti nel 1943) sul contrasto con le prime letture di riferimento dell'opera proustiana: quella, ancor oggi straordinariamente persuasiva, di Debenedetti e l'indagine di Casnati – edita in seconda edizione nel 1944 – sconfessata proprio in nome dell'alterità del sentire proustiano rispetto al problema della trascendenza (o almeno della sua significazione codificata dall'istituzione religiosa). Lo scrittore di *Roma senza papa* anticipa la suggestione esercitata in molti critici dallo slancio mitopoietico che nella *Recherche* investe oggetti, epifanie dell'immanente, resurrezioni attivate dalle percezioni sensibili:

Non sono molte le opere della recente letteratura europea, così apertamente, genuinamente e sarei per dire, ingenuamente irreligiose, come questa di Proust. Dalle fulminanti condanne di Maritain e di Mauriac, alla pacata, accorata ammissione di Casnati, i critici di parte cattolica, – qualcuno di essi portato alla *Recherche* dalla speranza di trovarvi pure qualche appiglio a una «riabilitazione», hanno dovuto convenire che il senso della divinità è assente da Proust. Paul Morand lo ha definito, in sede non critica, un ateo. Forse non si può neanche chiamarlo un ateo: almeno, la *Recherche* è di quelle opere che si direbbero concepite anteriormente a ogni idea del divino, da uno spirito che si è sottratto al bisogno di porsi il problema di Dio; se ammettere uno spirito ignaro di quell'esigenza, non rappresentasse poco meno di una contraddizione in termini. In ogni caso, l'areligiosità di questo libro è patente e insanabile.¹³

Morselli si dimostra esegeta attento fin nel segnalare un disinteresse proustiano che travalica la designazione di agnosticismo nel suo abbandonarsi a vagheggiamenti di natura animistica, pagana, come rende evidente la pagina di *Du côté*

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 34.

¹² Ivi, p. 62.

¹³ Guido Morselli, *Proust o del sentimento*, a cura di Marco Piazza, note al testo di Mirko Francioni, Torino, Ananke, 2007, p. 167.

de chez Swann nella quale Proust allude alla credenza dei celti nella trasmigrazione dell'anima in oggetti, piante, animali. Da questa matrice mitica lo scrittore fa scattare il paragone con i processi volti al riconoscimento, alla riattualizzazione, delle sensazioni e degli affetti perduti nelle secche del tempo:

[...] così per il nostro passato. È uno sforzo vano cercare di evocarlo, inutili tutti i tentativi della nostra intelligenza. Se ne sta nascosto al di là del suo dominio e della sua portata, in qualche insospettato oggetto materiale (nella sensazione che questo ci darebbe). Questo oggetto, dipende dal caso che noi lo incontriamo prima di morire, oppure che non lo incontriamo mai¹⁴.

Tale spostamento, una traslazione sull'asse metonimico, delle sensazioni custodite nella memoria in un involucro materiale, che le rende nuovamente esperibili, guida lo scrittore nell'individuazione della propria poetica, se è vero che egli torna – fuori della costellazione simbolica della *Recherche* – sul tema degli oggetti «posseduti» e impregnati di passato in un passaggio capitale della propria riflessione sui ricordi involontari¹⁵.

L'assunto centrale della disamina morselliana verte sulla difesa dell'autore dall'accusa di estetismo, confutazione di canovacci teorici consolidati corroborata da annotazioni calibrate sull'evidenziazione del travagliato coesistere nell'autore, come in Marcel, di due tensioni: la propensione a cogliere «l'essenza sentimentale cioè poetica» della realtà, contrastata da un'inclinazione intellettualistica che sfocia spesso nell'adozione di un taglio saggistico, di un registro filosofico. Il controllo di questa duplice natura dell'animo proustiano è demandato alla razionalità, ma si tratta pur sempre di una razionalità passata al vaglio del sentimento: «Proust è un sentimentale, non un esteta. È un sentimentale, in quanto del sentimento fa l'oggetto della vera conoscenza, di quella conoscenza alla quale l'arte è strumento»¹⁶. Altra acquisizione critica di rilievo reperibile in questo libro rimasto ai margini del canone degli studi proustiani è il riconoscimento del ruolo giocato dalla sofferenza nell'accrescimento della conoscenza, nel raffinarsi progressivo della sensibilità e nello sviluppo di un quadro etico stabile al punto da fungere da assetto strutturale per le grandi arcate della *Recherche*: «la funzione del dolore, sulla quale tanto insiste Proust, non è soltanto quella ch'e-

¹⁴ Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, I, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1983, p. 55.

¹⁵ «Quel che l'intelligenza ci restituisce sotto il nome di passato, non è tale. In realtà, come accade alle anime dei trapassati in certe leggende popolari, ogni ora della nostra vita, appena morta, s'incarna e si nasconde in qualche oggetto materiale; e vi resta prigioniera, prigioniera per sempre, salvo che noi non c'imbattiamo in quell'oggetto. Attraverso lui, la riconosciamo, la chiamiamo, ed essa viene liberata. L'oggetto in cui si nasconde, o, meglio, la sensazione, perché relativamente a noi ogni oggetto è sensazione, può darsi benissimo che non l'incontriamo mai. Così ci sono ore della nostra vita che mai non risusciteranno» (M. Proust, *Memoria involontaria e risurrezione poetica*, in *Giornate di lettura*, a cura di Paolo Serini, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 290).

¹⁶ G. Morselli, *Proust o del sentimento* cit., p. 184.

gli ci dichiara, di strumento della *connaissance*. Per Marcello esso ha un valore morale, quasi di risarcimento e di riscatto»¹⁷. Con questa sottolineatura ci avviciniamo all'angolazione rigorosa e commossa dalla quale gli scrittori lombardi qui presi in esame osservano il proprio mondo interiore e ricostruiscono l'ambiente di una Milano d'antan, esalante atmosfere tra proustiane e manzoniane.

* * *

Il tempo ci separa che ci unisce.
Alberto Vigevani

Le souvenir d'une certaine image n'est
que le regret d'un certain instant.
Marcel Proust

Alberto Vigevani, per temperamento, *sensiblerie* e non da ultimo per l'attaccamento a un *décor* d'altri tempi (da antiquario ed editore dedito al culto dei libri), costituisce il rappresentante ideale – forse il più prossimo al modello – di un peculiare proustismo¹⁸ elevato a costume di vita e a lente attraverso la quale cogliere i riflessi di una civiltà nella stagione del tramonto, del trapasso a un'epoca diversa che ha cancellato ogni traccia del passato inseguendo miraggi di prosperità a costo della devastazione dei luoghi e dello spirito che vi abitava («Milano è diventata una città in cui la cultura è mescolata alla moda, al consumismo, al design», protesta lo scrittore con il pensiero alle vie «truccate alla Giorgio Armani» per intercettare i flussi commerciali). La geografia sentimentale della città è tramata di suggestioni e rimandi proustiani, come si conviene a una ricerca dell'aura rimasta in sospensione solo nei territori protetti del ricordo¹⁹. Negli anni tardi lo scrittore si è dedicato a ripercor-

¹⁷ Ivi, p. 176.

¹⁸ Vigevani, classe 1918, di famiglia ebraica, fu sempre attratto dalla civiltà francese e pur nell'irregolarità della sua carriera, ostacolata anche dalle leggi razziali, riuscì a restare a contatto con i settori più avanzati del mondo della cultura, partecipando prima all'esperienza del movimento «Corrente», poi aprendo una libreria e infine, nel dopoguerra, fondando la prestigiosa casa editrice Il Polifilo. Giusta mi pare l'osservazione di Antonio Russi sulla cornice di riferimento del proustismo di Vigevani: «Pur stabilendosi naturalmente anche in lui, col tempo, un sempre più visibile tramite verso le cose (e soprattutto verso la Milano della media e alta borghesia, osservata anche nei suoi rapporti con i ceti subalterni), la risultante fondamentale della sua arte resterà sempre nella resa di quell'«aura poetica» che la Firenze degli anni '20 e '30 ha impresso, come un suo suggello, su tanta letteratura dei decenni successivi. Tuttavia, nel modo di attuare questa «resa», egli opera alcune scelte, che lo pongono in una posizione singolare rispetto agli altri eredi, diretti o indiretti, di quella medesima stagione letteraria» (Antonio Russi, *Alberto Vigevani*, in *La narrativa italiana dal neosperimentalismo alla neoavanguardia*, Roma, Lucarini, 1982, p. 120).

¹⁹ Ecco un esempio di sovrapposizione tra l'assetto urbanistico della Milano che fu e la topografia letteraria: «i numerosi artigiani alloggiavano nel secondo cortile, in bassi edifici un tempo rimesse e scuderie. Come accadeva dai Guermantes, non rammento se in rue du Bac (il nome,

rere, in libri intensi come *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*²⁰ e *Milano ancora ieri. Luoghi, persone, ricordi di una città che è diventata una metropoli*²¹, gli incontri decisivi, le giornate trascorse con il padre o nei caffè letterari, le scoperte di luoghi auratici: i navigli ormai asfaltati, Gallerie scomparse, vecchi cinema, interi quartieri e angoli della città mutati e resi irriconoscibili, tutte macerie e relitti galleggianti nella memoria di «un mondo armonioso e compiuto che forse non vale la pena di rimpiangere, ma che a me piace raccontarmi»²². Proprio nel secondo di questi volumi è racchiuso un aneddoto che aiuta a far luce sulla passione proustiana dell'autore, considerato dalla cerchia di amici letterati un intenditore e un'indiscutibile autorità in materia; con goffa e malcelata curiosità Carlo Emilio Gadda, per l'occasione centauro in bicicletta diretto a Bocca di Magra, interroga l'amico su un dettaglio scottante del mito proustiano:

Poi si andò, in grossa comitiva – più o meno mezzo caffè Roma – a trovare i Vittorini, i Ferrata, Montale e la Mosca da «Sans façons» a Bocca di Magra. Ricordo, di quella gita, che Carlo Emilio, pedalante al mio fianco in camiciola, sandali con calze e certi larghi calzoncini marrone scuro, mi chiese, come patito di Proust – e nel chiedermelo arrossì ancor più – se davvero il modello di Albertine era un cameriere del Ritz. Gli risposi che, tra altri, in misura maggiore, lo era stato il suo chauffeur, un bel giovane di origine italiana, di nome Agostinelli. Lui, tenendo il manubrio con una sola mano, estrasse dalla tasca posteriore un taccuino e, fermatosi, ne prese nota scrupolosamente²³.

Una spia non meno evidente della domestichezza di Vigevani con l'opera di Proust e con i suoi maggiori mallevadori critici la troviamo nel libro più anomalo e originale dello scrittore, *Un certo Ramondès*. Il romanzo, pubblicato nel 1966 nella collana «I narratori» di Feltrinelli, rappresenta un caustico e ironico *j'accuse* all'insipienza della fronda intellettuale al fascismo, dispiegando nei suoi capitoli un sarcastico inventario delle velleità e delle compromissioni degli uomini di lettere, paghi di borbottare nelle interminabili discussioni ai tavoli dei caffè o ben asserragliati nella loro torre d'avorio. Spettatore interessato del falò delle vanità dei *clerics* nostrani è il franco-tunisino di origini italiane Ramon Ramondès, incaricato di monitorare le prime avvisaglie di antifascismo negli ambienti intellettuali milanesi. L'uomo si dimostra alquanto improbabile come agente segreto, impastoato com'è in quello stesso sottobosco

che ricorda un traghetto sulla Senna, mi fece più tardi venire in mente il ponticello sul Naviglio), dove il sarto Jupien incontrò il barone Charlus appunto in fondo alla corte» (Alberto Vigevani, *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 20).

²⁰ In prima edizione Milano, Mondadori.

²¹ Venezia-Padova, Marsilio, 1996 (ora Palermo, Sellerio, 2012).

²² A. Vigevani, *All'ombra di mio padre* cit., p. 140.

²³ A. Vigevani, *Il ciliegio di Carlo Emilio Gadda*, in *Milano ancora ieri* cit., p. 25.

di cui dovrebbe farsi freddo sorvegliante; egli, infatti, si compiace di aver pubblicato presso una rivista semiclandestina di Tunisi un articolo su Proust e questo insignificante trofeo culturale lo trascina in un equivoco duraturo. La fortuna davvero gli arride se i superficiali intellettuali *francisants* che lo accolgono lo scambiano per il ben più noto critico proustiano Ramon Ramondez circondandolo di attenzioni e pendendo dalle sue labbra anche quando pronuncia sentenze banali, si lancia in giudizi avventati o palesa un'ignoranza sospetta (Manzoni, citato a ogni piè sospinto dai suoi interlocutori non proprio aggiornatissimi, gli è ignoto, come rimarca con malizia Vigevani). Il fortuito scambio di persona non riesce a placare del tutto nel protagonista l'irritazione per la quasi omonimia con l'affermato saggista, che nella realtà storica è Ramon Fernandez, eminente studioso del periodo tra le due guerre e padre del romanziere Dominique Fernandez²⁴. L'ammicco colto di Vigevani contribuisce a conferire al romanzo il suo alone da *sotie*, da farsesco *divertissement* scritto con la penna intinta nel veleno, ma testimonia anche della raffinatezza del suo autore, ben conscio della scala dei valori culturali in campo proustiano e capace di offrirci un ritratto indimenticabile dei seguaci delle maggiori tendenze letterarie del ventennio, dai calligrafi impegnati nell'elaborazione di astrusi e virtuosistici pezzi di prosa d'arte ai sofisticati ed europeizzanti ermetici, scostanti e sostenuti (ma il falso Ramondez sarà smascherato proprio dal gran sacerdote di questa religione dell'arte, l'autore delle fantasiose *Immagini giovanili di Mellin de Saint-Gélais*, al secolo Carlo Bo). Il nostro scrittore, nel satireggiare i costumi e le conversazioni degli artisti e degli uomini d'intelletto, si mostra perfetto emulo di Proust, almeno nella sua veste di anatomista – dalla specola del salotto dei Verdurin – dello snobismo borghese e dell'ostentazione di una cultura non posseduta realmente o strumentalizzata per guadagnare le prime file nella commedia della vita sociale. Con l'approssimarsi dell'entrata in guerra dell'Italia il clima si fa plumbeo, tra la paura dei delatori e il sospetto generalizzato; ma la depressione, il presentimento degli anni perduti e il peso delle aspirazioni irrealizzate costituiscono già motivo sufficiente per tarpare le ali a qualsiasi discorso non arreso alla futilità e all'irrelevanza: «tutto pareva sminuzzarsi, vanificarsi: un discorso che involgesse, com'è uso tra giovani, il destino dell'uomo, la condizione d'ognuno nella ferrea società che pareva sospingerli ai margini, cadeva alle prime battute»²⁵.

²⁴ Così è narrata la scoperta fatta dal protagonista, vero motore dell'azione romanzesca: «aveva forse dormito, nel riandare alle lontane vacanze, alle agrodolci raccomandazioni del capufficio, prima di sfogliare la rivista. E ora, con stupore, vi scopriva la recensione, firmata da Leon Pierre-Quint, a un saggio di Ramon Ramondez (colla zeta, controllava) su Marcel Proust: su tempo e spazio nella *Recherche*. A parte il fastidio che provoca sempre l'omonimia (la zeta non contava) in questo caso l'omonimo aveva scelto proprio il medesimo terreno in cui Ramondès aveva tentato di distinguersi pubblicando sulla rivista di Tunisi delle annotazioni a proposito del "tortillard"» (A. Vigevani, *Un certo Ramondès*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 11-12)

²⁵ Ivi, p. 56.

La cifra espressiva di Vigevani costituisce il miglior documento dell'ascendente esercitato dall'opera proustiana; pervasiva a ogni livello del corpus narrativo dell'autore, tale tendenza si dispiega nel rimando a occorrenze precise del modello e, soprattutto, nella rete di reminiscenze e suggestioni ritornanti da un romanzo all'altro. Una eco di tale paradigma, non delimitato a opzioni di ordine stilistico, la possiamo cogliere nella stessa natura profondamente autobiografica della produzione dello scrittore lombardo. Risulta difficile circoscrivere le prove di questa funzione modellizzante della *Recherche* proprio per la parcellizzazione di questo pulviscolo di rimembranze.

Nel più riuscito dei romanzi di Vigevani, *Estate al lago*²⁶, conchiuso nella sua sfera perfetta di significati, lo stampo proustiano è meno riconoscibile e inglobato in un reticolo di memorie intertestuali di derivazione comunque francese (*Le grand Meaulnes* di Alain-Fournier) fuse con i portati delle poetiche della memoria in auge in Italia. La delicatezza di tocco di questa scrittura avvolgente e sfumata è dote ereditata dal magistero proustiano²⁷. L'incanto dei luoghi appare intensificato dalla magia verbale sprigionata dall'onomastica, di modo che il suono susciti risonanze nella fantasia attivando *correspondances* segrete, sepolte nei giacimenti della memoria involontaria. È un accordo del grande motivo proustiano dei nomi²⁸; in questo passo tratto da *Le foglie di San Siro* l'eroe, come spesso avviene, è portatore di una sensibilità ben viva nell'autore che lo ha plasmato:

quante volte aveva pensato all'inizio di un amore in un luogo simile, in quell'ora, a una parola che tra quei suoni conservasse un senso... Le strade tutte svolte, al ritorno, tra le fitte macchie di robinia; i nomi dei paesi, le ignote etimologie o le più semplici, qui dove i celti avevano resistito ai romani, Castelmarte, Caslino, Albavilla, e in mezzo ai prati umidi, come un piano maneggio, Orsenigo²⁹.

La vena di Vigevani, per qualche verso assimilabile al passo delle narrazioni del Bilenchi di *Anna e Bruno* e del *Conservatorio di Santa Teresa*, indugia in morbidezze più accentuate, si disfa dolcemente in una miriade di sensazioni-

²⁶ Milano, Feltrinelli, 1958.

²⁷ Trascrivo un campione esemplare di questa prosa tenuta in sordina, che si sdipana in un flusso euritmico di minute notazioni: «Tratteneva soltanto le immagini di bellezza: i fuochi, le luci, gli riaccendevano nell'animo l'irrequieta aspirazione a forme serene, a incanti senza peso, a un pulito vento che disseccasse la confusione dell'estate, le ambizioni deluse, il languore degli occhi neri dell'Emilia» (A. Vigevani, *Estate al lago*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 60).

²⁸ D'obbligo il riferimento alle considerazioni di Roland Barthes: «anche il Nome proprio è un segno, e non già un semplice indizio che designa senza significare, come vuole l'indirizzo corrente, da Peirce a Russel. Come segno, il Nome proprio si offre a una descrizione, a un deciframento: esso è un "ambiente" (nel senso biologico del termine), in cui ci si deve immergere, calandosi indefinitivamente in tutte le fantasticherie che esso porta con sé, e al tempo stesso un oggetto prezioso, compresso, imbalsamato, che bisogna aprire come un fiore» (R. Barthes, *Proust e i nomi*, in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 122).

²⁹ A. Vigevani, *Le foglie di San Siro*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 6.

emozioni che all'ultimo istante ricompongono, per effetto di un calcolo di miracolosa esattezza, il quadro unitario di una scena, un ambiente, un paesaggio, e insieme la verità psicologica del personaggio. L'abito non cambia di molto passando dai sondaggi del vissuto personale a più obiettive ricostruzioni di vicende apparentemente estranee all'io biografico dello scrittore³⁰. La formula è sempre quella del resoconto di un'esistenza il cui profilo morale è fatto risaltare dal confronto con un io-testimone tagliato sui panni dello stesso Vigevani. Quasi sempre si tratta di una riapparizione, del ritorno di una presenza un tempo familiare nella cornice di luoghi amati e rivissuti nel ricordo. Così avviene nel *Grembiule Rosso* e in *Due nomi per Charlie*, per citare solo alcune evenienze macroscopiche di tale schema.

La memoria è la sola musa di quest'arte sottile ed elegiaca; gli strumenti stilistici, dominati e soggetti a un controllo attentissimo, sono il mezzo attraverso il quale compiere la resurrezione del passato³¹, l'immersione in un tempo sottratto alle vicissitudini e ai travagli della storia³². L'andamento decantato degli accadimenti, la vocazione retrospettiva dello sguardo distillano il miele della regressione immergendoci addirittura in zone sottratte al dominio della coscienza, dispensatrici di gioie prenatali proiettate indietro verso «il guscio perduto, la chiocciola originaria, la cui intima oscurità rimane misteriosa, colma di tepido umore»³³. La memoria però obbedisce a una forza oscura, piega l'io ai giochi illusivi che organizza, reintegra porzioni rimosse dell'esistenza e ne condan-

³⁰ Nell'intervista che introduce l'ultima riedizione de *Il piccolo della Riri*, Vigevani ci propone una sistemazione della propria produzione scandita proprio sul criterio dell'osservanza del paradigma autobiografico: «Nel 1957, con il romanzo *Estate al lago*, ho abbandonato la traccia per così dire autobiografica della mia narrativa per delle diverse sperimentazioni. I successivi romanzi, *Giovinazza di Andrea*, *La reputazione*, *Le foglie di San Siro*, *Un certo Ramondès*, non sono autobiografici, se non per quel relativo autobiografismo che si rintraccia più o meno in tutte le opere, come quando Flaubert diceva "Madame Bovary c'est moi". Il mio ritorno ad un autobiografismo più denunciato avviene con *L'invenzione*, che è del 1970, un libro che ha avuto un grande successo vincendo anche il premio letterario Bagutta e al quale ho fatto seguire i tre lunghi racconti raccolti sotto il titolo *Fine delle domeniche* (tra i quali *Il piccolo della Riri*), scritti tutti intorno al '70. In essi si trovano ancora i personaggi del mio mondo infantile: il ritorno all'infanzia è infatti una mia costante letteraria perché è quello il periodo in cui tutto si incide con più forza: i colori, i sentimenti, gli affetti» (A. Vigevani, intervista in *Il piccolo della Riri*, Milano, Edizioni Paoline, 1989, p. 13).

³¹ «C'est cette fidélité au souvenir qui rapproche les deux écrivains plus encore que leur goût commun pour les phrases longues et sinueuses, que l'élégance et la richesse de leur langage et leur recours aux images picturales» (Daniela Amsallem, *Le passé toujours présent*, in *Ricordi & testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, p. 15).

³² Geno Pampaloni, interprete assiduo dell'opera dello scrittore, ha tracciato una netta linea di demarcazione utile a distinguere l'atteggiamento di Vigevani rispetto al precedente costituito dalla visione manzoniana della Storia: «viene teorizzata con chiarezza la distinzione, o estraneità, tra memoria e storia, che è concetto tipicamente novecentesco, tale che al Manzoni sarebbe riuscito incomprensibile; la memoria ha delle ragioni che la storia non conosce» (Geno Pampaloni, *Tenero è il padre*, premessa ad A. Vigevani, *All'ombra di mio padre* cit., p. 10).

³³ A. Vigevani, *La casa perduta*, Milano, Rusconi, 1989, p. 11.

na all'oblio altre³⁴. L'io narrante dei libri segnati dal confronto con il passato e i suoi conti rimasti in sospeso (titoli rappresentativi possono essere considerati *Fata morgana*, *L'abbandono*, *Fine delle domeniche*) nel trasmetterci l'immagine definita dell'autore si appropria di una sua caratteristica, la capacità di imprigionare nella memoria, paragonata a «una carta moschicida», lacerti del vissuto proprio e altrui. La natura ricettiva dell'uomo offre la spiegazione del mistero del riaffiorare alla coscienza di dettagli, frammenti e particolari di una realtà monca, dimidiata, dai quali prende avvio la riappropriazione del tempo perduto:

Il potere di evocazione della memoria si rivela anche nell'apparente casualità e frammentarietà delle selezioni che compie. Rimanda una foglia al posto di un albero, un albero di un quartiere, l'angolo d'una strada (l'insegna sopra quel negozio) al posto di un'intera città, in una sorta di stenografia del passato, o del presente mentre è per divenire passato. Una foglia che può appartenere solo a quell'albero, come l'albero solo a quel giardino, e basta il lustro verde d'una magnolia, il rosso di un faggio, per trascinare subito con sé, in una panoramica o in una dissolvenza, per usare il linguaggio del cinema, l'intero Bois de Boulogne o villa Borghese, il parco in rovina di Viggiù o il viale delle ville liberty a Chiavari. Una foglia che ci fa volare in un attimo a Parigi, a Roma, nei paesi delle antiche vacanze, oppure nella strada accanto, venti, trent'anni fa. Né lo spazio né il tempo sono limiti alla memoria: sebbene abbia le radici in noi, vaga come sospesa nell'aria. E la stessa cosa accade se invece della foglia ci appare la curva di una fronte, la piega di una bocca: presuppongono – in qualche miracoloso modo contengono – un volto preciso, mai un altro, pur essendone soltanto un particolare, un dettaglio che nemmeno pareva averci troppo colpito³⁵.

Il salvataggio dalla dispersione di volti fasciati da una densa coltre di nebbia assume i contorni di una drammatica *nekuia*. Il ricordo è un modo per tornare a dialogare con i morti: la madre portata via dall'epidemia di influenza spagnola, l'amatissimo padre, il cabarettista suicida Cavallini e il signor Alzheryan di *Fine delle domeniche*, la famiglia dello zio Leone e una folla di vittime anonime che reclamano l'attenzione negata alla loro tragedia di creature inermi risucchiate nel vortice dell'olocausto³⁶. È a costoro che si rivolge l'accertamento di

³⁴ «La memoria è un fotografo abile, anche se spesso distratto, mentre aggiunge sembrerebbe a caso particolari, a volte ne perde; il ritratto, come capita con i pittori, ha sempre qualcosa di più o qualcosa di meno dell'originale» (ivi, p. 41).

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ «Giù nella strada, anche se entro in un sole abbagliante, ho l'impressione di attraversare un banco di nebbia frequentato da fantasmi. Non avevo abbracciato soltanto te, così strettamente: piuttosto la forza, appresa da te, di affrontare fantasmi in verità più leggeri. Perché mi ossessionano, adesso, come apparissero e scomparissero oscillando nella nebbia, laceri manifesti con l'istantanea d'un bimbo dalle guance scavate, una nera coperta sul capo, occhi che sembrano guardare da un altro mondo. Immagini di vecchi macilenti, pieni di dignità, incamminati alla morte; di donne che corrono, le braccia levate, sotto gli scudisci degli aguzzini. Se si voltano, hanno sempre il tuo viso – il primo di donna che ho conosciuto. Lo so che i supplizi proseguiti

Vigevani sull'oblio e la memoria, sulle leggi che ne determinano l'avvicinarsi nella vita dei singoli e della comunità. La «tribù» dispersa dei parenti, dei cor-religionari, affolla la memoria, ingombra il presente di interrogativi e rimorsi; nella mente assediata dai fantasmi si dischiude uno spazio riservato ai soprassalti della coscienza, «un ghetto di ricordi anche non miei, che risalgono fino alle antiche umiliazioni, agli antichi autodafé, a quell'immane mucchio d'anime offese, all'odore di carne bruciata che sale dalla storia, che tutti fanno di tutto per ignorare. Peserebbe troppo averli in perpetuo davanti agli occhi, sulla coscienza: meglio è rimuoverli, garbatamente»³⁷.

A dispetto dell'inclusione delle sue opere nella rubrica di comodo della «letteratura di memoria», l'arte delle «dissolvenze» e delle «carrellate all'indietro» su cui Vigevani ha edificato l'impalcatura strutturale delle sue narrazioni non è mai stata finalizzata soltanto al ripescaggio di sensazioni impalpabili e di richiami provenienti dalle stagioni dell'infanzia e della giovinezza. Anche il dialogo a distanza con figure inscindibili da quei momenti deputati all'acme del lirismo e della malinconia – la domestica che faceva da balia al piccolo Alberto (cui è dedicato il romanzo *La Lucia dei Giardini*³⁸), la madre adottiva nella struggente ricapitolazione di *Fata morgana* – anche il faccia a faccia con le ombre che riavvia una comunicazione da lungo tempo interrotta obbedisce al crisma di un'etica severa, prima che alle prescrizioni di una poetica in via di liquidazione. Per questa ragione l'afflato proustiano che sale dal raffinato e avvolgente intarsio sintattico cede a tratti il passo a una più secca modalità di registrazione della materia romanzesca; questa costituisce un soggetto dallo statuto incerto nel suo porsi al giudizio e alla moralità di contro agli indugi descrittivi e alla decantazione del tempo perduto che pure ne costituiscono il nucleo fondante.

La narrativa di Alberto Vigevani coltiva la sintesi tra esperienza e invenzione; dei riflessi proustiani che la attraversano, essa trattiene la tensione saggistica e la forza d'irradiazione di un modello euristico come quello a radice biografica. Il fascino della ricostruzione di ambienti e scenari d'epoca sostiene, grazie a un'innata disposizione all'affresco dettagliatissimo, la ben più cogente impostazione della scrittura «retrospettiva» in chiave d'interpretazione della storia familiare e civile, alla luce dell'incremento di conoscenza che solo il tempo e il dolore del distacco ci consentono.

* * *

nel tempo non fanno notizia, che la pietà si consuma» (A. Vigevani, *Fata Morgana*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 95-96).

³⁷ A. Vigevani, *L'abbandono*, Milano, Rusconi, 1991, p. 29.

³⁸ A. Vigevani, *La Lucia dei Giardini*, Milano, Mondadori, 1977.

Le temps a commencé avec le péché!

Léon Bloy

«Peccato? Cos'è il peccato?» chiedeva Ugo stropicciandosi gli occhi. «Il peccato è il tempo» proclamava Lucilla fermando le sue note. «Il male è il tempo».

Luigi Santucci³⁹

Il lavoro di Luigi Santucci, ligio a un tracciato artistico fecondo e tutt'altro che monolitico, può nel suo complesso essere descritto come un prolungato agone tra le ragioni della vita (con il suo corollario di gioia e d'imperfetta letizia) e l'attrazione esercitata dalla negazione, dalla morte intesa quale scioglimento definitivo del mistero dell'essere. Il dilemma investe, paralizzandone le reazioni, i maggiori personaggi partoriti dalla mente dell'autore, credente antidogmatico e immaginifico viandante nelle lande del cielo e dell'inferno in compagnia dei disperati, degli irregolari, degli aspiranti suicidi: i veri protagonisti delle sue storie, cui fanno corona bizzarri teologi, giullari di Dio e semplici ma non convenzionali preti. La tentazione del suicidio sfiora i più inquieti degli eroi di Santucci, il brillante Gianni Etori del *Velocifero* che si offre alle pallottole dei cechini austriaci, il compositore Klaus di *Come se*, desideroso di ricongiungersi nella morte al suo doppio/gemello Mico e di scoprire grazie al fischio di richiamo dell'amico fraterno la Gran Nota, l'appagante risposta ai suoi dubbi e alla ricerca di armonia e perfezione dell'intera umanità. Infine nell'*Orfeo in Paradiso* il ritmo del romanzo, il suo salto all'indietro, coincide con la sospensione dell'atto suicida del protagonista per intervento del mefistofelico Monsieur des Oiseaux: disponendo a suo piacimento del passato, egli offre a Orfeo un viaggio verso le origini per reincontrare la madre, appena deceduta, al posto del volo nello spazio che l'uomo si accingeva a compiere gettandosi dal tetto del Duomo di Milano. In tutti questi casi il campo di battaglia e la posta in gioco è il Tempo, «quel mostro bicefalo di dannazione e salvezza» nelle parole che Beckett ha destinato alla trattazione di questo motivo capitale all'interno della sua ricognizione su Proust⁴⁰. Sponda estrema dell'essere, il tempo è perdita mancanza lutto, ma lascia agli orfani un bene vicario, il reliquiario di oggetti addirittura saturi dell'essenza dei giorni. Il «credo» di Santucci delinea le cerimonie di un culto nel quale immanenza e trascendenza coesistono in periglioso equilibrio:

Questo traditorissimo Tempo contro cui gli uomini si disfano, ma dove, per fortuna, a segno e conferma della Felicità promessaci dalle Scritture, rimangono le Cose. La Vita Eterna, l'essere insieme *dopo*, il decantato paradiso nel quale

³⁹ Luigi Santucci, *Le bogomile*, in *Il bambino della strega*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 105-106.

⁴⁰ Samuel Beckett, *Proust*, a cura di Piero Pagliano, Milano, SE, 2004, p. 13.

fermissimamente io credo, per me sono garantiti da certi oggetti che lungo la nostra vita hanno avuto la compiacenza di fingersi di questa terra, precari e corrottabili, ma che invece il buon Dio creò privilegiatamente *eterni*, come le Idee di Platone, o con i quali Egli ha avuto almeno – naturalmente a nostra insaputa – un colloquio molto confidenziale per dare a loro il compito di rappresentarci quei «nuovi cieli e nuova terra» (nuovi, poi, per modo di dire...) di cui parla Isaia. Che vado impastrocchiando? Abbiate indulgenza, e ridetene pure, ma io non saprei mai abiurare da questa mia teologia degli Oggetti, dalla quale scatta la mia apostolica e romana adesione a tutti gli altri dogmi, la risurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà: amen...⁴¹

Questa «teologia degli oggetti», come la battezza ironicamente l'autore lombardo, conosce i suoi rituali e una sua paradossale gerarchia dipendente dal grado di fedeltà allo spirito del tempo (il velocifero nel testo omonimo) o dalla funzione (nel *Velocifero* il lessico familiare induce ad attribuire un nome a poltrone, letti, specchi) o, in ultima analisi, dalla qualità di avatar di entità ultraterrene (è il caso della *pettineuse* utilizzata durante le sedute spiritiche del sacrista Demo nel *Mandragolo*). Anche se trasceso secondo i dettami di una simile metamorfosi, il piano scenografico risulta chiaramente riconoscibile, composto dagli interni e da una gran varietà di sortite al di fuori dell'ambiente urbano meravigliosamente caratterizzato (il paesaggio del fronte bellico, Bellagio, le ville e le tenute dell'amata Brianza che danno anche la stura a un omaggio al Proust del celebre brano sui campanili di Martinville⁴²). Come si è anticipato, il riferimento più o meno latamente proustiano si coniuga con manifeste citazioni manzoniane, molto frequenti in un autore come Santucci formatosi alla scuola di Mario Apollonio, del quale sarà assistente alla Cattolica, e ben presto arruolato nei ranghi degli scrittori cattolici (salvo poi dover rimarcare l'originalità e l'autonomia dei suoi traffici con l'aldilà). La risurrezione e il riscatto del tempo perduto si colorano di accenti drammatici, rivestendo di una furia edipica⁴³ l'unico canovaccio ripercorso

⁴¹ L. Santucci, *Brianza e altri amori*, Milano, Rusconi, 1981, p. 218.

⁴² In un brano del libro consacrato alla *Brianza e altri amori*, Santucci traspone in prospettiva fonico-musicale l'impressione estetica vivissima che in *Dalla parte di Swann* Marcel trae dall'osservazione dei campanili: «Io penso invece che la Brianza tutto il suo "melos" lo rinchiede e lo riespande in quella musica senza compositore e senza contrappunto che sono le campane. Le quali hanno rintocchi, timbri e modulazioni così inconfondibili, impastati di malinconia e di speranza; così "acquatili" – si direbbe, dai laghi e fiumi onde nascono – che le paragonerei alle sirene di Ulisse: quelle vischiose maliarde appostate tra Scilla e Cariddi. Tanto che quando le ascolto e debbo per forza ripartire, vorrei fare un'operazione analoga a quella dell'eroe omerico: turar le orecchie con la cera a chi mi accompagna in macchina, perché non senta quell'imbambolante richiamo e nemmeno la mia supplica a indugiare ancora, dimenticando gli impegni cittadini» (L. Santucci, *Brianza e altri amori* cit., p. 190).

⁴³ Confessa lo scrittore, «forse, negli anni in cui scrissi l'*Orfeo*, mi sono un po' ribellato a questa inquadratura, a questa interpretazione della mia letteratura in chiave per così dire "ombelicale" e "prenatale": poi ho compreso che, a modo mio, anch'io avevo fatto una scelta edipica» (L. Santucci, *Quesiti a Luigi Santucci*, in «Il ragguaglio librario», settembre 1972, p. 302).

nei principali romanzi dello scrittore, vale a dire il recupero dell'immagine materna attuato per via d'ispirazione (si vedano le tenere liriche di *Se io mi scorde-rò*⁴⁴) o di volontaristico assalto al cielo per spezzare la barriera che separa i vivi e i morti (su questa tastiera la scrittura di Santucci si muove con piglio ora trepido, ora tragico, ora grottesco a seconda che si consideri *Il Velocifero*, *Come se o Il Mandragolo*). Il nodo di ossessione affettiva e rimorso che sta alla base anche della psicologia proustiana origina il frammentato colloquio con la madre, figura centrale da cui si dipartono le riproposizioni del mito di Orfeo ed Euridice tentate dallo scrittore. Più che di *leit-motiv*, si dovrà parlare di una metafora ossessiva variamente articolata secondo percorsi ora rassicuranti e pregni di iridescenze amniotiche, ora angosciosi e votati alla vertigine della regressione; se quest'ultima fattispecie è ben esemplificata da *Orfeo in paradiso* attraverso il rifiuto di nascere del protagonista, troppo legato al grembo ritrovato mediante il patto luciferino per poter affrontare nuovamente il trauma del distacco, la casistica del primo tipo trova riscontro, ad esempio, in un racconto disperso raccolto ora nel primo volume dell'opera omnia in via di allestimento presso l'editore Aragno. *Occhi chiusi* è la delicata storia – dal sapore tutto proustiano – di un legame speciale tra una madre e un bambino che pregusta il momento della buona notte mettendo tra parentesi la realtà, elidendo quanto potrebbe distrarlo dalla felicità di quel rapporto privilegiato con il gesto di tenere serrate le palpebre fino all'arrivo a casa:

Euridice era la notte, con la sua palude di tenebre ostili, ed era delizioso ed eccitante attraversarla così bendato, come un guado affidato a barcaioli sicuri, quasi stringendo anche i pori della pelle perché la sua estraneità pungente non penetrasse nel mio sangue tiepido e felice. La pelliccia di mia madre sapeva di conca, mista a un dolciastro aroma di colonia e di canfora; ma c'era in più quell'indefinibile e personale odore che ogni madre esala per la sua creatura, di baci e di lagrime, d'antico latte e d'antico affanno, che quando lei era in collera con me e non mi parlava io andavo a rubare odorando la sua vestaglia appesa a un chiodo⁴⁵.

Santucci ricorre al patrimonio delle grandi narrazioni fondative facendo risuonare il nome di Euridice; egli opera però una significativa traslazione di significati: la notte, da non penetrare con lo sguardo pena la smaterializzazione dell'incanto, è il regno del materno. Santucci avverte che la figura assente della madre costituisce il centro di gravitazione della sua opera e sente oscuramente che dall'esito di questa battaglia per riconquistare la madre/Euridice sottraendola all'Ade dipenderà il segno della sua scrittura, se essa svolgerà un ruolo salvifico o sarà strumento di negazione e di sconfessione. Faccio ricorso a una notazione

⁴⁴ Milano, Mondadori 1969. Santucci ha inoltre curato il volume antologico *Poesie alla madre*, Milano, Mursia, 1967.

⁴⁵ L. Santucci, *Occhi chiusi*, in *I nidi delle cicogne e altri scritti inediti*, a cura di Marco Beck, Torino, Nino Aragno, 2011, pp. 29-31.

di Roland Barthes sull'orizzonte teleologico della *Recherche* per ribadire come le strutture profonde, archetipiche, che governano l'operare di Santucci siano affini a quelle sotto il cui segno s'inscrive il capolavoro proustiano:

Ogni racconto mitico *recita* (*récite*) (mette in racconto) che la morte serve a qualcosa. Per Proust: scrivere serve a salvare, a vincere la Morte: non la sua, ma quella di coloro che ha amato, testimoniando per loro, perpetuandoli, erigendoli fuori dalla non-Memoria. È per questo che ci sono molti «personaggi» in *La Recherche du temps perdu* (ordine del Racconto), ma una sola Figura (che non è un personaggio): la Madre/Nonna, quella che giustifica la scrittura, perché la scrittura la giustifica⁴⁶.

Orfeo in paradiso – già dal titolo sincretico cortocircuito tra sostrato pagano e prospettiva cristiana⁴⁷ – orchestra in maniera ancor più netta la ridefinizione del mito: nel romanzo del 1967 la madre si sostituisce alla sposa, finisce per essere vagheggiata con il ricorso alla rappresentazione della sua vita da bambina e da fanciulla⁴⁸; sotto la sorveglianza del demiurgo Monsieur des Oiseaux – che indirizza al suo beneficiato lettere di consiglio e d'ammonimento – il novello Orfeo può ripercorrere la trama biografica «contromano», dal presente dominato dal lutto al periodo precedente la nascita del protagonista, che testimonia e narra da un limbo atemporale. La sola felicità possibile nasce da una *epoché*, dall'accavallarsi dei percorsi terreni di chi è morto e di chi non è ancora nato; la gioia, parola stemma della poetica del primo Santucci, si rivela così frutto di un'illusione, peggio, di una profanazione. Ancora una volta ci soccorre la memoria del maestro del romanzo moderno: «la dolorosa inscindibilità di *pietas* e profanazione sarà uno dei temi più enigmatici della *Recherche*» – osserva Mariolina Bongiovanni Bertini⁴⁹. Epopea anche stilisticamente spuria⁵⁰ dell'amore-profa-

⁴⁶ R. Barthes, *Fantasma di scrittura*, in *La preparazione del romanzo* cit., I, p. 46. Sulla presenza del mito di Orfeo all'interno dell'opera proustiana segnalo il denso contributo di Pierre-Louis Rey, *Proust et le mythe d'Orphée*, in *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France, sous la direction de Antoine Compagnon*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 86.

⁴⁷ Tale dialettica si ripercuote ovviamente sul piano delle dinamiche interne al testo. Difatti, come ha osservato Sabino Caronia, «alla tentazione del volo all'indietro, del ritorno al grembo come negazione della nascita, il novello Orfeo oppone infine la coscienza che solo a patto di non voltarsi indietro è possibile recuperare Euridice, la speranza che si fonda sull'incarnazione e sulla resurrezione di Cristo da cui deriva la concezione cristiana di un tempo rettilineo» (Sabino Caronia, *Orfeo in paradiso*, in *L'usignolo di Orfeo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1990, p. 335).

⁴⁸ Nella postfazione alla recente ristampa di *Orfeo in paradiso* per i tipi di Marietti 1820, Daniele Piccini facendo leva sulla «privata religione che il figlio ricava dalla memoria materna» ripercorre alcune possibili fonti poetiche del libro di Santucci: il Caproni del *Seme del piangere*, *Il duro filamento* di Luzi e *Presso la Maestà B, un giorno d'agosto* di Bertolucci.

⁴⁹ Mariolina Bongiovanni Bertini, *Al di là del "Bildungsroman"*, in *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 71.

⁵⁰ Di gran rilievo è la mescolanza di latino curialesco, dialetto lombardo e registro parlato (anche di tenore turpe e scurrile). L'impasto linguistico, di grande smalto letterario, è degno di illustri precursori appartenenti alla linea lombarda come Carlo Dossi e Carlo Emilio Gadda.

nazione sarà quel geniale *Mandragolo* che aureola di lumi profani l'altare alla madre (qui una santa «puttana») venerata dal deforme Demo, scisso nell'anima quanto nel corpo. Egli appare duplice esibendo sembianza angelica nel volto e natura storpia e faunesca per quanto riguarda il corpo (foriero di basse voglie). Demo potrebbe a buon titolo essere considerato allievo di Monsieur des Oiseaux in quanto ne adotta la filosofia della «concupiscenza affettiva» ingigantendola in una sorta di coazione a ripetere il dramma della madre attraverso un grottesco teatrino erotico e la relazione con una ragazza di estrazione popolare istigata a battere il marciapiede.

Il medium che bazzica con i morti, invano tenuto a bada dall'energico Don Bardo, tesse le sue trame per contattare la madre grazie alla necromanzia. Le oscillazioni emotive del protagonista lo pongono a cavallo di una condizione intensamente umana, tra insidie infernali e brezze angeliche. Ma in questo libro la santità passa inevitabilmente per la strada della degradazione: il male prende le forme di un miserevole baraccone, la parola peccato è un'etichetta vuota incollata agli aspetti della vita che non si possono regolamentare, come il sesso e la paura della morte. Gli alferi del bene non se la passano meglio: il mistero della santità è racchiuso nella tozza e arcigna figura di un vagabondo barbuto che cattura animali per la sua Arca e ripete il verbo dei vangeli; si tratterà di un folle, come conclude Demo, o in lui si cela un Cristo annunziatore di Apocalissi perché ha perso la fiducia negli uomini? L'irrisione che colpisce la società e i comportamenti non risparmia la sfera metafisica: i morti in sciopero si mostrano dispettosi e meschini, non toccati da alcuna forma di rivelazione sul destino ultraterreno. Echeggia soltanto la bestemmia di Demo, il suo accanito, ridicolo tramestio di piccolo Caronte di provincia che si è assunto il compito di denunciare l'assurdo di un'esperienza del tempo priva del conforto della resurrezione⁵¹.

Se la *Recherche* ci offriva – teste Albèrès – «una visione artistica e romanzesca di ciò che si potrebbe chiamare la “miopia temporale” degli uomini»⁵², nel *Mandragolo* la confusione indotta dal sovrapporsi degli indicatori temporali afferma il rovesciamento del paradigma e la permeabilità degli spazi/soglia (aldilà *vs* aldilà; vivi che non riescono a morire e defunti che praticano i piaceri di Venere; sacro disseminato nella natura di cui è partecipe anche la dimensione della carne). *Il Mandragolo* rappresenta il corrispettivo di *Sodome et Gomorrhe* nel gran libro di leggende auree e di voli a capofitto nella memoria che Luigi Santucci ha affidato ai suoi lettori. Tornando a precisare, *in limine mortis*, la propria posizione nei confronti del passato, lo scrittore sprona i figli a nutrire fidu-

⁵¹ «La madre è il tramite affettivo, violentissimo e straziante, per una presa di coscienza della condizione umana; e la morte della madre è il nodo e il pretesto drammatico per una rivolta metafisica contro tale condizione, che si scopre così vulnerabile, così esposta agli oltraggi del tempo e della dissoluzione» (Giovanni Cristini, *Invito alla lettura di Santucci*, Milano, Mursia, 1976, p. 90).

⁵² René-Marill Albèrès, *Romanzo e antiromanzo*, Milano, Jaca Book, 1967, p. 82.

cia nella potenzialità di redenzione del tempo e dell'errore demandata alla parola e all'amore (un amore disinteressato e universale):

Il *passato* non è solo, vedete, una parola, è qualcosa di ben più: è una realtà che ci appartiene, e che nessuno (nemmeno Dio) ci può togliere. L'ho meditato e scritto nell'*Orfeo in Paradiso*, che il *passato* «non» è un soffio confuso e illusorio di parole e immagini e sensazioni perdute; ma è un paese che ci appartiene (ci appartiene profondamente e incancellabilmente) e nel quale possiamo in qualche modo abitare, dal quale nessuno ci può mai scacciare, neppure la morte. Come lo possiamo abitare? Con la memoria e con l'amore⁵³.

Santucci cita il suo romanzo più intenso, *Orfeo in paradiso*, riproponendo la saggia morale («è l'amore che si beffa del tempo, delle sue continue spogliazioni») del prete erborista Don Pasqua, impegnato in un serrato dialogo con il protagonista; quest'ultimo, indottrinato dal ciarlatanesco e loico signore degli uccelli, difende un'idea di possesso tangibile nell'immediato di «quanto è con noi nella casa del tempo». La sua convinzione poggia sulla funzione sublimante del dolore: «se lei ha un bene, reverendo, è soltanto un brutto. Quando lo perde diventa un uomo, cioè un figlio del dolore. Ma se lei lo ritrova, quella è la felicità, il paradiso»⁵⁴. La grandezza dei libri della maturità di Santucci risiede forse nel parziale abbandono dell'amabile e ironica saggezza alla Chesterton che alimenta il fascino delle sue opere giovanili (*In Australia con mio nonno*, *Lo zio prete*) e di quelle senili (a partire da *Il ballo della sposa*): quella cifra di euforica pienezza viene integrata dall'anelito faustiano a una felicità da cercare nella dismisura, nella contesa disperata con il tempo, nella facoltà riconosciuta alla scrittura e alla musica di soggiogare i custodi dell'oltretomba.

* * *

La scrittura sorge dalla parte non scritta della vita, essa tocca incessantemente ciò che è fuori dalla scrittura e intrattiene, con questa parte non scritta, un rapporto di analogia deformata, o di *allegoria*.

Roland Barthes⁵⁵

«L'arte raggiunge di colpo quell'effetto medicativo ed esorcizzante per ottenere il quale, alla memoria, occorre la paziente opera di anni»⁵⁶: questa riflessione tratta dal libro dell'esordio in prosa di Gramigna, *Un destino inutile*, solleva

⁵³ L. Santucci, *Ultime parole ai figli*, in *Autoritratto*, Milano, Ancora editrice, 2004, p. 262.

⁵⁴ L. Santucci, *Orfeo in paradiso*, Genova, Marietti 1820, 2010, p. 138.

⁵⁵ R. Barthes, *La vita come opera*, in *La preparazione del romanzo* cit., II, pp. 334-335.

⁵⁶ G. Gramigna, *Un destino inutile*, Milano, Ceschina, 1958, p. 99.

un problema che interesserà l'intero corpus narrativo del critico-scrittore fino a toccare punte estreme di implicazione metaletteraria nelle opere del decennio Settanta, il più produttivo per la meditata vena del narratore (la sua attività poetica, molto più fitta e costante, si è dispiegata dal giovanile *Taccuino* del 1948 alla raccolta testamentaria del 2003, *Quello che resta*). L'autore, nell'atto di ricostruire una verità autobiografica dalle diverse sfaccettature, ricorre a soluzioni tecniche di preta derivazione modernista (tra Joyce e Proust) per interlacciare i piani falsati della precaria memoria-coscienza dell'io e della prospettiva esterna (secondo un giostrare del punto di vista assegnato di volta in volta agli amici, ai deuteragonisti – la moglie, il padre – e all'immagine riflessa dell'io, alla sua ombra calata nelle vicissitudini biografico-romanzesche). La traccia del vissuto si diluisce nell'analitica e meticolosa indagine su una verità sfuggente, cui la scrittura in retrospettiva, che traduce il presente della narrazione all'imperfetto⁵⁷, conferisce uno spessore segreto ed equivoco scomponendo azioni e sentimenti percepiti come naturali dall'uomo comune nelle loro complesse componenti psicologiche. *Un destino inutile* e *L'eterna moglie* si presentano come tormentose «chroniques maritales», rivoltate dalla scrittura e agitate dal fantasma proustiano della gelosia. Non diversamente da Swann nei confronti di Odette e da Marcel verso Gilberte e Albertine, il prototipo del personaggio di Gramigna è un innamorato sospettoso, perennemente in preda ad astratte meditazioni, infiacchito dal senso della propria inadeguatezza e assorbito da preoccupazioni di carattere letterario. La storia dell'inseguimento di un profilo femminile inconoscibile e stravolto dalle correzioni operate sul modello reale dal desiderio intellettualistico dell'io, questo stanco e ripetitivo canovaccio, si trasforma nella registrazione in primo piano del movimento della scrittura verso il suo inverarsi, e ciò avviene a danno della chiarezza dei sentimenti e dell'attendibilità della lettura del reale. La conferma dei segnali contraddittori che le relazioni umane trasmettono è come sospesa, racchiusa in un guscio d'ipotetiche elucubrazioni: solo in un'epoca a venire, coincidente con il presente della scrittura, l'interpretazione si salderà ai fatti fissandoli nella compiutezza di un passato divenuto irrevocabile. La maniacale ansia di controllo manifestata sin nelle evenienze più marginali da parte di questi mariti indagatori si converte in motivo di tormento nel momento in cui essi si piegano sulla ferita che ne mette in forse la consistenza psicologica, ossia l'emorragia vitale causata dal tempo. Il breve distacco dalla moglie Sandra, rimasta a villeggiare al mare mentre Giovanni si vede costretto a tornare a Milano per lavoro, origina una singolare osservazione sul ca-

⁵⁷ Si legge ne *L'eterna moglie*: «ho notato la mia riluttanza ad adoperare tempi verbali che non siano il passato remoto o l'imperfetto. Anche quando debbo raccontare episodi accaduti poche ore prima mi viene spontaneo usare quei tempi che appartengono piuttosto alla memoria che all'attività, anche là dove sarebbe logico mantenere viva nel discorso la immediatezza, la prossimità dei fatti; non si tratta di un atto di volontà, piuttosto di una specie di selezione naturale» (G. Gramigna, *L'eterna moglie*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 93-94).

rattere effimero del possesso di ciò che si ama. La lontananza, una semplice distrazione possono avviare il graduale divergere tra la vita, che procede incurante, e lo stadio difensivo dell'io, la cui stabilità funge da collante per un mondo in frammenti: «il tempo continuava a consumare, a trasformare le cose, i luoghi che lasciavo alle mie spalle: ma io non ero più là a combattere questa metamorfosi col seguirla giorno per giorno, minuto per minuto, riassumendo insomma quell'inevitabile ciclo di corruzione nell'identità del mio cuore»⁵⁸.

La matrice proustiana, esplicitata sin nel periodare ricco di subordinate, spicca laddove l'autore e i suoi personaggi-schermo si avventurano nell'esposizione di una teoria erotica incentrata sull'intossicazione subita dal soggetto ad opera di un desiderio totalizzante proiettato sull'oggetto d'amore, ovviamente schiacciato dall'investimento fantastico dell'io. L'amore-gelosia s'istituisce come contrattare fittizio a un reale insoddisfacente: «la mia vita non era più quella compiutasi realmente, – confidava Giovanni in *Un destino inutile* – ma quest'altra, che un inganno lento del cuore componeva di desideri e illusioni»⁵⁹.

Da questa dinamica del distanziamento trae origine lo sdoppiamento dell'io che funge da attante ne *L'eterna moglie* in Giovanni I, responsabile del livello evenemenziale, e in Giovanni II cui è demandata l'analisi e la verbalizzazione dell'accaduto: una terza fisionomia che sovrintende a questo gioco di maschere è la voce narrante che assegna le parti alle sue emanazioni nel racconto⁶⁰. Questa istanza autoriale inserita nel testo, più o meno riconducibile alla persona di Giuliano Gramigna, vive una non meno destabilizzante evanescenza dei tratti distintivi resa ben evidente attraverso consapevoli sottolineature come la seguente: «e non stiamo a indugiare per stabilire se io sia un marito che si sforza di ricostruire sulla carta la sua esperienza matrimoniale o l'autore onnipotente nell'atto di inventarsi un racconto»⁶¹.

Gli inserti, chiose e citazioni, inglobati nella fascia peritextuale di *Marcel ritrovato* conoscono una significativa anticipazione nei passaggi votati alla messa in crisi, perseguita dallo stesso io narrante, della verosimiglianza della storia: «volevo narrare una storia di sposi giovani, il loro equilibrio fisico e morale, maturità, semplicità concreta dei limiti di un matrimonio ecc.; che cosa sono divenuti invece i miei personaggi dalla prima pagina ad ora?»⁶². L'autore, nato a

⁵⁸ G. Gramigna, *Un destino inutile* cit., p. 86.

⁵⁹ Ivi, p. 100.

⁶⁰ Il saggista de *La menzogna del romanzo* attribuisce a Proust un ruolo cardine nello sviluppo del problema narratologico inerente la natura e i compiti della voce che dice *Je*: «chi è?: è l'io storico che si legge in copertina, l'io-Proust-autore entrato ormai in quella "situazione di discorso" che chiamiamo letteratura? o è l'io enunciato, il Marcel che vive la vicenda nella *Recherche*, il carceriere d'Albertina, l'amico di Bloch e di Saint Loup, il viaggiatore a Venezia, l'*individuo* della storia raccontata? o invece è lo *Je*, l'io che enuncia la *Recherche*, soggetto attraverso cui *agisce* la scrittura?» (G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 94).

⁶¹ G. Gramigna, *L'eterna moglie* cit., pp. 14-15.

⁶² Ivi, p. 74.

Bologna e inseritosi nel mondo editoriale milanese, ha dato prova di possedere un raro senso dell'orientamento nel panorama del romanzo novecentesco, qualità che gli ha consentito di individuare precocemente la propria strada di romanziere nell'approfondimento delle ricerche più avanzate del fronte sperimentale. Egli si è adoperato come studioso per la diffusione in Italia delle metodologie psicoanalitiche (Lacan) e strutturalistiche senza però dimenticare che le innovazioni decisive nel campo del romanzo sono state introdotte dai maestri del modernismo primonovecentesco. Come romanziere ha sondato il terreno delle scoperte gidiane e proustiane approntando da un lato congegni testuali che riproducono tutte le possibili varianti tipologiche del meccanismo della *mise en abîme*, dall'altro portando in superficie e tematizzando i procedimenti genetici intrinseci all'agire della scrittura. Alla *Recherche* è riconosciuta la prerogativa di aver fatto da battistrada in direzione dell'autonomia organizzativa del linguaggio quale produttore di senso:

L'elemento capitale è che qui quello specchio che è il romanzo, secondo la classica definizione, sta già riflettendo se stesso, ha già incorporato come dato indispensabile della narrazione, i rapporti del creatore con la propria opera, implica ormai irrimediabilmente nel racconto il proprio farsi come complesso vitale autonomo. Del resto che cosa è la *Recherche* se non una liberazione attraverso l'arte, ottenuta nel momento stesso di raccontare proprio quest'atto liberatorio?⁶³

L'ardua prassi metatestuale – che celebrerà i propri trionfi nel romanzo-laboratorio del 1975, *Il testo del racconto*, e satura le note a fondo pagina in *Marcel ritrovato*⁶⁴ – non esaurisce però il ventaglio delle disposizioni narrative di Gramigna; a fare da correttivo, nel segno di un'attenzione non meno vigile nei confronti dell'orizzonte storico, al modello proustiano del «Libro che si scrive» sarà invocata la lezione manzoniana: «mi pare significativo – per la mia minima biografia, naturalmente – che la passione manzoniana andasse quasi di pari passo con la passione per Proust»⁶⁵. Il rigore dell'osservazione del presente investe di un risentito giudizio morale le convulse fasi del neocapitalismo imperante nella Milano filistea e borghese di *Marcel ritrovato* e del *Gran trucco*. Il romanzo pubblicato nel 1969 si struttura come un «racconto delle due città», Milano e Parigi, che

⁶³ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 14.

⁶⁴ «Tra l'autore e il suo narrante-effante-agente-testimoniante (ivi Bruno) in pratica il principio d'identità non viene meno, la distanza è, al massimo, quella di un cordone ombelicale. Donde: a tratti sensazione di soffocamento, allergia, afasia, agrafia, horror pieni. L'autentica impossibilità del romanzo, che di tanto in tanto minaccia di passare dal piano teoretico a quello pratico, sta nella convivenza di queste due opposte postulazioni: l'impossibilità per l'a. di stare fuori dal romanzo, di esserne un "distinto" (al di qua, al di là, al centro fa lo stesso) e non proprio il romanzo medesimo mentre pensa di farsi, si fa, si istituisce come una certa forma eccetera; la parallela impossibilità di essere di continuo questo magma» (G. Gramigna, *Marcel ritrovato*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 145-146).

⁶⁵ *Gli scrittori d'oggi e il Manzoni*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Marzorati, 1977, p. 57.

ne orientano le polarità antitetiche. Eppure un denominatore comune traspare nella magia evocativa dei nomi: «tanto Milano quanto Parigi sono città che per chi le ama si possono risolvere in elenchi di nomi di strade»⁶⁶, e la segnaletica degli spostamenti di Bruno richiama l'onnipresente nome di Manzoni, nume tutelare di arterie viarie e gallerie. La copertina della prima edizione nella collana «La scala» riproduce una sezione della mappa del centro di Parigi in ossequio all'idea dello spazio romanzesco come labirintica equivalenza del reticolo topografico della più colta tra le capitali europee. Ci si può smarrire nelle strade reali come tra le righe, i due sistemi di segni richiedono un atto esegetico; questa cessione di attributi tra universo dell'esperienza e mondo finzionale è una costante della poetica di Gramigna, se la vediamo attiva anche nell'ultima prova romanzesca e proprio in relazione alla capitale francese:

cammino non sull'asfalto ma su toponimi stampati in caratteri più o meno grandi, su fondi bianchi, azzurri, bruni o verdi secondo i casi, che si incrociano, convergono, si sovrappongono. In questo modo la città diventa un tappeto di parole vive. Non fa differenza leggerle, scriverle, passeggiarci sopra. Agli angoli le targhe blu filettate di bianco con il nome della strada e l'arrondissement sono occhi quadrangolari invasi fino all'orlo da questa iride turchina, coagulata e benevola: to', chi *ci* rivede⁶⁷.

La «lettura» dello spirito dei luoghi, prima da parte di Marcello/Marcel poi di Bruno, conduce a una presa di coscienza riattivando la memoria delle aspirazioni, dei talenti, degli amori lasciati marcire nel limbo delle possibilità irrealizzate, delle fedi tradite in nome di falsi idoli (il successo, la realizzazione di sé, il decoro borghese, la pace interiore conquistata a suon di rinunce) e di malintesi eroismi: «una città può essere soltanto un nome, ma può diventare un “dove”, cioè un luogo staccandosi dal quale non si sarà più quelli di prima»⁶⁸. La geografia romanzesca concilia i due uomini, chi si è perduto e chi parte alla ricerca, con le immagini del loro passato: «si legge dunque la città, cioè Parigi, come un libro o meglio come quel quaderno sul quale sono state riportate tutte le contingenze del passato e del futuro però rimpastate in un presente senza fine, dove il passato è sempre quello cui non si vorrebbe rinunciare ma lievemente alterabile nel senso della felicità, proprio come nei sogni»⁶⁹. I segni e nomi che risaltano sulle pagine di questo romanzo guidano alla decifrazione di un codice che è, ancora una volta, quello dell'alfabeto proustiano⁷⁰.

⁶⁶ G. Gramigna, *Marcel ritrovato* cit., p. 151.

⁶⁷ G. Gramigna, *La festa del centenario*, Milano, Garzanti, 1989, p. 10.

⁶⁸ G. Gramigna, *Marcel ritrovato* cit., p. 148.

⁶⁹ Ivi, p. 149.

⁷⁰ «À la recherche du temps perdu nous propose un modèle de la lecture, à la manière dont le narrateur découvre la “géométrie” (la “mesure de la terre”) en automobile, en alignant des points de vue ou des perspectives. Dans un roman, après s'être perdu, on se repère, se reconnaît, s'oriente

Nel capoluogo lombardo, tra futili serate di mondanità e snervanti giornate trascorse in ufficio, si muove Bruno, il nevrotico manager con alle spalle un apprendistato romanzesco (la specularità con il caso dell'autore è rafforzata dal titolo dello sfortunato libro di Bruno, *Un matrimonio sbagliato*, che sintetizza trama e tesi dei primi due romanzi di Gramigna). Lo scenario milanese, dominante nella prima metà dell'opera, è ravvivato dagli incontri con l'amico di gioventù Franco e dalle confidenze scambiate con la disinvolta sorella, ma questi diversi non distolgono a lungo la mente di Bruno dalle inquietudini che lo affliggono: la stolidità del ceto borghese meneghino che è costretto a frequentare anche fuori del contesto lavorativo (lo scrittore utilizza abbondantemente nei dialoghi tropismi, luoghi comuni e massime degne del regesto flaubertiano), un rapporto non chiarito con il padre appena venuto a mancare, la torpida relazione erotica con Laura, il riaffacciarsi della gelosia per Roberta, la donna amata divenuta moglie dell'amico Marcello. Per intercessione della sorella Gianna, il protagonista acconsente a rivedere Roberta, che lo incarica di mettersi sulle tracce di Marcello (un altro marito in crisi) sparito durante un viaggio d'affari a Parigi.

Con lo spostamento della scena, le tinte grottesche dell'ambientazione milanese e i soliloqui di Bruno che fanno da giunture alla ricostruzione à rebours dell'esile trama sentimentale cedono il passo alla rappresentazione delle modificazioni innescate nel protagonista dall'indagine sulle motivazioni che hanno spinto l'amico-rivale a darsi alla macchia. Si percepisce il lavoro psicologico sfociante nell'identificazione tra i due uomini; come ha ben visto Stefano Agosti, «il movimento di Bruno dentro Parigi è una ininterrotta successione di epifanie, tutte convergenti verso quel *Même* presente/assente che è Marcel, perduto, ritrovato e poi di nuovo perduto»⁷¹. La ricerca continua anche dopo che Marcello si è materializzato esponendo le ragioni della sua scelta di autenticità: per lui perdersi ha significato ritrovarsi, riuscire a recuperare (dietro l'apparenza randagia e bohémienne) la propria vera essenza. La sconfessione dell'utile, dell'esistenza «a una dimensione» esemplificata dallo stile di vita regolato e ipocrita condotto negli anni del matrimonio illumina di più di un riverbero lo stesso scavo introspettivo di Bruno, scioccato dal percorso che ha condotto il suo doppio Marcel a una forma di liberazione irreversibile. Se l'itinerario di rinascita di Marcello, ribattezzato Marcel, rimane in ombra, l'analogo tentativo di chiarificazione che coinvolge Bruno si snoda secondo i principi della legge artistica evidenziata da Proust in una lettera a Gide: lo scopo che il narratore introspettivo deve prefiggersi è quello di far emergere e analizzare «le differenze di pressione, le variazioni dell'atmosfera morale in un medesimo

et prend conscience de la "mesure de la terre". Or le moyen de cette reconnaissance n'est autre que la mémoire» (Antoine Compagnon, *Proust, mémoire de la littérature*, in *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France* cit., p. 17).

⁷¹ Stefano Agosti, *Giuliano Gramigna*, in *I contemporanei. Novecento*, Milano, Marzorati, 1979, p. 10.119.

individuo»⁷². Durante il prologo milanese, persino le manifestazioni epifaniche, le *intermittences du coeur* non godevano di un regime privilegiato assalendo Bruno nella forma degradata di sussulti di cattiva coscienza⁷³. In terra lombarda la devozione del protagonista per la *Recherche* è messa a dura prova dalle banalizzazioni che quel modello subisce: lo stesso Bruno rinnega a più riprese in pubblico la propria vocazione letteraria.

Le interferenze proustiane che disseminano il romanzo di tarsie intertestuali, criptocitazioni, allusioni si addensano nei capitoli parigini per diminuire d'intensità e di rilievo nella terza parte, che affronta il ritorno fallimentare di Bruno a Milano, le spiegazioni e i silenzi, infine il preludio di una trasformazione che sarà coronata da una nuova partenza per Parigi. Il secondo capitolo della parte seconda, appena terminata l'impostazione della materia francese, funge da cerniera e da grimaldello interpretativo del libro. Bruno elegge Proust autore guida prima di cacciarsi nel ginepraio di piste connotate come una discesa agli inferi, una spoliatura di certezze senza alcuna garanzia di scoperte illuminanti. Da pagina 163 a pagina 167 si dispiega una disamina dell'arte proustiana: pur nella plausibilità assoluta delle notazioni critiche, il brano si discosta da analoghe zone d'ispirazione saggistica consegnate alle note o sparse nel testo. E ciò accade perché l'obiettivo dell'esegeta in questo caso è il riconoscimento dell'apporto della lettura della *Recherche* alla capacità di affrontare la vita. Ogni episodio di quei volumi centellinati per prolungare il piacere della lettura, ogni circostanza deputata a quella scoperta formativa sono rievocati nel timore che possano dileguare, depauperando così l'esistenza del protagonista di momenti inestricabilmente congiunti a quelle pagine. Nel fare l'inventario egli predilige, rispetto ai luoghi canonici, i dettagli minimi, «i mozziconi periferici ma stranamente significativi» convertiti in «brandelli di esperienza». Se «la méthode o techne proustiana è insieme parcellare e organica»⁷⁴, il rischio è che con i dettagli sparisca la relazione necessaria instaurata con quell'opera-mondo.

Il nodo del rapporto tra la poetica proustiana e quella di Gramigna è tutto qui, nella transitività assoluta dei flussi tra vita e letteratura, nella forza di oggetto di questa su quella e nella potenzialità dello specchio narrativo di rileggersi a distanza pensieri e accadimenti riportandoli alle proporzioni di una superiore chiarezza:

⁷² M. Proust, lettera datata 4 o 5 aprile 1914, in *Lettere ad André Gide*, a cura di Lucia Corradini, Milano, SE, 1987, p. 27.

⁷³ «Era in piedi davanti al tavolino da cui si era alzato un istante prima: sto per avere una intermittenza du coeur?; l'ho detto come chiedendomi se sto per avere un infarto o un attacco d'ulcera gastrica. Ma per avere delle intermittenze, occorre pure qualche cosa che abbia una certa realtà, buona o cattiva, da interrompere: il che non si può davvero dire della mia vita; del resto, sebbene creda in Proust più che in Gesù, sono cose che capitano solo nei libri. Macché intermittences, è cattiva coscienza» (G. Gramigna, *Marcel ritrovato* cit., p. 41).

⁷⁴ Ivi, p. 166.

Insomma: dalla *Recherche* non si esce dicendo: vivrò così o: scriverò così, ma: ho tra le mani un esempio di sistema per percepire l'insieme dell'esistenza e rilevarne in ipotesi le strutture significanti. La metodologia proustiana: ecco quanto Bruno arrivava a formulare con una certa soddisfazione. Ma perché l'operazione funzionasse, occorre che quello che era stato letto fosse condotto a combaciare con quello che era stato vissuto, appunto per servirgli da metodo, gli anni-lettura si calettassero dentro gli anni-vita⁷⁵.

Non sempre questa fusione si realizza: gli errori e gli sviamenti precludono a volte la corretta lettura del «palinsesto» biografico, allo stesso modo la «menzogna del romanzo» opera depistaggi e confonde i ruoli tra scrittore e personaggio. La scrittura di Gramigna, nel rivisitare la lezione dei maestri, ha ingaggiato una drammatica sfida con il proprio «mito personale»: l'efficacia del suo esperimento dipende in fondo più dalle discrasie, dagli accavallamenti tra i due piani della vita e della sua ripresa finzionale che da una troppo schematica coincidenza. Del resto, come Bruno affermava nel riprendere in mano il suo *Un matrimonio sbagliato*, «è spesso da un vizio della memoria che vengono fuori i recuperi del passato, anche questo me l'aveva insegnato Proust»⁷⁶.

L'attraversamento della proposta proustiana e la rilevazione della sua influenza su una generazione di scrittori, nello specifico di area lombarda, costituisce davvero impresa inesauribile anche per il ricorso di Santucci, Vigevani e Gramigna ad altri stampi esemplari, quale quello manzoniano. Basti in conclusione rimarcare la duttilità del modello stilistico ed estetico proustiano ad accogliere le sollecitazioni più diverse, offrendosi quale necessario crocevia per gli uomini che vivono il sogno della temporalità e si fanno «esploratori dell'invisibile».

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 70.

DESSIANA

Francesca Nencioni

Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.

G. Leopardi, *Le ricordanze*

1. *Il ritorno dell'io narrante in «San Silvano» e nei «Cieli della sera»*

*Ora, dopo tanti anni, ritrovavo la campagna in piena primavera, questa stagione che per me è l'infanzia [...]; scopro che San Silvano era dilagato fino a Pontario nel rigoglio della stagione, sommergendo ogni diversità che prima poteva esserci. I colori danno rilievo alla distanza che passa tra *albero e albero*. Un ciuffo di canne in riva a un fosso, *verdissime*, che s'indovinano tenere e acquose, ferma il mio occhio mentre l'autobus procede lentamente, crea distanze, limita e allarga a un tempo il paesaggio [...]. / Le foglie sono di un *verde* pallido, sulla via di farsi grigie. Si direbbe che un soffio d'incendio abbia spogliato le vecchie *piante* e che esse si rinnovino ora esprimendo questa tenerezza di vita dal legno durissimo¹.*

*Ecco, questo mi succedeva [...]: ritrovavo immutata la *campagna* della mia *adolescenza* – della mia *infanzia* – e mi si offriva nella *stagione piena* attraverso un tripudio di cespugli alti e gonfi allineati all'estremità della strada, dietro ai quali emergevano estendendosi a perdita d'occhio lungo le ondulazioni del terreno *alberi* folti e *piante* sature di rami e rami carichi di *foglie*; con una varietà di gradazioni ch'era senz'altro il più completo campionario delle diverse sfumature che può assumere il *verde*².*

¹ Giuseppe Dessì, *San Silvano* [1939], Nuoro, Ilisso, 2003, p. 64 (corsivi nostri).

² Michele Prisco, *I cieli della sera* [1970], Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974, p. 16 (corsivi nostri).

Questi due brani, tratti rispettivamente da *San Silvano* (1939) di Giuseppe Dessì (1909-1977) e da *I cieli della sera* (1970) di Michele Prisco (1920-2003), presentano analogie di situazione e di atmosfera che sembrano rimandare a una comune matrice generativa.

Entrambi i protagonisti-narratori, Pino-Pinocchio, il personaggio che dice io in *San Silvano*, e Davide, colui che racconta nei *Cieli*, tornano al paese natio (un piccolo borgo dell'interno sardo, ai piedi dell'Arcuentu, o un luogo imprecisato della provincia vesuviana), dove li attende la sorella (e un dramma): per il primo si tratta di Elisa, afflitta non da un matrimonio in crisi come pensano e auspicano i fratelli Giulio e Pino, quanto da una costante tristezza³, solo in parte collegata alla difficile gravidanza che si concluderà con la morte; per il secondo di Giustina, «vestale» rimasta nella casa vuota a custodire il segreto della tragedia che ha sconvolto la famiglia e che né il tempo né la lontananza hanno attutito o dissolto.

All'origine del rientro di «Pinocchio» a San Silvano c'è una lettera di Giulio, che reca l'invito a «fare di tutto, [per] aiutare Elisa a liberarsi da Vincenzo e tornare alle primitive "abitudini di intelligenza"»⁴; alla base dell'approdo-pellegrinaggio di Davide alla dimora natale, al di là dei fragili spunti epistolari offerti da Giustina di qualche lavoro domestico da affrontare (la sostituzione di una grondaia, la tinteggiatura delle persiane screpolate, la lubrificazione dei cardini delle porte o del cancello), sta la volontà di conoscere i risvolti di quei lontani giorni che incrinarono il «guscio ovattato»⁵ degli affetti; nei due casi, comunque, il richiamo giunge da un anelito interiore, teso rispettivamente al «ritrovamento di una vocazione profonda alla solitudine»⁶ e alla riconquista dell'equilibrio.

«Il ritorno ha una sua forza di sblocco»⁷ tanto nel percorso esistenziale del personaggio, nell'«obbedienza al proprio destino d'anima»⁸, quanto nel movimento della trama, che da quel punto prende avvio o riceve una svolta, un'«increspa[tura]»⁹. Come l'incontro, anche il ritorno «si situa all'incrocio fra un tempo e uno spazio definiti»¹⁰ e coincide quindi con il concetto bachtiniano di *cronotopo*¹¹. In senso allargato può essere visto come variante della *rencontre*,

³ «Elisa non poteva più raggiungerla [la gioia], allora, senza attraversare la tristezza sopravvenuta con gli anni» (G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 52-53).

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 20.

⁶ Giorgio Barberi Squarotti, *Dessì: ritratto e analisi*, in *Atti del convegno letterario su «La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna»*, Cagliari, Tea, 1986, p. 23.

⁷ Giuseppe Amoroso, *Michele Prisco*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 84.

⁸ M. Prisco, *Figli difficili*, Milano, Rizzoli, 1954, p. 182.

⁹ Cfr. Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405. «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente

non più circoscritta a evento che coinvolge persone, ma estesa ad aspetti della realtà naturale¹². E se per il primo, il luogo privilegiato, deputato a renderlo possibile è la strada¹³, per il secondo non può che essere, insieme e lungo la via che conduce a casa (la casa da cui un giorno la *dramatis persona* si è allontanata), il paesaggio: campagna, bosco, valle o montagne che conoscono il motivo di quella *recherche* e ne dilatano l'eco.

A ben guardare anzi il *come back*¹⁴ si pone come preludio all'incontro e nei tratti paesaggistici che rileva anticipa i connotati psicologici dei personaggi (familiari, amici o antagonisti) con i quali il protagonista entrerà di lì a poco in contatto¹⁵.

Viaggio, ritorno, incontro si fondono così rimandando al modello orfico, di cui ripetono il doppio itinerario di discesa agli inferi (nel contatto con la morte, nell'interrogarsi sulle ragioni degli estinti e sulle colpe dei superstiti) e di risalita alla luce (il disvelamento della verità). E se si considera la componente «geografica» del parallelo orfico «che tiene insieme tanto la dimensione eroico-poetica

tempospazio) l'interconnessione sostanziale dei rapporti dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente [...]; a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)» (ivi, p. 231).

¹² Di diverso avviso Luperini che propende per rubricare il tema dell'incontro tra persona e cosa inanimata sotto la voce del viaggio o del paesaggio.

¹³ Cfr. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* cit., pp. 390-391.

¹⁴ I romanzi di Dessí sono intessuti di ritorni reali, mancati o celati. Se per la prima tipologia è *San Silvano* a fungere da esemplare (Pino, infatti, torna sia fisicamente che affettivamente al paese dell'infanzia), per la seconda a porsi come paradigma sono *I Passeri* (1955), dove gli ultimi anni di vita del conte Scarbo risultano alimentati dalla speranza costantemente delusa che il figlio Giacomo possa varcare di nuovo la porta di casa. Il ritorno clandestino di Saverio, a suo modo «incompleto» perché tenuto segreto e insidiato dalla morte, è comunque fonte di gioia per Mariangela, la madre del *Disertore* (1961). Anche in Prisco il motivo del ritorno si trova alla base dell'intreccio di molti racconti e romanzi: ad esempio, in *Fuochi della sera* (*La provincia addormentata*, Milano, Mondadori, 1949), Maria Teresa ritrova nella sua vecchia casa l'autentico significato del proprio ritorno; in *Figli difficili* (Milano, Rizzoli, 1954) è dall'annuncio dell'imminente ricomparsa di Maddalena, fuggita anni prima dalla dimora coniugale insieme al cognato Gregorio, che scaturisce il gioco imprevedibile e senza scampo dei ricordi; in *Una spirale di nebbia* (Milano, Rizzoli, 1966) il sopralluogo nel folto del bosco, «dove si supponeva che Fabrizio Sangermano avesse sparato» (ivi, p. 8) alla moglie Valeria, rappresenta in qualche modo un ritorno: ritorno sul luogo del delitto o del tragico incidente; ne *Gli ermellini neri* (Milano, Rizzoli, 1975) l'esorcismo a cui è sottoposto Antonio Surace, che ha risposto «non voglio» alla formula di rito del matrimonio, costituisce una sorta di ritorno alla guarigione, al «controllo interiore pazientemente esercitato» (ivi, p. 13).

¹⁵ È dal ritorno che prende avvio la narrazione nei due testi, ma la vicenda si radica in un antefatto o in una fase della vita che risale a un tempo anteriore. Per Pino il termine *a quo*, che ha interrotto la consuetudine con le «vérités de l'intelligence», è il matrimonio di Elisa, avvenuto quattro anni prima, che ha coinciso con la chiusura della casa di San Silvano e con la partenza per il continente. Per Davide è la morte di Bianca, la madre (rimasta uccisa in quello che a prima vista era sembrato un incidente d'auto, ma rivelatosi in seguito un gesto volontario), seguita a un anno di distanza dall'omicidio (di Arnaldo Ferri) e dal suicidio del padre.

del viaggio che quella [...] del lavoro campestre»¹⁶, ecco che la campagna assume il ruolo di ineludibile scenario di confronto e trasparenza.

Tanto Pino che Davide riscoprono il paesaggio della loro infanzia da un mezzo in movimento (l'autobus e la macchina), che consente la lenta messa a fuoco dal lontano¹⁷ al vicino, passando da un piano lungo (il dilagare della vegetazione, le ondulazioni del terreno) a un primo piano («un ciuffo di canne in riva a un fosso», le foglie di un albero che somigliano a un asprì di airone¹⁸), come se si trattasse di fare affiorare dal pozzo indistinto dei ricordi un evento, una parvenza che chiarisca e dia senso alla vita trascorsa. Il fissarsi dell'attenzione su un particolare è sottolineato dal passaggio dall'imperfetto «ritrovavo, scopro», «sapevo, ritrovavo» al presente: «i colori danno rilievo alla distanza», «un ciuffo di canne ferma il mio occhio», «un albero che poco fa stormiva al vento d'improvviso si blocca».

Il periodo è introdotto nei due passi da un avverbio: «[o]ra» ed «[e]cco» per evidenziare il momento di discontinuità col passato, la fine dell'elusione dal confronto con le radici e con se stessi. Spicca lo stesso imperfetto «ritrovavo» che introduce al mondo degli affetti e della nostalgia; c'è infatti nel «ritrovare» il recupero dei sentimenti e delle immagini della memoria e il rinvenimento dell'identità di sé e dei luoghi del cuore. La campagna, oggetto di quel «ritrovare», si presenta come riconoscimento e agnizione («Questo era già qualcosa, lo sapevo: che il paesaggio, intorno, non presentasse troppi cambiamenti»¹⁹); ma se a Davide lo scenario appare immutato, quasi per predisporlo a «rientrare [...] nella [sua] pelle»²⁰ fino a chiuderlo «in un abbraccio [...] antico e abituale»²¹, a Pino si mostra cambiato²²: «scopro che San Silvano era dilagato fino a Pontario»²³, come per prepararlo metaforicamente ad accettare la mancata coincidenza della nuova identità di Elisa con quella vagheggiata nella sua mente. «San Silvano è

¹⁶ Tommaso Tarani, *Il demone e l'eroe. Altre osservazioni su Pavese e Vico*, in *Il racconto e il romanzo filosofico della modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 242.

¹⁷ La lontananza dell'osservatore, rispetto agli elementi del paesaggio, è espressa nel brano di *San Silvano* dalle dissolvenze e dagli effetti speciali che l'autobus crea mentre procede lentamente, ed è richiamata nel testo dei *Cieli* dalla locuzione «a perdita d'occhio», che accompagna fin dove la vista può arrivare l'emergere di alberi e piante fra il saliscendi del terreno.

¹⁸ Cfr. M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 16.

²¹ *Ivi*, p. 21.

²² «È questo San Silvano, singolare luogo della conoscenza, che non è più possibile ritrovare perché è interrotto il colloquio fantastico» (Anna Dolfi, *I tre tempi di San Silvano*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 190. Ma ora si veda anche «*San Silvano. Un romanzo filosofico*», in *Il romanzo e il racconto filosofico nella modernità* cit., pp. 261-267).

²³ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 64.

sparito»²⁴ affermerà due volte, ancor prima che la morte della sorella sia una realtà immodificabile, che spezza per sempre la possibilità di ricreare il clima incantato della giovinezza.

Anche la «piena primavera» di Pontario-San Silvano corrisponde alla «stagione piena» dei *Cieli*; e forse nel medesimo attributo è alluso, oltre al tripudio del verde, al rigoglio di piante, foglie e cespugli, il culmine di un'attesa: di vedere Elisa e capire se è felice, oppure di comprendere la propria vocazione alla solitudine per Pino; di conoscere le cause del dramma familiare e di sentirsi finalmente «maturato, uomo, diventato padrone del proprio destino»²⁵ per Davide.

Ma la stagione incrocia e si confonde con le età della vita: con l'infanzia favolosa e mitica per l'io protagonista del romanzo di Dessí, con l'adolescenza «elusiva, fluida, evanescente»²⁶, già intrisa di dolore per quello di Prisco: epoche ormai lontane e irrecuperabili sia perché si è interrotto con esse «il colloquio fantastico»²⁷, sia perché la consapevolezza e il disincanto del presente ne impediscono una visione serena, scevra dalle delusioni che l'hanno offuscata (il matrimonio di Elisa e la chiusura della casa paterna; l'immagine della madre profanata da dubbi e sospetti) o dalla tragedia che l'ha insanguinata (la scomparsa di Elisa; la morte violenta dei genitori). L'infanzia per il personaggio che dice io in *San Silvano* appartiene a un tempo «fatto di scoperte e di fantasia, d'immaginazione e di sogno»²⁸, per «l'eroe» dei *Cieli* si identifica con un «cieco itinerario attraverso il torbido intrico dei sentimenti»²⁹ e quindi rivela che «quanto avev[a] ritenuto infanzia, non era stata infanzia»³⁰.

2. L'influenza proustiana in Dessí e Prisco

Abbiamo detto in apertura che le analogie tra i due testi implicano un modello, una radice comune. È tempo di svelarne la «fonte».

Si sa³¹ che un'«aura» proustiana avvolge molta parte del Novecento narrativo, collegando il processo della memoria di chi scrive e dice «io» («Il y a un mon-

²⁴ Ivi, pp. 87 e 90.

²⁵ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 250.

²⁶ Ivi, p. 119.

²⁷ A. Dolfi, *Tempo e spazio nel romanzo*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessí e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* cit., p. 190.

²⁸ A. Dolfi, *Le modulazioni del tempo sensibile* [prefazione a], G. Dessí, *San Silvano*, a cura di Anna Dolfi cit., p. 22.

²⁹ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., pp. 224-225.

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ Basti pensare per tutti alle pagine in cui Giacomo Debenedetti (*Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971), mettendo in luce l'analogia tra epifania e *intermettences du cœur*, riconosce in Joyce e Proust «i due grandi romanzieri che inaugurano il romanzo del Novecento e gli danno l'impronta» (ivi, p. 300).

sieur qui raconte e qui dit Je»³²) al substrato mnestico che presiede alla *Recherche du temps perdu*, in un ordito di risposdenze palesi o segrete³³. Sia che l'iter mnemonico scatti per recuperare il tempo perduto, o per fare affiorare alla soglia della coscienza sensazioni e ricordi sopiti, oppure per delimitare quel particolare stato di «stupore delle cose»³⁴ nella fase del risveglio che si caratterizza come «ora della conoscibilità»³⁵, il procedimento introspettivo denuncia sempre la matrice in Proust.

Isolando il *topos* in Dessì (in particolare in *San Silvano* e in *Michele Boschino*) e in Prisco (nei *Cieli della sera*) è possibile parlare per lo scrittore sardo d'influenza proustiana tanto sul piano del significante (pur nella diversità della lingua d'origine), per la ricorrenza di termini, immagini e contesti connessi al sottile scavo del tempo, quanto sul piano compositivo attraverso quel particolare espediente narrativo che prende il nome di «processo di generazione delle immagini»³⁶.

Per l'autore della *Provincia addormentata* la trama proustiana è individuabile nell'itinerario della memoria che, attraverso la «poetica dei cinque sensi», collega sensazioni olfattive, visive, auditive e tattili a brandelli del passato, recuperandoli alla maniera delle *madeleines*.

Ma se per Proust il tempo ritrovato è lo scopo finale della *Recherche* nonché la ragione prima e ultima della sua scrittura, per Dessì si tratta di un tempo stratificato nel cui *humus* si radica e ripete l'immagine primordiale che, nel conti-

³² Lettera di Marcel Proust a René Blum (febbraio 1913), in *Corrèpondance*, Philip Kolb, XIV, p. 350 citato in M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, «La Pleiade», 1988, p. 8.

³³ Si pensi ad esempio al *Conservatorio di Santa Teresa* (Firenze, Vallecchi, 1940) di Romano Bilenchi dove in certe atmosfere rarefatte (le crete, il fiume, la valle, le colline), o in certe lontane immagini della memoria, che trasfigurano la tristezza dei giorni lontani in un sentimento indefinito che conserva il suo fascino, si ritrovano analogie che avvicinano Sergio a Marcel. O si pensi ancora, come estremo approdo del proustismo, al *Marcel ritrovato* di Giuliano Gramigna (Milano, Rizzoli, 1969), in cui il fantasma dello scrittore francese innesca nel protagonista una sorta di pendolo tra vita e letteratura (su cui cfr. Nicola Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007, pp. 233-252). Sul proustismo italiano si veda A. Dolfi, *Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento*, in «Franco-italica», 4, 1993, pp. 21-40, ora in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-86.

³⁴ Walter Benjamin, *Parigi la capitale del XIX secolo*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986, pp. 60-62 e pp. 1895-1896 su cui cfr. Franco Rella, *La scrittura dello stupore*, in «*Journal intime*» e *letteratura moderna*, Atti di seminario, Trento, marzo-maggio 1998, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 49-62.

³⁵ Ivi, p. 58.

³⁶ Cfr. Claudio Varese, *Come un tiepido vento*, in *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 184-188 e Michele Dell'Aquila, *Lei era l'acqua: i margini della scrittura*, in *Atti del convegno letterario su «La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna»* cit., pp. 53-67. Sia consentito il rimando anche a Francesca Nencioni, *Soluzioni narrative e varianti intertestuali nei racconti generativi di Paese d'ombre*, in «Portales», ottobre 2010, 11, pp. 89-96 e a F. Nencioni, *Dall'avantesto alla versione definitiva: lettura stratigrafica di «Paese d'ombre» attraverso le carte del Fondo Giuseppe Dessì*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, a cura di Chiara Borrelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino, Pisa, Edizioni ETS, 2013, III, pp. 157-167.

nuo riproporsi, attende di essere decifrata e tradotta in *plot*; per Prisco ogni tassello del vissuto riportato alla luce va a comporre il mosaico di un'oscura e sfuggente vicenda tinta di giallo, cui dare finalmente un senso e una spiegazione.

3. *La passeggiata al Bois de Boulogne: un modello narrativo*

La suggestione della *Recherche* può essere ravvisata anche per i passi oggetto della nostra indagine, in particolare nel punto di *Noms de pays: le nom*, in cui l'io-Marcel compie una passeggiata al Bois de Boulogne in un giorno di novembre:

Cette complexité du *Bois de Boulogne* [...], je l'ai retrouvée cette année comme je le traversais pour aller à Trianon, un des premiers matins de ce mois de novembre où, à Paris, dans les maisons, la proximité et la privation du spectacle de l'automne qui s'achève si vite sans qu'on y assiste, donnent une nostalgie, une véritable fièvre des *feuilles mortes* qui peut aller jusqu'à empêcher de dormir. [...] Plus loin, là où toutes leurs *feuilles vertes* couvraient les *arbres*, un seul, petit, trapu, étêté et têtù, secouait au vent une vilaine chevelure rouge [...]. / Ainsi c'était la *saison* où le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite³⁷.

Anche qui il narratore ritrova un luogo del cuore, il Bois de Boulogne, dopo un periodo di assenza e ne percorre (riscopre) la complessità³⁸ da una prospettiva in movimento («comme je le traversais»³⁹): è quindi un'ottica mutevole, che fa presagire scenari cangianti e già dal lontano profumo della acacie riesce

³⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., pp. 566-568.

³⁸ La complessità del Bois de Boulogne, descritta in maniera dettagliata alcune pagine prima della «promenade», è espressa e tradotta da Proust in quell'originale costruzione sintattica che Franco Simone ha definito «periodo metafisico» (cfr. Franco Simone, *Lo stile di Marcel Proust*, in *Proust e la critica italiana*, a cura di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso, Roma, Orsa Maggiore Editrice, 1990, pp. 117-137). Si tratta di giungere alla scoperta di una verità naturale, psicologica o morale, partendo da una visione generale, attraverso «l'avvicinamento analogico di vari momenti presentati dalla realtà» (ivi, p. 120). Anche in questo caso, prendendo avvio da una similitudine che cela la sintesi generale («Il [le Bois] était pour moi comme ces jardins zoologiques où l'on voit rassemblés des flores diverses et des paysages opposés: M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 561), vengono analizzati gli elementi che ne determinano la complessità, prima entro la pittorica cornice dello zoo, poi attraverso i paesaggi opposti che si alternano nel Bois, fino a pervenire al disvelamento della radice segreta di quella «complexité», la scoperta della legge emotiva: «– il était le Jardin des femmes –» (*ibidem*).

³⁹ «Je le [le Bois] traversais pour aller à Trianon» (ivi, p. 566) dice Proust; «nei viaggi quasi giornalieri da Pontario a San Silvano» precisa l'io narrante di *San Silvano* (G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 64); «Adesso a mano a mano che avanzavo» scandisce la prima persona dei *Cieli* (M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 16). Il ritrovamento di un paesaggio privilegiato perché familiare o eletto dal cuore avviene dunque in una situazione di transizione, andando verso una destinazione diversa: le Trianon piuttosto che le Bois, San Silvano anziché Pontario, la casa di campagna isolata in mezzo ai pini, invece che la strada che conduce a essa.

a evocare la presenza delle «femmes», le «Beautés célèbrès» che si aggirano sotto le fronde leggere e leziose⁴⁰.

Lo stesso verbo *je l'ai retrouvée* (pur coniugato al passato prossimo, quindi dotato di minore intensità iterativo-evocativa rispetto all'imperfetto) introduce al recupero di sensazioni e atmosfere; ma qui l'oggetto non è la campagna, bensì la «complexité» del Bois de Boulogne «réunissant des petits mondes divers et clos»⁴¹: una folta distesa d'alberi rossi di quercia americana, un'abettaia in riva al lago, una selva dalla quale può spuntare all'improvviso una svelta passeggiatrice; mondi che si alternano e si fondono in un'unica immagine, alla base della quale sta l'amore dell'io Marcel per Gilberte, unito all'emozione d'incontrare nel viale delle Acacie la signora Swann, madre di lei. Il sintagma «cette année», che riporta al presente l'articolato disegno di paesaggi e di toni affettivo-emozionali, segna una cesura con ciò che precede, allo stesso modo dell'«[o]ra» di *San Silvano* e dell'«[e]cco» dei *Cieli*. La stagione, densa di valenze polisemiche (climatiche, esistenziali, psicologiche), è identificata da Proust nell'autunno, e in particolare nel mese di novembre (definito però con un accenno primaverile come il «mois de mai de feuilles»), quasi *pendant* meteorologico della «piena primavera» di *San Silvano* e della «piena stagione» della campagna vesuviana. È un autunno che si consuma così presto da non lasciare il tempo di assistere allo spettacolo delle foglie morte – macchie gialle che danzano davanti agli occhi – risvegliandone la «nostalgie», anzi «une véritable fièvre». La nostalgia, da Proust chiamata direttamente in causa, è sottilmente evocata ma non nominata nei brani di *San Silvano* e dei *Cieli*, dei quali pure costituisce l'imprescindibile sfondo cognitivo-sentimentale⁴².

«Feuilles mortes [...] feuilles vertes», «canne [...] verdissime», «foglie [...] di un verde pallido, sulla via di farsi grigie», «rami carichi di foglie», «varietà di gradazioni» e «diverse sfumature che può assumere il verde» creano una trama di corrispondenze foniche, semantiche e simboliche che da un testo si rifrangono in un altro, attraverso un *continuum* di paesaggi, stagioni e tempi della vita. Persino la «chevelure rouge», scossa al vento da un piccolo e tozzo albero del Bois, sembra proiettare i suoi effetti nel «soffio d'incendio» che ha spogliato le vecchie piante della campagna di San Silvano⁴³.

⁴⁰ L'alone sensuale che spira dalle «belles promeneuses» è trasferito per analogia ai fiori di acacia: il profumo, le fronde leggere e leziose, l'eleganza facile, il taglio civettuolo, il nome femminile, ozioso e dolce, tutto concorre ad anticipare la descrizione degli elementi che costituiranno il fascino di quelle «Beautés célèbrès» (M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 561).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Mentre appare chiaramente nominata in *Michele Boschino*: «E tornandovi [a Giarrana] vi ritrovavo quell'amore, non il ricordo della *nostalgia*, ma proprio tutta la mia *nostalgia*, come il desiderio di possedere meglio quel luogo, nel quale mi trovavo» (G. Dessì, *Michele Boschino* [1942], Nuoro, Ilisso, 2002, p. 208). È singolare che il lemma compaia sei volte in *Boschino* e registri nei romanzi della nostalgia per eccellenza, *San Silvano* e i *Cieli*, rispettivamente una e due occorrenze.

⁴³ L'albero del Bois «petit, trapu, étêté et têtù» non sembra estraneo neppure all'immagine di «certi alberelli storti e maltrattati che sembrano cedere alla prima raffica di vento» in *Michele Boschino* (ivi, p. 156).

4. «*Chambres d'hiver et chambres d'été*»: attrazioni e rielaborazioni descrittive

Un altro passo che svela la *Recherche* come *trait d'union* tra i due romanzi è la pagina di *Combray*, in cui al primo risveglio mattutino l'io ripercorre con la mente le camere abitate nel corso della vita. La tripartizione del periodo, studiata da Franco Simone⁴⁴, consente di passare dalla visione generale «chambres d'hiver et chambres d'été»⁴⁵, attraverso l'analisi focalizzata su due di esse (la camera Luigi XVI gaia e non priva di eleganza e la piccola camera dal soffitto troppo alto), all'enunciazione della legge: l'«habitude». Qui interessa la «petite chambre», per i connotati percepiti in maniera inquietante dal protagonista: l'odore sconosciuto del vetiver avvertito come possibile rischio d'intossicazione, il viola delle tende che sembra trasudare ostilità, il rumore della pendola che suona come insolente indifferenza per chi vi abita, la strana e impietosa specchiera che scompagina la consueta prospettiva, aprendosi a forza uno spazio non previsto dall'abituale campo visivo. Tutto concorre a creare l'impressione che il mobilio sia «investito d'un simulacro di volontà, d'un suo proprio potere di affermarsi»⁴⁶.

La stanza d'albergo di *San Silvano* (una squallida camera dalle cortine scolorite) riecheggia per alcune concordanze la «petite chambre», per altre un passo di poco antecedente, tratto dall'apertura della *Recherche*, in cui il malato, costretto a sostare in un hôtel sconosciuto, è svegliato nel cuore della notte da una crisi. La «hauteur apparente du plafond»⁴⁷ si riflette nel soffitto che s'indovina alto anche in questo interno («scoprovo *in alto*, tra la tappezzeria stinta e il soffitto, una striscia azzurra»⁴⁸); «les rideaux violets»⁴⁹ conservano una pallida traccia nei colori sbiaditi dei tendaggi. Ma l'aspetto disadorno dell'ambiente non influenza negativamente l'io che vi dimora di passaggio, invaso al contrario del *je proustiano* dalla gioia:

[...] a un tratto, senza ragione, mi riprese la gioia [...]. La ritrovavo svegliandomi la mattina in una camera d'albergo [...], in una città in cui non mi ero mai fermato più di una notte e che era per me semplicemente la stazione, l'albergo, il duomo [...] e questo sentimento di cui ero già pieno nel sonno, pervadendo tutto il mio essere, facendosi chiaro come la luce del mattino, mi destava silenziosamente⁵⁰.

⁴⁴ Cfr. F. Simone, *Lo stile di Marcel Proust*, in *Proust e la critica italiana* cit., pp. 119-123.

⁴⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., pp. 54-55.

⁴⁶ Mario Praz, *Gli interni di Proust*, in «Letteratura», novembre-dicembre 1937, 36, poi in M. Praz, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 451-469 ora in *Proust e la critica italiana* cit., pp. 99-109 (citazione a p. 101).

⁴⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 56.

⁴⁸ G. Dessí, *San Silvano* cit., p. 53 (corsivo nostro).

⁴⁹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 55.

⁵⁰ G. Dessí, *San Silvano* cit., pp. 53-54.

La situazione dell'io narrante è intessuta degli echi allusi o espressi della pagina proustiana: l'immagine del «voyageur [qui] se hâte vers la station prochaine»⁵¹ rimanda al viaggiatore che sosta per una notte in una città sconosciuta; la «station» trova perfetta corrispondenza nella «stazione», che con il «duomo» e «l'albergo» costituisce i punti di riferimento della città e consente di recuperare il «prochain» nel suggerire la vicinanza al luogo dove si trova il narratore; il «sifflement des trains»⁵², capace di rilevare le distanze, non giunge espressamente alle orecchie del protagonista come ai sensi acuitizzati di Marcel, ma è ricordato poco dopo, quasi con una sinestesia, dal «fumo della locomotiva» che trasporta Pino verso Elisa. «L'étendue de la campagne déserte»⁵³ corre parallela alla «campagna oscura»⁵⁴ che si snoda sotto gli occhi di Pino; ma nel primo caso si avverte vasta e potenzialmente minacciosa, nel secondo si presenta amica, «simile a quella di San Silvano»⁵⁵, addirittura fonte della gioia che ha invaso l'io narrante. «Le silence de la nuit»⁵⁶ trapassa con antitesi di tempi (notte vs. mattino) e di effetti (angoscia vs. gioia) nell'avverbio che segna il risveglio dell'io protagonista: «silenziosamente»⁵⁷. Se in Proust l'assenza di voci e rumori dilata l'angoscia di non riuscire ad addormentarsi, in Dessì accompagna il placido riscuotersi dal sonno già con un senso di letizia. È un sentimento che si espande in astratto, quasi «priv[o] di qualsiasi movente»⁵⁸, lontano dalla dialettica del *nostos* ben condensata nell'«excitation qu'il [le voyageur] doit à des lieux nouveaux»⁵⁹ e nella «douceur prochaine du retour»⁶⁰.

«Quel bonheur, c'est déjà le matin!»⁶¹ esclama il malato, scambiando per il chiarore dell'alba la fascia di luce che filtra da sotto la porta; «scoprovo in alto [...] una striscia azzurra, sulla quale si fermava il mio occhio e la mia gioia»⁶² confida la prima persona di *San Silvano*. Collegata a una «raie de jour»⁶³ o a una striscia azzurra, la felice disposizione d'animo si rivela fallace nella *Recherche*, perché destinata a cedere allo sconforto non appena l'infermo si renderà conto dell'equivoco in cui è incorso; stabile nella sua valenza metafisica in *San Silvano*, in quanto non è dal pensiero che essa proviene, ma è il pensiero stesso entro la gioia⁶⁴.

⁵¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 50.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 54.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 50.

⁵⁷ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 54.

⁵⁸ Ivi, p. 53.

⁵⁹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 50.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 54.

⁶³ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 50.

⁶⁴ Cfr. G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 54. Ma per un'approfondita lettura dei sentimenti in *San Silvano*, sotto lo *specimen* del *De affectibus* spinoziano cfr. A. Dolfi, *I tre tempi di San Silvano*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* cit., pp. 177-203.

Anche la camera di bambino di Davide s'ispira al modello proustiano: vi si ritrovano i «mobili dal leggero misterioso profumo di legno vecchio»⁶⁵, simile all'odore che si respira nelle sacrestie di campagna o a quello delle rose dissecate, che conserva un'eco della fragranza sconosciuta del vetiver; il caminetto d'angolo sempre spento, «così da diventare una nicchia più che un caminetto»⁶⁶, rifugio abituale del piccolo Davide, che richiama per contrasto il camino della «chambre d'hiver», dove il fuoco rimasto acceso tutta la notte ha creato una coltre d'aria calda e fumosa; lo specchio, non più strano e impietoso come la «glace à pieds quadrangulaire»⁶⁷, che non riflette ormai la figura infantile «di un bambino magro, solitario e emotivo»⁶⁸ ma «un'immagine innocua e perfino sorridente»⁶⁹ (quella di uno «sconosciuto in pantaloni chiari e petto nudo»⁷⁰), con l'improrogabile invito a distaccarsi da un passato irreversibilmente concluso.

5. *Il dramma dell'andare a dormire in Proust e Prisco*

La rielaborazione del palinsesto proustiano «chambres d'hiver et chambres d'été» da parte di Prisco interseca più punti della *Recherche*: sembra che lo scrittore voglia proporre una sintesi originale dei motivi collegati alla dimensione notturna della vita a Combray, sovrapponendoli e fondendo in un'unica scena la descrizione della camera di Davide, il dramma dell'andare a dormire, il bacio della buonanotte, la trasgressione al divieto di raggiungere i grandi in sala da pranzo o in salotto, il potere evocativo della musica. Anzi, è a partire dalle suggestioni del concerto 21 di Mozart che comincia a scorrere per Davide il nastro del ricordo. Tanto in *Du côté de chez Swann* che nei *Cieli* le immagini coincidono: due fanciulli si trovano nella loro stanza, alle prese con l'angoscia dell'addormentarsi, mentre gli adulti s'intrattengono con gli ospiti o ascoltano i dischi.

Così la camera da letto, sul finire del pomeriggio, diviene per Marcel il punto fisso e doloroso delle sue preoccupazioni; per Davide la stanza con il parato a fiorellini bianchi e azzurri costituisce il terreno da combattimento «contro un sonno che procede inflessibile tra girandole d'ombre [...], strappi di coscienza [...], intervalli di lucidità sempre più brevi e rari»⁷¹. Dalla «chambre à coucher» dove si trova confinato con i suoi fantasmi, giungono a Marcel frammenti di commenti sull'ospite: «Je ne peux pas dire comme je trouve que Swann change

⁶⁵ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 25.

⁶⁶ Ivi, p. 25.

⁶⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 55.

⁶⁸ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 25.

⁶⁹ Ivi, p. 250.

⁷⁰ Ivi, p. 25.

⁷¹ Ivi, p. 20.

[...], il est d'un vieux!»⁷², «Je crois qu'il a beaucoup de soucis avec sa coquine de femme»⁷³, misti a considerazioni sulla cena (il gradimento da parte dei commensali dell'aragosta o del gelato al caffè e pistacchio); attraverso la fuga delle stanze provengono a Davide le note dello «struggente andante del secondo tempo del concerto 21 di Mozart»⁷⁴ fonte di «silenziose, tiepide e dolcissime lacrime»⁷⁵ che vanno a inumidire il guanciale. Il senso di esclusione si palesa nella gelosia per i privilegiati ai quali è concesso di godere della presenza della mamma: sono «les autres» con i quali a Combray ella resta a conversare in giardino o in salotto a seconda della stagione, o è Giustina, ammessa fino a tardi ad ascoltare musica insieme ai genitori, nella villa isolata tra i pini.

Lo stesso rito del bacio della buonanotte da parte della madre, atteso come un viatico da Marcel, si ritrova quasi inalterato nelle pagine dove Davide, fantasticando sul modo di vendicarsi del suo presunto destino di escluso, immagina Bianca china su di lui per il saluto serale, che lo scopre riverso, ormai privo di vita.

Con l'infrazione si tocca il punto di maggiore contatto tra i due testi. C'è una sera che segna la fine dell'acquiescenza: Marcel decide di non cercare più di addormentarsi senza aver dato un bacio alla mamma; così, vincendo i battiti del cuore e il timore di una severa punizione, si reca nel corridoio ad attendere che giunga dalla scala; anche Davide si alza dal letto «sospinto da un bisogno irresistibile di ritornare in salotto»⁷⁶; poi, a metà della rampa, l'intraprendenza lo abbandona e tuttavia resta addossato al muro, «ad osservare e spiare»⁷⁷ i genitori. In entrambi i luoghi la disubbidienza conduce a una scoperta e svela un volto diverso della figura parentale. Per Marcel è l'inaspettato permesso del padre, che concede alla moglie di trascorrere la notte con lui, che muta le sue aspettative, infrangendo il nesso causa-effetto tra violazione della legge e punizione conseguente; per Davide sono le mani della mamma, che stringono le braccia fin quasi ad affondare le dita nella carne, a rivelarne la tensione mettendo in luce un aspetto inedito del carattere. Solo più tardi Davide darà un nome e un volto a quella inquietudine: la paura, l'odio di Bianca per l'amica-nemica Marta, che negli anni del collegio aveva insinuato un rapporto ambiguo tra lei e la signorina Delfino, insegnante di recitazione.

L'ambivalenza della figura femminile e quindi materna in Proust, scissa tra un'immagine accogliente «che conferma e consola e una che esclude perché dedita ad altri»⁷⁸ si rispecchia in Prisco: anche Bianca, solitamente in simbiosi con

⁷² M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 87

⁷³ Ivi, p. 88.

⁷⁴ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 139.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 208.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* cit., p. 53.

Davide, nei lunghi, piovosi pomeriggi autunnali, risulta assorbita dall'assidua corrispondenza con le amiche (in realtà la stesura dei diari con la ricostruzione della vicenda all'origine della sua ossessione) che la distoglie dal figlio immergendola nei fantasmi del passato. È in questa distanza che si cela il tradimento, nel perdersi nei propri rancori anziché obbedire al richiamo degli affetti, fino a giungere all'abbandono definitivo e irreversibile, il suicidio⁷⁹.

La scena della trasgressione nei *Cieli* si dissolve sulla scia della malinconia di «quel violino così nitido e lontano»⁸⁰ che ha innescato la rievocazione. Ma col potere suggestivo della musica scatta un'altra associazione, un'altra *correspondance*: l'andante del secondo movimento del Concerto K467 di Mozart rimanda infatti alla «petite phrase» di Vinteuil e s'intreccia alla suonata di Scarlatti di *Michele Boschino*.

6. «Michele Boschino»: *tangenze proustiane*

Se per *San Silvano*, dunque, la filigrana del «temps perdu» è resa trasparente⁸¹ fin dalle prime pagine, per ritrovare il «demone proustiano»⁸² in *Michele Boschino* occorre attendere la seconda parte. La persistenza del tempo si declina in questo romanzo in maniera originale e addirittura unica (tanto da costituire un *hapax* nella narrativa novecentesca), attraverso la successione di due punti di vista e due stili contrapposti: quello oggettivo in terza persona, che narra la vita di un contadino sardo, Michele giovane, e quello soggettivo in prima persona, che contiene le riflessioni di uno studente (l'io-Filippo), che a distanza di trent'anni s'incarica di ricostruirne il passato. La penetrante analisi di Claudio Varese consente di inscrivere nell'ottica proustiana la bipartizione del romanzo

⁷⁹ In *San Silvano* a tradire non è la madre precocemente scomparsa, ma Elisa che ne fa le veci e spezza prima con il matrimonio e con la morte poi l'illusione di potere ricreare il clima di un tempo. In *Michele Boschino* la confidenza della madre al dottor Vernieri che Filippo non nutra simpatia per lei è vissuta come un tradimento da parte del protagonista.

⁸⁰ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 210.

⁸¹ A Dessì, come al Proust sardo, alluse ufficialmente per la prima volta Gianfranco Contini (*Inaugurazione d'uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939, 10; poi in *Esercizi di Lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180) all'indomani della pubblicazione di *San Silvano*, riconoscendo nel modello della *Recherche* il nucleo ispirativo di quelle pagine; ma già Giorgio Bassani, in una lettera all'autore tra la fine del 1936 e gli inizi del 1937 aveva intravisto lo stesso influsso in *Ritorno a San Silvano*, primo abbozzo del romanzo: «Ho sempre pensato con rimpianto a Proust in Italia, e m'è dolce ritrovarlo ai piedi dell'Arcuentu» (la lettera di Giorgio Bassani, conservata nel Fondo Dessì con la segnatura GD.15.1.33.1 presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze, si legge ora in «... attraverso un cannocchiale capovolto. Frammenti biografici e narrativi di Giuseppe Dessì», con un'introduzione di Anna Dolfi, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010, pp. 24-25).

⁸² Il romanzo «inizia, potremmo dire, alla Flaubert e quindi il demone proustiano mi riafferma e nella seconda parte torno a scrivere come in *San Silvano*» così l'autore stesso in *Dessì e il suo Paese d'ombra*. Intervista di Paolo Petroni, in «Il dramma», giugno 1972, p. 107.

rintracciando nelle sezioni che lo compongono, pur in un modo libero e originale, «il rapporto tra le due parti della *Recherche*, del tempo perduto e del tempo ritrovato»⁸³.

Le tangenze tra la *Recherche* e *Boschino* affiorano a partire dall'*incipit* della seconda parte. La condizione dell'io narrante, pur nella peculiare accezione, presenta un'analogia di fondo riconducibile all'ora della conoscibilità, che per l'io Marcel coincide con il risveglio, o meglio con quello stato d'incertezza che non è più sonno ma non è ancora veglia, e che per l'io Filippo corrisponde allo condizione d'incoscienza e torpore che non è ormai infermità ma non si può chiamare convalescenza. In entrambi i punti si palesa «lo stupore delle cose»⁸⁴ come «sapere non ancora cosciente del già stato»⁸⁵, come «processo graduale di conoscenza»⁸⁶, in cui la sospensione della dialettica tra certo e incerto, palese e ignoto, schiude alla possibilità del se, al profilarsi dell'eventualità come realizzazione della necessità-totalità. La lenta ripresa dopo il sonno o la malattia comporta l'interrogarsi sulla propria identità, sui caratteri del luogo e del tempo recuperando «le fil des heures, l'ordre des années et des mondes»⁸⁷. Lo stupore del risveglio, dapprima legato a non riuscire a mettere a fuoco ciò che è intorno, è poi esteso a riconoscere «les choses, les pays, les années»⁸⁸; oppure si rivela nel passaggio che, dall'avvertire in maniera confusa la presenza di una persona al capazzale, giunge alla sua identificazione.

«Non ricordavo nulla, e non sapevo neppure *dove mi trovavo*»⁸⁹ dichiara Filippo, ponendosi in continuità psicologica con quanto afferma l'io narrante proustiano: «et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais»⁹⁰. Il «senso di benessere e di leggerezza»⁹¹, che s'impadroniva dell'infermo a mano a mano che il suo «cervello si snebbiava»⁹², rammenta l'«obscurité, douce et reposante pour [ses] yeux, mais peut-être plus encore pour [son] esprit»⁹³ che invadeva Marcel nel dormiveglia. Il «sommeil [...] profonde»⁹⁴ trova quasi letterale traduzione nel «lungo sonno ristoratore»⁹⁵ da cui all'improvviso si riscuote Filippo e «il buio e

⁸³ C. Varese, *Giuseppe Dessì da Michele Boschino a Come un tiepido vento*, in *Sfide del Novecento letterario. Letteratura come scelta* cit., p. 184.

⁸⁴ W. Benjamin, *Parigi la capitale del XIX secolo* cit., pp. 1095-1096.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 51.

⁸⁸ Ivi, p. 53.

⁸⁹ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 145 (corsivo nostro).

⁹⁰ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 52 (corsivo nostro).

⁹¹ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 145.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., pp. 49-50.

⁹⁴ Ivi, p. 52.

⁹⁵ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 145.

il silenzio»⁹⁶ che lo circondano sembrano declinare i caratteri delle «cavernes»⁹⁷ in cui si perdeva l'*homme d'antan* rispetto al quale l'io della *Recherche* dichiara di sentirsi ancora più spoglio.

Ma l'eco di suggestioni proustiane si può cogliere in molte pagine di *Boschino*: perfino i campanili, i fin troppo celebrati campanili di Martinville che danno luogo a un'intermittenza del cuore, proiettano la loro sfera di attrazione sulla torre campanaria di Ultra, evocata da Linda così spesso che a Filippo sembra di vederla «col suo orologio e le sue campane»⁹⁸; e forse «les deux clocheurs»⁹⁹ non sono estranei neppure alle «due cime nere e aguzze dell'Arcuentu»¹⁰⁰ che si distinguono contro il cielo splendente di San Silvano. La forma acuminata delle guglie di Martinville, il colore che appare tutto nero quando non è più illuminato dalla luce del tramonto, si riflette in fondo alla catena del Linas nelle cupidi nere e appuntite, «fatte dello stesso buio greve delle altre montagne»¹⁰¹.

L'autunno di Ultra, che si presenta come «una stagione forestiera»¹⁰² perché «giunge improvvisa»¹⁰³ cogliendo di sorpresa i villeggianti, «allarga i giorni, accende una trasparenza nuova nella campagna, rileva i colori nell'indefinita e aspra cupezza»¹⁰⁴. Anche a Parigi lo «spectacle de l'automne qui s'achève si vite sans qu'on y assiste»¹⁰⁵ non si dilegua prima di aver fatto risaltare tra le tenebrose *silhouettes* degli alberi lontani «un double rang de marronniers orangés»¹⁰⁶ e di aver fatto volteggiare nell'aria una pioggia di foglie gialle.

La «petite phrase» che coglie di sorpresa Swann in casa Verdurin, nel trasmettere una «impression de douceur rétractée et frileuse»¹⁰⁷, rievoca tutte le immagini del suo sfortunato amore per Odette; anzi «tout à coup ce fut comme si elle était entrée»¹⁰⁸. Anche la suonata di Scarlatti, che si diffonde dalle note di un clavicembalo oltre il muro dell'orto, si lega per sempre nella mente di Filippo ai «due verdi diversi della vite e del pesco» che spiccano in quel «silenzioso pomeriggio domenicale»¹⁰⁹. C'è una consonanza psicologica: Swann nel salotto dei Verdurin soffre perché si sente incompreso nel suo amore per Odette; Filippo avverte un senso di esclusione perché non riesce a collocarsi tra la mamma e la si-

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 52.

⁹⁸ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., p. 155.

⁹⁹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 276.

¹⁰⁰ G. Dessí, *San Silvano* cit., 80.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² G. Dessí, *Michele Boschino* cit., p. 151.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 566.

¹⁰⁶ Ivi, p. 567.

¹⁰⁷ Ivi, p. 477.

¹⁰⁸ Ivi, p. 472.

¹⁰⁹ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., p. 173.

gnora Amelia sedute sulla veranda a ricamare. «A un tratto s'era sentito un suono, come di chitarra»¹¹⁰: quel suono che interrompe il silenzio della casa giungendo «[a] un tratto» traduce il «tout à coup» e indica un cambiamento nella scena verso la presa di coscienza di una «verità a cui si era sempre stati vicini»¹¹¹.

7. *Il processo generativo delle immagini: variante delle intermittences?*

Alla base della facoltà di narrare c'è in Dessì una forma, una valenza immaginativa o affettiva¹¹² che facendo leva sul lieve supporto del ricordo, si ripresenta inalterata a più riprese, a distanza di tempo, anche senza che lo scrittore la solleciti, ma quasi ne subisca il potere evocativo. Grazie a uno stimolo del presente, quasi sempre sotto gli auspici della memoria involontaria, scatta quindi un *input*, si delinea una compiuta sembianza o una reminiscenza improvvisa, attorno alla quale si coagula un nucleo compositivo. In questo senso si può parlare della modalità generativa come di una versione delle *intermittences du cœur*. Che poi per Proust l'estasi metacronica consenta l'accesso all'«ultima nozione di verità»¹¹³, additando «nel senso profondo delle cose»¹¹⁴ «il bene ansiosamente cercato»¹¹⁵, mentre per Dessì l'icona generativa preesista all'*ars narrandi* facendola scaturire da quella, non inficia che la seconda possa essere considerata come una versione della prima. La distanza tra i due concetti anzi si accorcia, se si considera che anche il frammento di esistenza recuperato dalle *intermittences* e fatto rivivere nella creazione artistica, preesiste a essa, proprio come l'*image* dessiana¹¹⁶. Scorrendo le pagine dello scrittore, il processo di genesi creati-

¹¹⁰ Ivi, p. 172.

¹¹¹ A. Dolfi, *La problematica del paesaggio*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* cit., p. 162.

¹¹² È l'autore stesso a confermare tale costruzione narrativa nei *Diari*, dove alla data del 4 agosto 1963 si legge: «Lavorato abbastanza bene. Mi ha aiutato l'immagine della donna che si pettina, nel gruppo corale. Succede sempre così: attorno a una immagine, attorno a un sentimento si forma il racconto, la vicenda segue. Ma guai a volersene fare una "tecnica". Questi fatti costanti devono essere sempre una scoperta» (G. Dessì, *Diari 1963-1977*, V. Trascrizione di Franca Linari, introduzione e note di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 60).

¹¹³ Carlo Bo, *Primi dati per Proust*, in «Letteratura», novembre-dicembre 1947, 36 (poi ristampato in *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. 148-179).

¹¹⁴ G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982, citato in *Proust e la critica italiana* cit., p. 54.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Diverso per Anna Dolfi l'attimo di Dessì (che deve «dare un senso a tutta la nostra vita passata accordandola col presente») «dalle *intermittences* proustiane, che arrivano all'improvviso a svelare il passato e a dargli senso ma come incuranti del presente» (A. Dolfi, *Giuseppe Dessì: una biblioteca murata e le genesi di un immaginario romanzesco*, in *Una mente colorata: studi in un onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi sessantacinque anni*, Roma, Menziana-Vecchiarelli, 2007, p. 48).

va si presenta sotto aspetti diversi, che chiameremo poetico-atmosferico, gno-seologico-nominale, compositivo-strutturale. S'intende con il primo la fusione di fotogrammi successivi in un'unica visione di luoghi, volti e caratteri con valore di «appercezione»¹¹⁷; con il secondo l'accesso alla conoscenza che il processo di nominalizzazione consente estendendo il nesso significante-significato dal referente alla costellazione di associazioni semantiche a cui rimanda; con il terzo a quel narrare «a veli di cipolla» tante volte rivelato dai critici, che recupera lo stesso episodio o il medesimo personaggio in opere diverse, denunciandone una stessa radice autobiografica.

Il processo generativo può dunque, come nelle monadi di Leibniz chiuse in sé ma rispecchianti ciascuna l'universo, trasformare in un'immagine sola («un luogo animato dal fruscio della pioggia»¹¹⁸) le forme fantastiche suscitate dal ticchettio delle gocce che si dispongono una vicino all'altra; oppure, come in *San Silvano*, far risultare il vero volto del vecchio che sorride «dalla sovraesposizione e dalla fusione d[i] due immagini, come in una veduta stereoscopica»¹¹⁹ permettendo «una vitale espressione che ciascuna delle due immagini di per sé sola non avrebbe»¹²⁰; o ancora, come nella *Scelta*, svelare la complessa personalità della contessa Fulgheri attraverso il paragone con le scatole cinesi, la matriosca russa o la cipolla «fatta di tante pellicole, o bucce che siano, ma tutte buone, tutte commestibili, fino a una interna, infinitesimale»¹²¹.

L'accezione gnoseologica è individuabile ad esempio nel passo di *Ritratto*, in cui la «tenera memoria» di Giampaolo dimostra di recepire precocemente il legame tra nomi e sembianze»¹²² o nell'analogo procedimento che fa ravvisare a Filippo, nelle parole e nei nomi pronunciati da Linda mentre descrive il luogo natale, lo stesso paese di Michele Boschino: «Nominava fiumi boschi montagne brughiere, e piano piano, a furia di sentirli ripetere, si generavano da essi immagini vaghe di montagne di boschi, di brughiere e di fiumi, si disponevano entro una prospettiva, che prendeva norma dai fatti che mi raccontava [...] Più ci pensavo e più mi convincevo che il paese del vecchio doveva essere lo stesso paese di Linda»¹²³.

Ma l'aspetto che rivela in profondità la funzione generativa è quello compositivo-strutturale, in quanto la transtestualità non esaurisce il valore significativo

¹¹⁷ Appercezione qui usata nell'accezione leibniziana di conoscenza che differisce di grado dalla percezione oscura e confusa.

¹¹⁸ «Le immagini che mi nascevano di dentro erano piene di uno straordinario potere generativo così che altre ne sorgevano accanto, e persistendo cessavano di esser quasi fortuitamente una accanto all'altra, e diventavano un'immagine sola, un luogo animato dal fruscio della pioggia» (G. Dessí, *Racconti vecchi e nuovi*, Roma, Einaudi, 1945, pp. 124-125).

¹¹⁹ G. Dessí, *San Silvano* cit., p. 109.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ G. Dessí, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978, p. 173.

¹²² «Non era già pronta, la mente del bimbo, per accogliere quelle immagini, non era fatta per questo?» (G. Dessí, *Racconti vecchi e nuovi* cit., 1945, p. 145).

¹²³ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., pp. 155 e 157.

con l'implicazione metaletteraria o con il ricorso alla categoria di romanzo ciclico, ma rimanda a un nucleo archetipico che è all'origine dell'impulso di Dessì a narrare. Basti citare gli esempi più noti di Giacomo Scarbo¹²⁴ e delle sequenze dei racconti poi inserite in *Paese d'ombre*¹²⁵. In quest'ottica la ripetizione della storia e del personaggio di *Boschino* entro le pagine dello stesso libro costituisce l'esempio portato all'estremo della funzione generativa.

8. *La poetica dei cinque sensi in Prisco: un ventaglio di sapori e sentori tra Marino e Proust*

È destino dei grandi scrittori, e di Proust in particolare, che gli epigoni ne prendano le distanze. Così avviene anche per Prisco che, pur riconoscendo nell'«inventario della memoria»¹²⁶ una componente primaria se non ineliminabile della sua narrativa, la distingue dalla *mémoire involontaire*, in quanto usata come «sonda» per esplorare l'animo umano, come espediente strutturale per costruire un romanzo¹²⁷. Dal suo canto la critica ha contribuito ad allontanare Prisco dalla linea proustiana, proponendo i nomi di François Mauriac, Gustave Flaubert e Henry James; in realtà lo scandaglio introspettivo *à rebours* risale alla *Recherche*, pur nella fondamentale distinzione che dallo scrittore italiano non è applicato per recuperare ricordi del vissuto, ma per ricostruire i trascorsi dei personaggi che si susseguono sulla scena della *fiction*¹²⁸.

¹²⁴ Per una ricomposizione approfondita del ritratto di Giacomo cfr. A. Dolfi, *Giuseppe Dessì: una biblioteca murata e le genesi di un immaginario romanzesco* cit., pp. 47-58.

¹²⁵ Un primo gruppo di testi trapassa invariato in *Paese d'ombre: Il distacco, Una manciata di crusca, Corsa tragica e L'alluvione*; una seconda serie è strettamente legata alla vicenda: *La foresta, Angelo Uras e Come un tiepido vento*; una terza appare collegata all'intreccio con attinenza più lieve: *Paese d'ombra, Un comune di montagna, La mia trisavola Letizia*. Ma per una ricostruzione completa cfr. F. Nencioni, *Soluzioni narrative e varianti intertestuali nei racconti generativi di Paese d'ombre* cit., p. 91.

¹²⁶ *Inventario della memoria* è il titolo di un racconto inserito in *Punto franco* (Milano, Rizzoli, 1965) dove l'autore radica le sorgenti della sua narrativa nel recupero della fanciullezza: «E tutto è cominciato di lì [...]: tutto è cominciato allora, ed era già tutto: il rimpianto e il dolore, la malinconia [...] e quel bisogno di essere uomini, un giorno: la speranza, la passione, gli affetti: la memoria, la vita» (ivi, pp. 282-283).

¹²⁷ Cfr. Lorenza Rocco Carbone, *Incontro con l'autore Michele Prisco*, introduzione di Carmine Di Biase, Napoli, Massa editore, 2000, pp. 48, 67 e 76.

¹²⁸ Del resto la consuetudine di Prisco con l'autore della *Recherche* è testimoniata sia dalla riflessione teorica, sia dalla scelta degli *exergo* preposti a due romanzi. Nel saggio *Il romanzo italiano contemporaneo*, riconosce in Proust e Joyce «gli scardinatori del romanzo ottocentesco e al tempo stesso i padri del romanzo moderno» (M. Prisco, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Firenze, Franco Cesati editori, 1983, p. 9). Allo *Specchio cieco* (Milano, Rizzoli, 1984) e a *Gli altri* (Milano, Rizzoli, 1999) premette le seguenti epigrafi proustiane: «Voi potrete raccontare tutto, ma a una condizione: che non diciate mai "io"»; «Qualche volta, se l'abbozzo non è troppo antico, può capitare che lo riprendiamo e che ne facciamo un'opera del tutto diversa da quella che avevamo progettato in anticipo».

Il ventaglio di colori, rumori, sapori e odori alla base della sua *Weltanschauung* evoca un clima barocco e suggerisce un parallelo con la visione della vita del Marino, che si realizza nella forma più completa laddove «ogni senso possa godere il suo bene: l'occhio il bello; l'olfatto il soave; l'udito il melodico; il gusto il buono e il dolce; il tatto il corporeo»¹²⁹. Nei *Cieli* «gli avvenimenti più drammatici [sono] accompagnati e come sottolineati da un sottofondo di profumi, di aromi, di sentori»¹³⁰, così come a Combray «[les] chambres de province [...] nous enchantent des mille odeurs [...]»; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine»¹³¹. Parafrasando la formula mariniana «del sapere e del sapore»¹³², si potrebbe parlare per Prisco della poetica «dei sapori e dei sentori»; ma se nell'*Adone* l'esaltazione sensoriale invita a godere della pienezza dell'esistenza, nei *Cieli* si colora di una tinta funeraria che riconduce a eventi luttuosi.

L'effluvio dei gelsomini che esalano «un odore intenso dietro al muro del viale»¹³³ e il sapore delle *îles flottantes*, «i dolci fatti di chiara d'uovo montata, isole galleggianti nella crema liquida spruzzata d'anisetta»¹³⁴ rimangono collegati per sempre nella mente di Davide alla morte del padre, così come il «fitto serto di violette [...] dal profumo tenue e delicato»¹³⁵, sparso a coprire le bende intorno al volto della madre, risulta inscindibilmente legato alla sua tragica scomparsa, mentre l'esalazione dolce nauseabonda di putrefazione si associa alla scoperta del cadavere del soldato fra i pruni e i cespugli dei muretti di lava e l'aroma resinoso dei pini si accompagna al sospetto del tradimento. «Ma forse è questa la sostanza del ricordo, e questa la sua forza: di legarsi così tenacemente ad un odore che ogni qualvolta poi ci tocca d'aspiralo, anche senza pensarci, esso riemerge simultaneo e con naturalezza si dipana e dilaga»¹³⁶.

Altri stimoli sensoriali provengono dalla casa: l'odore misto di cera per pavimenti e marmellata di cotogne, la luce del balcone che si riverbera sulle foglie lucide del potos, il fuoco acceso in cucina dentro il forno di pietra che crea tepore nel salottino della mamma, il cigolio «secco intermittente della ventaruola in cima al terrazzo»¹³⁷, presagio di sventura, lo stropiccio dei fogli sul ripiano del minuscolo scrittoio unito al rumore del pennino che stride sulla carta, il gorgoglio di un rubinetto, lo scricchiolio di un tarlo: percezioni tutte che concorrono a formare un labirinto inestricabile di memorie ed emozioni.

¹²⁹ Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961, p. 13.

¹³⁰ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 76.

¹³¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 106.

¹³² Cfr. Giovanni Getto, *Introduzione al Marino in Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 16-17.

¹³³ M. Prisco, *I cieli della sera* cit., p. 76.

¹³⁴ Ivi, p. 48.

¹³⁵ Ivi, p. 37.

¹³⁶ Ivi, p. 76.

¹³⁷ Ivi, p. 102.

Quando nel 1961 uscì la *Dama di piazza*, qualcuno¹³⁸ credette di rintracciare la *madeleine* nella pizza napoletana; in realtà, per trovare una fedele corrispondenza con quel «petit coquillage de pâtisserie»¹³⁹ inzuppato da Marcel nella tazza di tè, occorrerà attendere *les îles flottantes* dei *Cieli*. Maria Grazia, la domestica dalla voce acuta e dal passo claudicante, per festeggiare il ritorno di Davide ha preparato il suo dolce preferito: *les îles flottantes* appunto, non ricordando che quel *dessert* era stato servito per l'ultima volta il giorno della morte di Vinicio. Il colore iridescente tra l'avorio e il cilestrino delle «isole galleggianti» e il gusto della crema odorosa di anisetta, che si scioglie in bocca contro il palato, recano la rimembranza del sorso di tè frammisto alle briciole di «un de ces gâteaux courts et dodus appelés *Petites Madeleines*»¹⁴⁰. A contatto col sapore dell'infuso e del biscotto, Marcel trasalisce perché avverte che qualcosa di straordinario sta accadendo dentro di lui; Davide e Giustina, alla vista delle coppette col semifreddo, non riescono a nascondere il turbamento, perché d'improvviso rivivono il trauma della tragica scomparsa del padre. Portando alla bocca il pasticcino che la madre gli ha offerto in un'uggiosa giornata invernale, Marcel fa sì che alla sensazione visiva si aggiunga quella olfattiva e il ricordo, all'origine dell'*intermittence*, compaia: «[c]e goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...], quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul»¹⁴¹; l'apparizione delle *îles flottantes* fa scattare per Davide il *flashback*: così si rivede bambino, seduto di fronte alla sorella, con la coppa di cristallo davanti, intento a gustare le prime cucchiariate, finché «un passo fuori della stanza» che annuncia la disgrazia non le interrompe.

Dalla tazza di tè di Marcel emerge un intero mondo, il mondo di Combray e dintorni, con i fiori del giardino, il parco di Swann e le ninfee della Vivonne; dalle coppe dove galleggiano *les îles flottantes* affiora la fine di un mondo, annunciata dall'eco sonora del passo dello zio Rodolfo.

Anche in Prisco, come in Proust e in Dessì, l'elaborazione dell'intreccio non è esente dalla modalità transtestuale, né dalla vocazione metaletteraria. Si pensi all'*Arcolaio*¹⁴², racconto che sarà poi sviluppato in *Figli difficili*, o allo *Specchio cieco*, dov'è realizzato «un romanzo nel romanzo o meglio sul romanzo»¹⁴³ attraverso la crisi di Matteo, scrittore *alter ego* dell'autore, che si pone il dilemma:

¹³⁸ Cfr. L. Rocco Carbone, *Incontro con l'autore Michele Prisco* cit., p. 111.

¹³⁹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 103.

¹⁴⁰ Ivi, p. 101.

¹⁴¹ Ivi, p. 103.

¹⁴² Il racconto compare per la prima volta in rivista, nel luglio del 1949, col titolo *L'incalco* quindi come *L'arcolaio* in un'edizione di pochi esemplari (cfr. Giacinto Spagnoletti, *Michele Prisco*, in *Letteratura italiana del Novecento. Gli scrittori e la cultura italiana nella società italiana*, ideazione e creazione di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1982, VIII, pp. 7313-7334, in particolare pp. 7319-7320).

¹⁴³ L. Rocco Carbone, *Incontro con l'autore Michele Prisco* cit., p. 22.

come nasce un romanzo? Nasce «da un'idea, da un'emozione, da uno sguardo», scatta da un *quid* insignificante per la maggior parte ma denso di risonanze per chi scrive¹⁴⁴. Ma un romanzo, come nel caso del personaggio che dice io nelle parti in corsivo de *Gli altri*, può vedere la luce, in modo non dissimile dall'immagine generativa e dalle *intermittences*, «da una forte subitanea emozione, [...] che quando a distanza di qualche settimana o addirittura di mesi [...] ritorna e s'insidia dentro di noi simile a un tarlo succede sempre che un giorno, come sottostando a una specie d'imperativo categorico, ci si metta alla scrivania senza neppure domandarsi che cosa esattamente si stia scrivendo o che cosa effettivamente si intenda raccontare»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ *La Dama di piazza*, ad esempio, l'ha confessato più volte l'autore, trae origine da un'occhiata complice tra il ragazzo dietro il banco e la padrona di un bar di Napoli; *Gli ermellini neri* scaturiscono da un fatto di cronaca, un processo per plagio; *I giorni della conchiglia* derivano dall'intervista di uno psichiatra rilasciata a un settimanale.

¹⁴⁵ M. Prisco, *Gli altri* cit., p. 29.



La Recherche nella biblioteca di Giuseppe Dessì (Fondazione G. Dessì-Villacidro).

LES MOTS SUR LES MAUX.
PROUST/DESSÍ – CON(DI)VERGENZE DI LINEE PROSPETTICHE

Oleksandra Rekut-Liberatore

Posto l'interesse precoce di Dessí per Proust¹, riconosciute le affinità stilistiche e percettive tra i due² e la simmetria specular-simbiotica di Marcel/Pinocchio³, ci occuperemo e soffermeremo sulle tematiche che li uniscono (esclusi i dati biografici e il correlato aspetto epistolare-memorialistico) e ci focalizzeremo, nello specifico, sullo statuto della malattia a cui aderiscono.

Uno dei grandi temi che si staglia netto nell'orizzonte proustiano è, senza dubbio alcuno, la *maladie* che coinvolge corpo e anima. Virginia Woolf nota che «un paio di volumi sull'infermità devono essere sparsi nelle pagine di Proust»⁴ che, per lei, è l'unico che, insieme a De Quincey, abbia detto qualcosa di significativo sulla malattia⁵. Oltre i perenni stati psichici leggermente alterati di Marcel, i suoi capogiri e febbricole, disturbi intestinali e renali, ricordiamo l'asma pernicioso che permette di rivalutare il dono prezioso e gratuito del respiro sano⁶. Similmente, la

¹ Giuseppe Dessí, *Diari 1963-1977*, a cura di Franca Linari e Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 339: «Fa male leggere a letto. Ma io leggo, per lo più a letto. Ho sempre fatto così anche da giovane. Tutta la *Recherche* l'ho letta così, a Villacidro, nella mia cameretta. Andavo a Cagliari a prelevare i volumi in casa di Varese».

² Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessí*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 205: «L'analogia Proust-Dessí non è quindi nell'utilizzazione, ma piuttosto nella doppia partecipazione del lettore alla memoria: memoria esterna, strutturale dell'opera, e memoria interna del personaggio» e p. 403: «Il tempo quale emerge nell'opera di Dessí, come scelta ideologica, si discosta, pur nel suggestivo richiamo, nella persistenza costante di uno specifico sentimento, dalla concezione bergsoniana e proustiana; mancando la triangolazione del desiderio, la fruizione, il godere non mutano e la conoscenza non è che contemporanea, immediata, contigua all'istante».

³ A. Dolfi, *Le modulazioni del tempo sensibile*, in G. Dessí, *San Silvano* [1939], Nuoro, Ilisso, 2003, p. 12: «"Pinocchio" vezzeggiativo di "Pino" (che viene a sua volta da Giuseppe) che non ricorre che due sole volte in *San Silvano*; parimenti, in *apax* o quasi, nella *Recherche*, appariva il nome Marcel».

⁴ Virginia Woolf, *Sulla malattia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 8.

⁵ Nicola Gardina, *Postfazione*, ivi, p. 65.

⁶ Marcel Proust, *L'indifferente*, Torino, Einaudi, 1987, p. 32: «Un enfant qui depuis sa naissance respire sans y avoir jamais pris garde, ne sait pas combien l'air qui gonfle si doucement sa poitrine qu'il ne le remarque même pas, est essentiel à sa vie. Vient-il, pendant un accès de fièvre, dans une convulsion, à étouffer? Dans l'effort désespéré de son être, c'est presque pour

mobadia costituisce un *trait d'union* nella produzione prosastica di Dessí (sì che anche per il nostro autore possiamo, a ragione, parlare di un'opera «unica» «modulata in più libri»⁷), definito da Gianfranco Contini, per l'appunto, e non a torto, il «Proust sardo»⁸. Nelle pagine dessiane rintracciamo patologie di ogni genere, ma sarebbe azzardato definire il nostro, *tout court*, «uno scrittore della malattia». Nel solco del suo stile introspettivo, riflessivo, pacato e pudico, le alterazioni anche gravi dello stato fisiologico non mostrano una faccia brutale. Come in Proust, il corpo in Dessí non è mai decrepito, compromesso, corrotto; non vengono descritti pus, umori, fetori, nessun *ecce homo* con la sua putredine viene esposto a monito. La malattia è presente, soffusa dietro un velo di opacità, sotto teca, in una dimensione di trascendenza e di fatalismo cosmico, camuffata e celata, spesso senza sintomi evidenti, priva di dettagli atroci e ripugnanti, ma resa come un fenomeno ordinario, parte integrante della vita che trasforma la pesantezza della sofferenza umana in leggerezza della parola. L'equazione è semplice; all'epifania fatale della malattia inviata *ex alto* corrisponde qualcuno che ne porta il peso terrestre; una declinazione del destino che si annida tra le pieghe della vita a cui è difficile opporsi. Niente spettacoli crudeli e atroci alla Artaud, né naturalismo alla Zola.

Le descrizioni e le manifestazioni del disturbo psichico sono in Proust e in Dessí, in una singolare unità d'intenti, assenti. Tutto è ovattato, dissolto nell'arte, nonché nella parola; non risultano manicomi, elettroshock, psicofarmaci. Già a partire dal meta-racconto introduttivo e omonimo della prima raccolta dessiana, *La sposa in città*, è presente, anche se come puro nome⁹, un pittore emotivamente instabile, Giacomo Scarbo. La follia appare indirettamente da fievoli indizi, filtrata attraverso la paura non condivisa dal narratore, degli amici adolescenti, ma soprattutto cercata in uno dei suoi quadri:

Così ero rimasto solo con lui, o meglio con tutto ciò che di lui mi restava: un quadro che aveva cominciato a dipingere alcuni mesi prima che i segni funesti si manifestassero [...] e mi chiedevo se il turbine di pensieri che lo aveva sconvolto non s'aggrasse dentro di lui fin d'allora come il vento in fondo a una valle; voglio dire, quando aveva cominciato a dipingere il quadro¹⁰.

sa vie qu'il lutte, c'est pour sa tranquillité perdue qu'il ne retrouvera qu'avec l'air duquel il ne la savait pas inséparable».

⁷ A. Dolfi, «*San Silvano*». *Un romanzo 'filosofico'*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 261.

⁸ Come ha ricordato Anna Dolfi, *ivi*, p. 263: «Non solo per il respiro europeo che fece subito fare a un grande critico come Gianfranco Contini il nome di Proust (Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939, poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp.175-180), non solo per la struttura ritmico-melodica della frase, per la cadenza inconfondibile della prosa, ma per l'esemplare chiarezza con cui un intero mondo culturale si restituiva dalla conoscenza alla "passione", per la possibilità che il romanzo offriva di tracciare e concludere la storia di educazioni sentimentali rivelate e maturate in un colloquio appassionato e dialettico coi libri».

⁹ A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 36.

¹⁰ G. Dessí, *La sposa in città* [1939], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009, pp. 45-46.

Il sospetto che l'opera artistica sia una possibile cartina al tornasole dell'insania è uno dei punti di convergenza delle linee prospettiche di Dessí e Proust. Già in *Dalla parte di Swann* la malinconia spinta del musicista Vinteuil – un personaggio anch'esso intermediato dall'io – viene supposta nella sua composizione strumentale:

Il pittore aveva sentito dire che su Vinteuil incombeva una minaccia di alienazione mentale. E assicurava che era possibile dedurlo da certi passaggi della sua sonata. Swann non trovò assurda quell'osservazione, ma ne rimase turbato; poiché un'opera di musica pura non contiene nessuno dei rapporti logici la cui alterazione nel linguaggio denuncia la follia, che si potesse riconoscere la presenza della follia in una sonata gli sembrava qualcosa di altrettanto misterioso quanto la follia di una cagna, la follia di un cavallo, fenomeni che d'altronde si verificano realmente¹¹.

Al riflesso simil autobiografico degli autori nelle figure di Marcel e Pinocchio, si sommano rispettivamente i personaggi della rintanata e nevrotica zia Léonie per Proust e di Giacomo Scarbo per Dessí, un *revenant* la cui fragilità psichica si alterna con la presenza in qualità di agente. Nella *Sposa in città*, come in *San Silvano* e nei *Passeri*, Giacomo aleggia tra le pagine, ma non appare mai sul palcoscenico; il suo essere schizoide assume spessore e consistenza dalle riflessioni della voce narrante o dalle supposizioni estrapolate da una ridda d'ipotesi della gente. La sua materializzazione avviene invece sia nell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, sia nella *Scelta*, che inquadrano il periodo dell'adolescenza precedente l'obnubilamento.

È difficile decodificare un quadro clinico nelle opere di Dessí; i sintomi sono vaghi e poco concreti, le *descriptio* tendono all'astrazione mescolata a riflessioni psicologiche e filosofiche ed è quindi problematico arguire di quale malattia si tratti. La diagnosi esatta non viene pronunciata e il nome della patologia è, specie nelle opere giovanili, mancante. Il paradigma di quanto appena affermato è ben rappresentato da *San Silvano*, *Michele Boschino*, *I passeri* e dai racconti brevi *I piedi sotto il muro*, *Le amiche*. Lo stesso vale, ad esempio, per il malessere incomprensibile di Marcel provocato dall'eccitazione per un viaggio¹² da fare e per i disturbi incerti della zia Léonie¹³, creduti dapprima semplici frutti di un'ipocondriaca e solo *post-mortem*, evidentemente e *ipso facto*, divenuti concreti e oggettivi. Inoltre, la *maladie* e persino la *mort* in Proust – cosa che non accade mai negli scritti dessiani – si dissolvono e quasi spariscono nel turbinio di un'incessante vita mondana: la notizia sul morbo

¹¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto I. Dalla parte di Swann*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1983, pp. 260-261.

¹² Ivi, p. 475.

¹³ Ivi, p. 186.

mortale di Swann non può trattenere i Guermantes che si affrettano per andare a cena al Parc Monceau¹⁴; Madame Verdurin non ha il coraggio di sacrificare il piacere della festa per la scomparsa della sua grande amica principessa Šerbatov¹⁵ e la cantante Berma gravemente malata viene abbandonata in punto di morte da tutti gli amici, nonché tradita dal genero e dalla figlia, per un ricevimento dai Guermantes¹⁶.

Nel primo romanzo di Dessì, *San Silvano*, si accenna al male che ha portato alla morte la madre di Elisa, Giulio e Pinocchio, ma nulla di ulteriore viene svelato; tutto resta criptico, adombrato e avvolto nel mistero. La malattia viene rappresentata attraverso una sensibilità particolarmente acuta per le creature deboli e sofferenti. Una realtà materiale, il patimento durevole e innominabile di Angela Uras si trasforma in metafisica. Anche la malattia di Elisa prosegue la tendenza all'anomia e si sviluppa in parallelo alla gravidanza che la condurrà alla morte *post-partum* (un motivo ricorrente, basti rammentare la fine di Valentina in *Paese d'ombra* la notte successiva all'aver dato alla luce Maria Cristina; quella di Severina, rimasta nelle pieghe tra le due partiture di *Michele Boschino* o di Pia¹⁷ nella *Cometa*). Esplicitamente, in *San Silvano*, il *pathos* si concentra intorno a un dito infiammato, un sintomo fiavole, quasi ridicolo e banale che non sembra preludere o far presagire la fine tragica dell'eroina. Al primo ritorno di Pinocchio, Elisa non va a prenderlo alla stazione di Acquapiana a causa di «un piccolo disturbo»¹⁸, come definisce la cognata Maria questo malessere ermeneutico. Lo sminuire la gravità del male si svilupperà progressivamente fino all'ultimo telegramma, laddove la minimizzazione iniziale si trasforma in una vera e propria menzogna: «Elisa desidera vederti – vieni»¹⁹. Il dito gonfio della sorella si erge a schermo atto a nascondere la gravidanza «penosa» e il suo possibile esito fatale:

Così ebbe fine la nostra polemica e io non ebbi più modo di spiegargli perché ero rimasto tanto tempo laggiù; non avevo neppure trovato il modo di accennare alla gravidanza di Elisa e ai dubbi che per tanto tempo mi avevano travagliato. Come avrei potuto dirgli che per tanto tempo non ci avevo voluto credere, per via di quella mano fasciata proprio come un bambino? che avevo creduto che

¹⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, [1986], 2012, pp. 609-612.

¹⁵ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. La Prigioniera*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, [1989], 2012, pp. 240-243.

¹⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto VII. Il Tempo ritrovato*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, [1993], 2012, pp. 330-331.

¹⁷ G. Dessì, *La cometa*, in *Lei era l'acqua* [1966], Nuoro, Ilisso, 2003, p. 37: «dopo il primo parto, morì Pia, una delle gemelle. Morta, sembrava una bambina di dodici anni, una ragazzetta, tanto era stato vano il suo sforzo di diventare donna».

¹⁸ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 50.

¹⁹ Ivi, p. 146.

quella mano fasciata l'aiutasse a recitare la commedia, quella bugia, come io credevo, al riparo della quale ella si difendeva da me²⁰.

Il problema del fingere e dissimulare il malanno, ricorrendo a puerili mistificazioni davanti agli altri, è avvertibile palesemente anche nel comportamento della nonna di Marcel:

Quando mia nonna soffriva, il sudore le colava sulla sua gran fronte livida, incollandovi le ciocche bianche, e se le sembrava che nella stanza non ci fosse nessuno, gridava: «Ah! è terribile!»; ma, non appena scorgeva mia madre, concentrava ogni sua energia nel tentativo di cancellarsi dal volto le tracce del dolore, oppure ripeteva gli stessi lamenti accompagnandoli con spiegazioni che davano retrospettivamente un altro significato a quelli che mia madre avesse potuto udire: «Ah! Figlia mia, è terribile starsene a letto quando, con questo bel sole verrebbe tanta voglia d'andare a passeggio! Piango di rabbia per le vostre prescrizioni...»²¹.

L'occultamento della verità in *San Silvano* segue un doppio binario: l'ostinazione di Elisa a non dirla e nemmeno pensarla e la scelta di Pino nel non volerla sapere. Ed è il timore di vedere quel dito enfiato che conferma la nostra ipotesi: il fratello desidera inconsapevolmente ingannarsi, scacciando i pensieri sul progredire lento ma inarrestabile della tragedia che fa da *pendant* alla vicendevole paura – della nonna e della mamma in Proust – di far trasparire le preoccupazioni per la malattia:

Allora, per la prima volta, gli occhi di mia madre si posarono appassionatamente su quelli della nonna, per non vedere il resto del suo viso, mentre – inaugurando la serie di quei falsi giuramenti che sappiamo di non poter mantenere – le diceva: «Mamma, prestissimo sarai guarita, è tua figlia che te lo promette»²².

A causa di un ritorno improvviso si materializza davanti agli occhi di Marcel, invece della nonna, «un fantasma rassegnato»²³ alla prossima morte; un pretesto per un'argomentazione, genialmente proustiana, sulla nostra cecità prolungata per i mali delle persone care²⁴.

²⁰ Ivi, p. 133.

²¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., pp. 331-332.

²² Ivi, p. 328.

²³ Ivi, p. 140.

²⁴ «Le persone amate noi non le vediamo, di solito, se non dentro il sistema animato, il moto perpetuo della nostra incessante tenerezza, la quale, prima di lasciare che le immagini proiettate dai loro volti giungano sino a noi, le attrae nel proprio vortice, le fa ricadere su ciò che da sempre ne pensiamo, le fa aderire a questa idea, coincide con essa [...]. Succede lo stesso quando qualche crudele astuzia del caso impedisce alla nostra intelligente e pia tenerezza d'accorrere in tempo per nascondere ai nostri sguardi ciò che essi non dovrebbero mai contemplare, quando quella è

Dalle riflessioni e dai pentimenti tardivi di Pinocchio in *San Silvano* appuriamo che il presentimento della morte, raggrumato negli anfratti dell'inconscio, è taciuto solo per un periodo e, a fatto compiuto, la verità, seppure parziale, posticipata e ormai inutile vista l'irreversibilità dell'accaduto, non può che svelarsi, essere confessata ed espressa in un'interrogazione a quel punto puramente retorica: forse sono state la tristezza e l'indifferenza a uccidere Elisa? Anche la *Recherche* è imbevuta della compenetrazione profonda tra la sofferenza dell'animo e quella del corpo che s'intrecciano, si condizionano, si curano o si aggravano reciprocamente.

In *Michele Boschino* rintracciamo almeno due malattie indefinite e mai conclamate nominativamente; quella di Giuseppe, che appare nella prima parte del romanzo e quella del figlio Michele nella seconda. L'acribia creativa diventa ancora più raffinata rispetto a *San Silvano*. Dessì scarica la responsabilità di svelare l'indicibile dall'autore-narratore al medico incompetente:

Alcuni anni dopo, sul finir dell'inverno, Giuseppe cadde ammalato. Cos'avesse, non lo seppe dire neppure il medico. In poche settimane sembrava invecchiato. Dovette stare a letto, e mandar giù una quantità d'intrugli che non servivano che a farlo star peggio²⁵.

Osserviamo il risaputo scetticismo intrinseco nei confronti della medicina definita da Proust «un compendio degli errori successivi e contrastanti»²⁶ e l'immagine debole e poco incisiva della figura del medico che non riesce mai ad essere determinante nell'aiuto al paziente:

Se il dottor Cottard pensava di doversene andare subito dopo mangiato per tornare accanto a un malato in pericolo di vita: «Chissà diceva Madame Verdurin, forse gli farebbe molto meglio che non lo disturbaste questa sera; passerà una buona notte senza di voi, domattina ci andrete di buonora e lo troverete guarito»²⁷.

Dall'evidente ironia di Proust verso gli operatori sanitari (l'imbecillità di Cottard²⁸, il vaniloquio di Boulbon²⁹, la volgarità del professor E³⁰), si appro-

preceduta da questi: i quali, arrivati per primi sul posto e lasciati a se stessi, funzionano meccanicamente, come pellicole, e ci fanno vedere, al posto dell'essere amato che non esiste più da tempo ma di cui la tenerezza non ci aveva mai consentito di scoprire la morte, l'essere nuovo che cento volte al giorno essa soleva rivestire d'una dolce e menzognera sembianza» (*ibidem*).

²⁵ G. Dessì, *Michele Boschino* [1942], Milano, Mondadori, 1975, p. 20.

²⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 306.

²⁷ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto I. Dalla parte di Swann* cit., p. 231.

²⁸ Ivi, p. 259.

²⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., pp. 308-310.

³⁰ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori [1989], 2012, p. 44.

da alla frustrazione dei medici di Dessí³¹. Ne conseguono diversi tentativi del/la malato/a di diffidare della medicina e dei suoi rappresentanti. Ricordiamo Elisa che prova una gioia catartica e taumaturgica nell'uscire con la carrozza sollecitando il cavallo a galoppare a forte velocità o Nina che vuole tentare un rimedio *déliré* nutrendosi di chicchi di grandine³². Anche Giuseppe Boschino, malfidato, prova a seguire la propria intuizione:

Finalmente si ribellò, non volle più medicine, e si sarebbe anche alzato se ne avesse avuto la forza. Allora il riposo cominciò a giovargli [...]. S'era messo in testa di star meglio, che quei dolori insopportabili era il letto che glieli dava, che la vera medicina per lui era l'aria della campagna; e voleva farla finita una buona volta, se no ci lasciava la pelle davvero³³.

La stessa disubbidienza ai precetti medici emerge dalle pagine di *All'ombra delle fanciulle in fiore*:

Ma le esitazioni di Cottard furono brevi, le sue prescrizioni imperiose: «Purganti violenti e drastici, per parecchi giorni latte, nient'altro che latte. Niente carne, niente alcol». Mia madre mormorò che, tuttavia, avevo bisogno d'una cura ricostituente, che ero già abbastanza nervoso, che quelle purghe da cavallo e quel regime mi avrebbero buttato a terra [...]. Ascoltò con aria glaciale, senza rispondere, le ultime obiezioni di mia madre e, dal momento che se ne andò senza degnarsi di spiegare i motivi di quel regime, i miei genitori lo giudicarono inapplicabile al mio caso e inutilmente debilitante, e si guardarono bene dal farmelo provare. Naturalmente, cercarono di tener nascosta al professore la loro disubbidienza e, per avere maggiori garanzie di riuscirci, evitarono tutte le case dove avrebbero potuto incontrarlo³⁴.

La ribellione del malato che provoca col suo atteggiamento poco collaborativo un peggioramento del suo stato, è un altro denominatore comune per i nostri scrittori. Basti ricordare la palinodia di Marcel e dei suoi genitori:

Poi, vedendo che il mio stato si aggravava, si decisero a farmi seguire alla lettera le prescrizioni di Cottard; in capo a tre giorni non avevo più né rantoli né tosse, e respiravo bene [...]. E capimmo che quell'imbecille era un grande clinico. Finalmente, fui in grado di alzarmi³⁵.

³¹ Già in *San Silvano* il dottore viene a far una incisione sul dito di Elisa senza percepire o penetrare l'eziologia del suo malessere e tentare di impedire l'irreversibile.

³² G. Dessí, *Le amiche*, in *La sposa in città* cit., p. 113: «Sai cosa voleva? Voleva che le portassi un po' di grandine, in un piatto. Voleva mangiarne, per guarire».

³³ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., pp. 20-21.

³⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, [1986], 2012, pp. 72-73.

³⁵ Ivi, p. 73.

In ugual modo si rivela fallace l'istinto di Giuseppe Boschino di tirarsi su per accompagnare il figlio all'orto: «Di sera, si mise di nuovo a letto con la febbre alta e i dolori al fegato»³⁶.

Non solo l'ostinazione di non voler stare a letto, ma pure il danno epatico si ripete, formando *correspondances* in ambedue gli spartiti di *Michele Boschino*. Il fegato, come in una sorta di enclave anatomica, è l'organo più esposto e i suoi disturbi permeano le pagine di Dessí. Accusano sofferenze epatiche, oltre Giuseppe e Michele Boschino³⁷, anche Massimo Scarbo nei *Passeri* e Sofia Curreli in *Paese d'ombre*. Un fegato malridotto (una delle tante patologie in Proust) emerge nella *Recherche* dai discorsi mondani di Madame de Gallardon³⁸ e risulta una delle cause dei numerosi malesseri di Marcel:

Allora capimmo che Cottard, pur trovandomi, come rivelò in seguito, abbastanza asmatico e soprattutto «fissato», aveva intuito che, in quel momento, a prevalere in me era l'intossicazione, e che depurando il fegato e lavando i reni avrebbe decongestionato i bronchi e mi avrebbe restituito il respiro, il sonno, le forze³⁹.

Nel finale di *Michele Boschino*, Dessí ribadisce il proustiano prevalere del male dell'animo sul dolore fisico. La malattia, pur grave e probabilmente mortale, viene percepita come un problema secondario a cui anteporre i tormenti della coscienza. Boschino cerca un sollievo morale e dunque la morte, anziché la guarigione. Un desiderio di alleviare la sofferenza che sfocia in un'eutanasia *ante-litteram*. Ed è la vicina di casa Maria, l'ultima confidente, che svolge *lato sensu* il ruolo di accabadora. L'incontro cruciale con Linda che ha subito un torto presunto rimane dietro le quinte del testo; soltanto dopo la liberazione dalla pena interiore Michele ritrova la serenità perduta e si consegna rassegnato alla morte.

L'ingessatura e le gambe rotte di Filippo – voce narrante nella seconda parte della vita di Boschino – aiutano e giocano un ruolo attivo nel ritardare la sua visita a Ultra e apprendere tardivamente, e per via indiretta, il patire di Michele. Per bocca di Filippo arriviamo a un paradosso diffusissimo in Dessí, ma innanzitutto e soprattutto in Proust: l'esaltazione del piacere deviato di essere ammalati:

Un giorno un'amica di mia madre mi chiese se avessi sofferto nella caduta. Non sono stato capace di dirle la verità, che non avevo sentito nulla, e che non avevo

³⁶ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., p. 123.

³⁷ «È un pezzo che non si alza più dalla sua branda. Pare si tratti di una malattia al fegato» (*ibidem*).

³⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto I. Dalla parte di Swann* cit., p. 403: «Sai, mio marito non sta bene, il suo fegato...».

³⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 73.

sentito nulla neanche dopo, che non soffrivo ma che anzi provavo un senso di piacere; come non riuscii mai a dire a mia madre ch'ero contento di starmene a letto con le gambe ingessate⁴⁰.

Un pensiero maturato in Dessí già dai tempi dei primi racconti. Citiamo rispettivamente dai *Piedi sotto il muro*, ma anche da *Un amore di Swann*, dove un giovane Charles si rallegra per la presunta ed errata scoperta del cancro:

Vagulanu lo guardava cupamente. Gli pareva che tutto si compisse secondo il segreto desiderio di Gilla, che anche la malattia fosse desiderata, chiamata, voluta⁴¹.

Quella necessità di un impegno senza tregua, senza varietà, senza risultati, era per lui così crudele che un giorno, scoprendosi un gonfiore sul ventre, provò una autentica gioia al pensiero che forse aveva un tumore mortale, che non avrebbe più dovuto occuparsi di niente, che sarebbe stata la malattia a governarlo, a farne il proprio zimbello, sino alla fine imminente⁴².

La malattia nei *Passeri* si mostra leggermente più concreta, ma sempre senza nome. Innanzitutto vengono menzionate, di straforo, le lettere che Joséphine de la Haye aveva scritto al marito Massimo Scarbo dal sanatorio, ma il motivo per il quale è internata viene svelato in un gioco continuo di rimandi (un classico nelle opere di Dessí), in un altro romanzo dal titolo *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*. Gli ultimi giorni della seconda moglie di Massimo, Alina Eudes, restano misteriosi e formano un enigmatico e insolubile mosaico. Il linguaggio è privo di terminologia medica, ma pregno di concetti esistenziali e trascendentali. L'infermità di Alina, diluita nel tempo perduto e introvabile, si manifesta nei ricordi vedovili del Conte:

Ora è di nuovo davanti al letto di Alina. Le hanno messo un cuscino troppo alto e le hanno tagliato la treccia. In tutto quel tempo la sua morte si è maturata in lei. Quale tempo? Tutto quel tempo. Anni. Si sapeva che si stava maturando [...]. Aveva solo trentasette anni, ma la sua vita è consumata. I suoi anni erano pieni di tutto quel tempo [...]. Era tanto giovane, Alina. Si era consumata vicino a lui perché era troppo giovane. Era stato lui a prendersi la forza della giovinezza di lei. Anzi la delicatezza⁴³.

Tra i morti giovani in Proust, occorre menzionare Albertine, caduta da cavallo, e, Robert Saint-Loup, ucciso al fronte.

⁴⁰ G. Dessí, *Michele Boschino* cit., pp. 123-124.

⁴¹ G. Dessí, *I piedi sotto il muro*, in *La sposa in città* cit., p. 88.

⁴² M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto I. Dalla parte di Swann* cit., pp. 383-384.

⁴³ G. Dessí, *I passerì* [1955-1965], Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 102-103.

L'infermità di Massimo Scarbo non sembra causata dalla senescenza (il personaggio appare nei *Passeri* già in età avanzata), ma da una patologia legata al fegato che assomiglia, in tutte le sue manifestazioni, ai morbi di Giuseppe e Michele Boschino e al tumore di Sofia Curreli in *Paese d'ombre*. Anche in questo caso la diagnosi, oscillante tra malanni diversi, spinge il medico a perdersi in un bosco anamnastico, come si arguisce dagli inserti successivi che accomunano i nostri:

Ora il ragazzo vuole portare qui lo specialista. A che serve? Vuol fare un consulto. Specialista di che? Bisognerebbe prima sapere di che malattia si tratta, perché se uno è specialista dei polmoni, non è specialista del cuore, e se è specialista del cuore, cosa ne capisce del fegato e dello stomaco? Sbaglia di certo. Se sapessero il fatto loro, non farebbero tante storie, e direbbero che non ci possono fare niente⁴⁴.

Nel mio caso, ciò che era materialmente osservabile poteva dipendere da spasmi nervosi non meno che da un inizio di tubercolosi, dall'asma, da una dispnea tossico-alimentare con insufficienza renale, da una bronchite cronica, da una situazione complessa in cui confluivano diversi di questi fattori. Ora, come rimedio, gli spasmi nervosi richiedevano di non essere presi sul serio, la tubercolosi grandi cure e un tipo di sovralimentazione nocivo per uno stato artritico come l'asma e potenzialmente pericoloso per un'eventuale dispnea tossico-alimentare, che dal canto suo esige un regime nefasto per un tubercoloso⁴⁵.

Assistiamo al primo tentativo di definire il malanno che dilania Massimo con una chiara allusione: «un male dentro», sulla cui guarigione il giudizio pacificamente disincantato è affidato ai puntini di sospensione: «I medici possono aggiustare una gamba rotta, possono cucire una ferita... ma quando c'è un male dentro...»⁴⁶.

L'argomento del morbo taciuto non è estraneo ai *Passeri*. Però in questo caso va in senso opposto a quello percorso in *San Silvano*; qui è il paziente che pretende di sapere la verità nonostante il silenzio eloquente dei medici. Verso la conclusione si passa al concetto ben più complesso di indicibilità, legato spesso alla diagnosi di un tumore o di altre patologie ritenute, all'epoca, incurabili:

[Il dottor Cabruno] Non lo stimava abbastanza per dirgli la verità così come stava? O forse quella verità era di tale natura da non poter essere detta a parole, apertamente?⁴⁷

⁴⁴ Ivi, p. 111.

⁴⁵ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 72.

⁴⁶ G. Dessì, *I passeri* cit., p. 111.

⁴⁷ Ivi, p. 116.

Nei lavori successivi appare invece un lungo elenco di malattie: tubercolosi (*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo, La scelta*), tifo (*La frana, Il pozzo*), cancro, malaria (*Paese d'ombra*) e un episodio di peritonite (*La certezza*).

La tisi che uccide Joséphine in sanatorio coincide cronologicamente con gli eventi bellici; anche i brevi ritorni dalle case di cura consentono al narratore di Proust di constatare la profonda trasformazione di Parigi coinvolta nella guerra⁴⁸:

E invece lei [Joséphine], che sembrava la più forte, la più sicura, si era dissolta con la sua giovinezza ancora intatta. Si era consumata come ogni altra materia labile, come carta, come legno che brucia. Più nulla restava. Era senza peso. Se qualcosa restava di lei, era un pugno di polvere. Si erano visti a Malines, l'ultima volta, e poi mai più. La sua morte rientrava in quel complesso di fatti incomprensibili che erano la guerra: la guerra come era stata nella realtà, non come lui, interventista, l'aveva immaginata. Rientrava in quel complesso, e per quanto si fosse sforzato, in quegli anni, di considerare la morte di Joséphine come un fatto indipendente dalla guerra, si ritrovava sempre al punto di prima, di nuovo a pensare che, se non ci fosse stata la guerra, lei non sarebbe morta⁴⁹.

Un aspetto, che finora non ho preso in considerazione, è evidente nell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, e riguarda la possibilità di far sopravvivere e guarire qualcuno solo con la forza positiva del pensiero, credendoci fortemente. Alina dimostra, dopo l'incidente capitato a Giacomo finito sotto «il grande carro poggiato a terra con il timone, e tutto il carico di legname rovesciato in avanti»⁵⁰, che è solo l'intensità dell'amore e la sensibilità che impediscono al ragazzo di morire. La fiducia nelle forze interiori e nelle proprie capacità sensitive, tema comune nell'*Introduzione* e nella *Certezza*, è superiore a ogni diagnosi e a ogni parere esperto:

E invece Angela sa che il medico si sbaglia. Sa che il calore sta tornando. «Io vivrò!» dice dentro di sé, «Io vivrò! vivrò!...». È sicura, è certa, e ride, perché il medico nemmeno con il suo strumento è riuscito a sentire quel piccolo rumore che gli avrebbe rivelato la verità. Sì, la vita ha ricominciato a palpitare, dentro di lei, lontanissima. Un suono diverso, misterioso, che lo stetoscopio non poteva percepire⁵¹.

Ma già Proust, a proposito della salute di Bergotte, aveva sposato la tesi della maggiore efficacia dei rimedi approntati dal malato rispetto ai precetti e ai consigli della medicina ufficiale:

⁴⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto VII. Il Tempo ritrovato* cit., pp. 30-33.

⁴⁹ G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* [1959], Nuoro, Ilisso, 2004, p. 59.

⁵⁰ Ivi, p. 136.

⁵¹ G. Dessí, *La certezza*, in *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 156.

Ulteriormente approssimatosi alla morte, stava un po' meno male di quando veniva a prendere notizie della nonna. Violenti dolori fisici gli avevano imposto un regime. La malattia è il più ascoltato dei medici: alla bontà, alla scienza ci si limita a promettere; alla sofferenza si obbedisce⁵².

La febbre di Saverio Eca nel *Disertore*, la più breve delle malattie dessiane, dura solo cinque giorni. Il dottor Urbano Castai, pur dando la disponibilità a occuparsi di lui, non riesce a intervenire per tempo e a salvarlo. In Dessí, come in Proust, siamo di fronte a medici spesso ostacolati dal paziente che, miscredente e con uno spirito apofatico, non desidera aiuto:

Non aveva mai chiamato il medico perché lui le aveva ordinato di non farlo. È vero, il ragazzo teneva il fucile carico accanto e diceva che se il medico fosse andato lì contro la sua volontà, lo avrebbe steso. Ma anche senza questo lei non lo avrebbe chiamato⁵³.

Lo specialista arrivò, con la sua valigetta piena dei raffreddori di tutti i suoi clienti, come l'otre di Eolo. La nonna si rifiutò recisamente di farsi visitare. E noi, in imbarazzo verso quel medico che s'era disturbato inutilmente, ci conformammo al suo desiderio di esaminare i nostri rispettivi nasi, che pure non avevano un bel niente⁵⁴.

In *Paese d'ombre* ci imbattiamo nel cancro della madre di Angelo, Sofia Curreli. Il decorso occupa poche pagine. Non essendo né articolata né squadrinata minuziosamente, anche questa infermità risulta nebulosa ed evanescente. Sintomi vaghi tra i quali trascriviamo: «la pesantezza al fianco destro all'altezza del fegato»⁵⁵, «il dolore sotto le costole, qualche volta anche allo stomaco»⁵⁶, «il corpo invecchiato e magro»⁵⁷, «la nausea e la stanchezza»⁵⁸. Rileviamo, attraverso gli occhi del dott. Fulgheri, l'involuzione fisiognomica del viso di Sofia a seguito della progressione del male. Così il primo *input* è «un viso patito»⁵⁹ che, a una osservazione più attenta, si oggettivizza in un «viso cachettico, di un colore giallognolo tra quei capelli invecchiati»⁶⁰ fino ad arrivare a un «viso terreo con gli occhi gialli»⁶¹.

⁵² M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra* cit., p. 151.

⁵³ G. Dessí, *Il disertore* [1961], Milano, Feltrinelli, 1962, p. 79.

⁵⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 333.

⁵⁵ G. Dessí, *Paese d'ombre* [1972], Milano, Mondadori, 1989, p. 241.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 242.

⁵⁸ Ivi, p. 245.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 242.

⁶¹ Ivi, p. 246.

La diagnosi non viene mai esplicitamente pronunciata né dai sanitari né dagli altri attanti (siamo dentro la temperie sanitaria che avalla il concetto che la verità atterrisce e può risultare deleteria). Fulgheri fa subito l'ipotesi giusta sulla malattia della Curreli, ma non osa verbalizzarla, celandola con la dissimulazione: «è il fegato. Ma ho bisogno di visitarvi»⁶². La conferma la troviamo qualche riga dopo:

Don Tommaso sentiva sotto le dita il fegato gonfio, quasi tumefatto, e, incurante dei lamenti, cercava i piccoli noduli che s'era aspettato di trovare. Ne trovò uno più grosso degli altri. «Vi fa molto male? Ecco, qui vi fa male?» chiese dolcemente, come se parlasse a un bambino. Sentiva pietà per lei. L'aveva vista giovane e forte, e anche bella, desiderabile, e sapeva che niente avrebbe potuto arrestare il processo di quel male, al quale lui pensava e di cui era quasi certo⁶³.

Curioso è che il medico nemmeno nel discorso indiretto libero trasmetta i suoi pensieri, non nomini il tumore, definendolo con un neutro sintagma «quel male» (un segno dei tempi o il risultato di un'inefficienza già riscontrato a più riprese?) e non tenti di guarire Sofia, proponendo qualche rimedio. I medici in Dessí si prendono cura del paziente, ma non debellano il male che resta, per loro, un Leviatano imbattibile. La prescrizione dei medicinali appare inutile e superficiale, un gesto meccanico che serve soltanto a rispettare i dettami della deontologia professionale. Le pagine di *Paese d'ombra* ci mostrano un medico disincantato, disilluso; nulla da spartire con la determinazione e i sogni utopici del dottor Živago di Pasternak intento a curare e a far guarire il mondo tutto. È la/il degente (come Massimo Scarbo nei *Passeri*) che si dimostra pronta/o a recepire la diagnosi vera rinunciando alle bugie di circostanza. I consigli e le ricette (come nei romanzi precedenti) non sono diretti e non hanno l'obiettivo di risolvere il problema centrale. La prescrizione dell'antidolorifico e del digestivo sono, ovviamente, dei palliativi rispetto alla gravità del mai nominato. Però chi è afflitto e abita il proprio corpo intuisce, infallibilmente, di trovarsi davanti a un decorso fatale:

Ora il male che Sofia s'era portata per mesi e mesi senza dire nulla non era più un segreto, quel dolore sordo che a volte diventava lancinante e le strappava gemiti [...]. Via via, col passare dei giorni, Sofia diventava più consapevole e l'idea vaga che prima aveva avuto della malattia si faceva in lei più concreta⁶⁴.

In successione, la neoplasia rimbalza dal contesto socio-culturale dei paesani, che brulica di allusioni e dicerie, e diventa quasi una mistica, inventata e svincolata dal reale, riassunta nella credenza popolare priva di prassi cognitiva scien-

⁶² Ivi, p. 242.

⁶³ Ivi, pp. 242-243.

⁶⁴ Ivi, p. 245.

tifica: «A Norbio e nei paesi vicini, diverse persone, donne specialmente, erano morte di “quel male che non perdona”»⁶⁵.

Ed è proprio a questo punto che Dessì si avvicina a Proust non solo per un apparentamento a livello di sensibilità, ma anche per una certa comunione lessicale. La spia di uno statuto di riferimento è l'uso della perifrasi *un mal inéluctable* tradotta da Raboni «un male ineluttabile» e da Elena Giolitti «un male che non perdona» (una coincidenza casuale con *Paese d'ombre*):

Gli errori dei medici sono innumerevoli. Di solito, essi peccano di ottimismo riguardo al regime e di pessimismo riguardo all'esito [...]. Facilmente disturbi gravi, ma funzionali, vengono attribuiti a un cancro immaginario. Inutile quindi continuare delle visite impotenti ad arginare un male che non perdona⁶⁶.

Gli errori dei medici non si contano. Di solito, essi peccano d'ottimismo riguardo al regime, di pessimismo riguardo all'esito [...]. Disturbi gravi, ma funzionali, vengono spesso attribuiti a un cancro immaginario. È inutile insistere con delle visite che non potrebbero arginare un male ineluttabile⁶⁷.

Un'ulteriore intersezione è rappresentata dall'inutilità e quindi dall'assenza di qualsiasi tentativo, da parte dei medici, di curare il tumore:

Chi ne era affetto non era nemmeno curato, tanto si sapeva che ogni cura era inutile, e in breve tempo, veniva a trovarsi come escluso, tagliato fuori dalla comunità, di cui continuava a far parte solo in apparenza⁶⁸.

In *Paese d'ombre* si torna alla problematica del *male aptus* di cui si deve tacere. Improvvisamente e inaspettatamente appare con l'ausilio del termine latino *cancer*. Un caso raro sia per la narrativa di quegli anni che, specificamente, per la scrittura di Dessì:

I medici non pronunciavano mai il nome della malattia, benché fin dai tempi più antichi le fosse stato dato un nome, che rimane immutato anche nei trattati: *cancer*⁶⁹.

Il cancro come male interiore, impossibile da sconfiggere per mezzo dell'intervento chirurgico, emerge da ricchi e profondi parallelismi psicofisiologici in Proust (meno presenti in Dessì), ma anche dalle pagine di *Paese d'ombre*:

⁶⁵ Ivi, p. 246.

⁶⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra*, trad. di Elena Giolitti, Torino, Einaudi, 1978, pp. 49-50.

⁶⁷ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra*, trad. di Giovanni Raboni cit., p. 45.

⁶⁸ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 246.

⁶⁹ Ivi, p. 244.

In ogni caso, l'amante è nella posizione peggiore per conoscere la natura degli ostacoli che l'astuzia della donna gli nasconde e che il suo stesso buonsenso, ingannato dall'amore, gli impedisce di valutare esattamente. Essi somigliano a tumori che il medico finisce col ridurre senza averne identificato l'origine⁷⁰.

I chirurghi avevano tentato di intervenire col ferro, ma senz'altro risultato che quello di esasperare il male e di vederlo riprodursi come i tentacoli di un'idra. Questo spiega i silenzi degli altri e l'ostinazione con cui i malati di cancro rifiutano di riconoscersi tali anche nel segreto dei propri pensieri⁷¹.

Le conoscenze di Sofia si limitano al nome del male e alla convinzione dell'impossibilità di curarlo. Una popolana non può servirsi di una terminologia appropriata per rendere l'idea della proliferazione delle metastasi che viene sostituita da un'immagine efficace presa in prestito dal mondo acquatico, ovvero: il «riprodursi come i tentacoli di un'idra», quasi un calco della *pieuvre* di Proust:

Ma chiedere pietà al nostro corpo è come pretendere di conversare con una piovra, per la quale le nostre parole non possono avere più senso del rumore dell'acqua, e con la quale ci atterrirebbe essere condannati a vivere⁷².

Nella descrizione stereotipata della patologia s'inserisce il *cliché* sulla donna sarda: forte, paziente, coraggiosa, riservata, combattiva e resistente al dolore e alle avversità del destino. Da uno stato stagnante il male si aggrava improvvisamente, facendo rilevare, viepiù, le qualità del mondo muliebre isolano che già abbiamo rimarcato:

La pazienza e la docilità della donna lo stupiva e provava per lei una sorta di ammirazione, per le qualità che non avrebbe mai supposto in una contadina. A dispetto della sua «mente scientifica» e del suo razionalismo era portato a confondere in Sofia la resistenza fisica al male con una forza morale di cui non conosceva altri esempi⁷³.

Dalla *Prigioniera* emerge invece un'evidente ironia – figura retorica estranea alla scrittura di Dessí – sull'atteggiamento rassegnato e dolce durante il decorso della *maladie* (la polmonite infettiva del barone di Charlus):

Questa cristiana dolcezza, in cui s'era trasposta la sua magnifica violenza (come in *Esther* il genio, così diverso, di *Andromaque*), suscitava l'ammirazione di chi gli stava accanto [...]. Ma questo perfezionamento morale, sulla cui realtà la

⁷⁰ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 76.

⁷¹ G. Dessí, *Paese d'ombre* cit., p. 244.

⁷² M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 305.

⁷³ G. Dessí, *Paese d'ombre* cit., p. 246.

sua arte oratoria era d'altronde capace d'ingannare alquanto i suoi commossi ascoltatori, questo perfezionamento sparì con la malattia che aveva lavorato a suo favore⁷⁴.

Rileviamo un altro aspetto antropologico-culturale, il rapporto del malato e, da ultimo moribondo, con i familiari. I personaggi di Dessì muoiono a casa (a differenza di Swann che esala l'ultimo respiro in un albergo o di Bergotte che trapassa a una mostra di pittura olandese davanti al quadro *Veduta di Delft* di Vermeer) circondati dall'affetto e dalla presenza dei propri cari. Così Elisa in *San Silvano* e Sofia in *Paese d'ombre*, e nello stesso modo, circondato di *pietas* e compassione, Angelo Uras si prepara alla fine terrena. Anche i *topoi* sono «casalinghi». Quasi tutti i malati terminali in Dessì, a parte Michele Boschino e Joséphine de la Haye, spirano tra le mura domestiche. Impossibilitato a morire nel proprio spazio abitativo, Saverio nel *Disertore* termina la vita comune nelle vicinanze di Cuadu e sembra che abbandoni il servizio militare spinto da una *Sehnsucht* irresistibile. Non assoggettate al regime ospedaliero, Sofia, ma anche la nonna di Marcel, fanno i conti con il male che le rode dentro ricorrendo alla morfina:

Aveva sempre dormito poco. Ora invece doveva andare a letto presto, quando Efisina veniva a farle l'iniezione, prima che cominciassero i dolori, e il sonno la coglieva quando Maria Rosario non aveva ancora messo a letto Maria Cristina⁷⁵.

Poiché la malata soffriva, e molto, le fu concessa la morfina [...]. I giorni nei quali il tasso d'albumina si rivelava troppo alto, Cottard, dopo un'esitazione, sospendeva la morfina [...] quando la nonna non prendeva morfina, i suoi dolori diventavano insopportabili⁷⁶.

In Dessì la morte non solo libera dalla sofferenza, ma restituisce *d'emblée* la bellezza perduta (un *déjà-vu* intrinsecamente e pienamente proustiano). Ricordiamo il viso diventato ancora più bello di Valentina deceduta⁷⁷, di Elisa nel finale di

⁷⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto V. La Prigioniera* cit., pp. 327-328.

⁷⁵ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 251.

⁷⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 331.

⁷⁷ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 206: «Barbara si svegliò quando la luce del mattino inondava già la stanza. Valentina dormiva ancora, così le parve. Vide il suo profilo infantile e il viso pallidissimo. Le sfiorò i capelli. Aveva le labbra socchiuse e sorrideva. Né il petto né i capelli si muovevano, come se non respirasse; la sua immobilità era irreale come la sua bellezza. Barbara non aveva visto mai Valentina così bella e non poté resistere alla tentazione di toccarla e di baciarla: ma come la sfiorò ebbe un brivido di orrore. Era gelida».

*San Silvano*⁷⁸, il recupero della statura *post-mortem* nelle *Scarpe nuove*⁷⁹ o gli ultimi momenti estatici, vissuti in assenza di dolore, di Sofia in *Paese d'ombre*:

Poi, improvvisamente, Sofia trasalì; scomparve pian piano ogni segno di sofferenza. Fu un lungo momento, e il suo viso, tornato bello, restò immobile⁸⁰.

La nonna era morta. Qualche ora dopo, Françoise poté per un'ultima volta, e senza che ne soffrissero, pettinarle i bei capelli che ingrigivano appena ed erano parsi, fino a quel momento, meno anziani di lei. Adesso, invece, erano i soli ad imporre la corona della vecchiaia a un viso ridiventato giovane, dal quale erano scomparse le mollezze, le rughe, le contrazioni, le pesantezze, le tensioni aggiunte, in tanti anni, dalla sofferenza. Come ai tempi lontani in cui i suoi genitori le avevano scelto uno sposo, la purezza e la sottomissione segnavano il contorno delicato dei suoi lineamenti, le guance brillavano d'una casta speranza, d'un sogno di felicità, persino d'un'innocente allegria che gli anni, gradatamente, avevano distrutti. La vita, andandosene, aveva portato con sé le disillusioni della vita. Un sorriso sembrava aleggiare sulle labbra della nonna. La morte, come uno scultore medievale, l'aveva distesa sul suo letto funebre con le sembianze d'una fanciulla⁸¹.

Altre *impasse* fisiche in *Paese d'ombre* sono soltanto accennate; la malaria che non ha però conseguenze concrete sugli eroi principali come nessun rilievo ha nella trama romanzesca la salute cagionevole dello zio Oreste – un altro *Leitmotiv* dessiano sviluppato meglio nel *Caprifoglio*⁸² o nella *Frana*⁸³ in relazione all'esito

⁷⁸ G. Dessí, *San Silvano* cit., p. 165: «A un tratto vidi Vincenzo impallidire. Aveva smesso di far cadere le gocce di aranciata sulle labbra di Elisa e la guardava fisso. Solo io m'accorsi che lo faceva di proposito, in seguito a una risoluzione disperata. Dopo un poco il viso di mia sorella si tese in uno spasimo e solo con grande sforzo le labbra si dissaldarono. Allora la bocca si aprì come per uno sbadiglio e tutto il corpo si contrasse. Quando riaprii gli occhi s'era ricomposta. Era bellissima. La bellezza cresceva visibilmente sul suo viso».

⁷⁹ G. Dessí, *Le scarpe nuove*, in *Come un tiepido vento* cit., p. 61: «Jacopo rideva e li lasciava ridere, perché sapeva che cosa è un vecchio che rimpicciolisce. Sapeva che rimpicciolisce fino a un certo punto e poi muore, se distende tutto e riprende la sua bella statura, se mai l'ha avuta, prima di disfarsi del tutto e diventare terra da pipe».

⁸⁰ G. Dessí, *Paese d'ombre* cit., p. 266.

⁸¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 354.

⁸² G. Dessí, *Il caprifoglio*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità* cit., p. 254: «Io mi consumavo sotto i loro occhi come una di quelle candele che s'accendono nelle aste pubbliche, che servono a misurare il tempo».

⁸³ G. Dessí, *La frana*, in *Lei era l'acqua* cit., p. 102: «Oreste, come spesso accadeva, stava poco bene, e la mamma andava lì per assisterlo» e p. 106: «Aveva l'abitudine di passeggiare in lungo e in largo per le grandi stanze e gli anditi, specie nelle giornate di pioggia, facendo ogni tanto con le braccia gli esercizi prescritti dal Müller per la respirazione. Da giovane aveva avuto il tifo, che gli aveva lasciato un grave disturbo ai reni; perciò beveva solo acqua minerale e mangiava solo verdura e carne bianca. A causa di questa malattia era oggetto di particolari attenzioni da parte della zia Angela e di mia madre».

tragico e al peggioramento del carattere che provoca la malattia, come si osserva in Octave nel *Tempo ritrovato*:

Oreste, il più giovane dei fratelli, era troppo occupato di sé per avere preferenze⁸⁴.

Già allora, in effetti, era molto malato, e si sobbarcava unicamente alle fatiche da cui gli sembrava che potesse derivargli un po' di piacere [...]. Era, insomma, un pessimo amico. E forse nel suo preferire gente nuova si ritrovava qualcosa dell'audacia frenetica con cui in altri tempi, a Balbec, si dava allo sport, al gioco, a tutti gli eccessi della tavola⁸⁵.

Nella *Scelta*, pubblicata postuma, la tesi della famiglia toscana Granieri si presenta come un *excursus*, una semplice divagazione dal *plot* principale. Anche in queste pagine dobbiamo rimarcare, *ad abundantiam*, la sterilità e la disillusione dei sanitari, un argomento che rappresenta la spina dorsale della monumentale opera di Proust:

Guido, il figlio maggiore, studente d'ingegneria, s'era ammalato di tubercolosi polmonare fin dal primo anno di guerra, aveva contagiato la sorella Elvira, che, aveva voluto assisterlo a ogni costo, e il male, per il quale allora non esistevano che rimedi empirici, si era diffuso a tutta la famiglia. La prima ad andarsene era stata Elvira, poi era toccato a Ines, due ragazze fiorenti di non comune bellezza [...]. Renato le aveva mandate in un sanatorio in Svizzera, si era rivolto ai medici più famosi non solo in Italia ma anche all'estero. Tutto era stato vano, e lui, disperato, spiava ogni giorno i sintomi sulla faccia dei suoi bei ragazzi⁸⁶.

Consultò i medici i quali, lusingati d'essere interpellati da lui, videro nelle sue doti di gran lavoratore (erano vent'anni che non faceva più niente), nell'eccesso d'impegno, la causa dei suoi malesseri. Gli consigliarono di non leggere racconti terrificanti (non leggeva niente), di giovare maggiormente del sole, «indispensabile alla vita» (s'era guadagnato qualche anno di relativo miglioramento soltanto confinandosi in casa), di nutrirsi di più (cosa che lo fece dimagrire, e nutrì soprattutto i suoi incubi) [...]. Da ciascuno dei suoi medici Bergotte prese qualcosa di ciò che, per saggezza, s'era vietato da anni. In capo a qualche settimana, i guai d'un tempo erano ricomparsi, i recenti s'erano aggravati. Sconvolto da una sofferenza d'ogni istante, cui s'aggiungeva l'insonnia interrotta da brevi incubi, Bergotte non chiamò più nessun medico⁸⁷.

⁸⁴ Ivi, p. 106.

⁸⁵ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto VII. Il Tempo ritrovato* cit., p. 39.

⁸⁶ G. Dessì, *La scelta* [1978], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 95.

⁸⁷ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto V. La Prigioniera* cit., p. 185.

Ci imbattiamo, di nuovo, in una rappresentazione indiretta della malattia. Nella *Scelta* addirittura latitano fisicamente i degenti; le presenze corporee e le sofferenze sono restituite dalla villa familiare che ne porta su di sé i riflessi. L'*habitat* casalingo diventa, per associazione e proprietà transitiva, il morbo stesso, un *locus terribilis*, un focolaio di contagio paventato anche nel *Pozzo*:

Fanny era morta, la sua morte modificava tutta la nostra vita, la mia e quella dei suoi cari [...]. Le nostre mani di ragazzi s'erano sfiorate, toccate, ci eravamo guardati negli occhi e forse un giorno ci saremmo baciati, se fosse vissuta. E bisognava evitare il contagio. Era morta di tifo⁸⁸.

Ed è la riflessione sulla morte di Marie-Antoinette d'Oloron che permette di sfiorare, in *Albertine scomparsa*, il tema del tifo associandolo all'imprevedibilità dell'umano destino:

La persona che trasse minor giovamento da quelle due unioni fu la giovane Mademoiselle d'Oloron, che, già colpita dal tifo addominale il giorno del matrimonio religioso, si trascinò a stento in chiesa e morì poche settimane dopo⁸⁹.

La nostra disamina, rifacendoci a Roland Barthes, potrebbe essere sintetizzata nell'assunto che la ricerca (*l'apprentissage*) in Proust, diffrangendo dal tema in oggetto, *connaît toujours deux moments: une illusion et une déception; de ces deux moments, naît la vérité, c'est-à-dire l'écriture*⁹⁰. La verità intesa come scrittura è senz'altro bipolare e nasce – aggiungeremmo noi – dal cortocircuito tra l'indolenza dei sani (inconciliabile con la creatività artistica) e la malattia grave che impedisce di essere in tempo e in grado⁹¹ di finire la propria opera. La *maladie* facendo, come un rude direttore di coscienza, morire al mondo Marcel, lo «favorisce e protegge»⁹², pur se, nello stesso tempo, ne «logora le forze e la memoria»⁹³. Una fenomenologia simile la riscontriamo in Dessí: la follia appare come un'acuita visione del vero⁹⁴, un'intuizione che va oltre l'apparenza e trova gradualmente la sua espressione finale nel testo letterario. La forza che si cela in un impercettibile palpito (*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*) e lo in un suono inudibile ai più (*La certezza*) restituisce, talvolta, vitalità al corpo

⁸⁸ G. Dessí, *Il pozzo*, in *Come un tiepido vento* cit., p. 83.

⁸⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto VI. La fuggitiva*, trad. di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1978, p. 271.

⁹⁰ Roland Barthes, *Proust et les noms*, in *Les critiques de notre temps et Proust*, Paris, Garnier, 1971, pp. 160-161.

⁹¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto VII. Il Tempo ritrovato* cit., p. 361.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Nicola Turi, *Giuseppe Dessí «Il caprifoglio»*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità* cit., p. 247.

malato. E persino la saldatura non sistemata (per negligenza di Pinocchio) sull'anello rimosso a forza dal dito della sorella si metaforizza nella morte, quella rigeneratrice di Elisa, che chiudendo il cerchio in positivo riscatta in una nuova nascita il dolore e la tristezza⁹⁵. Non si chiede ragione del male come non si cerca un rimedio; l'ammalarsi e il morire costituiscono una svolta nel continuo farsi e disfarsi, trasformarsi e rigenerarsi all'infinito di ogni materia, evitando di turbare l'equilibrio della cosmogonia universale⁹⁶.

⁹⁵ A. Dolfi, «*San Silvano*». *Un romanzo filosofico* cit., p. 264.

⁹⁶ G. Dessì, *Il disastro*, in *Come un tiepido vento* cit., p. 138. «Io stesso preferivo pensare alla morte, che ci era passata così vicina, come a una cosa astratta: la conclusione fulminea, la dissoluzione istantanea nel nulla; un atto della mente che non portasse modificazioni nel mondo circostante, che non lasciasse tracce altro che nella memoria, e per poco».

COSA RESTA DI PROUST

DANTE DU CÔTÉ DE CHEZ PROUST

Claude Perrus

Il faudrait compléter ce titre par «et vice-versa».

Ce propos, en effet, ne s'inscrit pas dans la perspective d'une «influence» de Dante sur Proust, au sens où l'entendait autrefois la critique des sources; il vise seulement à établir un parallèle entre deux démarches dont la parenté a déjà été suggérée naguère par Gianfranco Contini¹ et avant lui par Samuel Beckett². Une parenté d'autant plus frappante que sont plus éloignés les fondements catégoriels des deux oeuvres.

Voici presque un an, j'ai été amenée à traiter, dans le cadre des «Lecture Classensi» de Ravenne, de la présence de Dante dans la littérature française du XIXème et, très rapidement, du XXème siècle³. Présence tantôt «souterraine», pour employer une expression de Victor Hugo, tantôt ouvertement affirmée, que ce soit dans des postures d'énonciation prophétique (Hugo, Claudel...), dans le démarquage de trames narratives (la *Vita nova* chez Balzac ou chez André Gide), dans la reprise de personnages et de situations de la *Comédie* déconstruits et reconstruits (Belacqua chez Samuel Beckett), ou dans l'utilisation de fragments citationnels dont la fonction peut être ironique et/ou parodique (chez Lautréamont par exemple).

On ne rencontre chez Proust aucune de ces pratiques, à l'exception de quelques allusions et citations que j'analyserai dans un instant. Reste l'essentiel, à savoir une démarche et un projet. Un projet dont l'ambition et l'ampleur expliquent peut-être que Dante et Proust soient des auteurs que l'on révère et que l'on cite à l'occasion mais que, me semble-t-il, le public dit cultivé ne lit guère en France, comme si ces deux oeuvres butaient encore sur cet îlot de résistance que l'on

¹ Conférence donnée à l'Université de Lille III, dans le cadre du séminaire du Prof. Giorgio Passerone, et publiée sur la «Revue des Etudes Italiennes», janvier-juin 2010, 1-2, pp. 19-29.

Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"* [1957], in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.

² Samuel Beckett, *Proust* [1931], Paris, Ed. de Minuit, 1990.

³ Cf. le numéro de *Lecture classensi* consacré aux *Lecture e lettori di Dante. Letà moderna e contemporanea*, à paraître en mai 2011.

appelle depuis des siècles le «goût français», et qui s'autorise du mythe de la clarté et de la concision. Il s'ensuit que, selon la *doxa* courante, la *Comédie* est depuis des siècles réduite à un folklore infernal, tandis que toute la *Recherche* se résume à l'épisode de la madeleine, lui-même réduit à une simple association d'idées.

Et pourtant, de même que l'*Enéide* fut «mamma e nutrice» de la *Comédie*, de même la *Comédie* et la *Recherche* ont nourri, et souvent de façon complémentaire, certains auteurs de notre temps. Philippe Sollers, bien sûr, de nos jours⁴, mais avant lui Virginia Woolf (comme l'indiquent sa correspondance et son Journal, où on peut lire que la lecture de Dante la «transporte», tandis que celle de Proust la désespère parce qu'il analyse, mieux qu'elle ne saura jamais le faire, les flux de conscience) et Samuel Beckett⁵ et que dans le même temps Beckett a été fasciné par «le monstre bicéphale de salut et de damnation qu'est le Temps» chez Proust, pour reprendre ses propres termes. D'où les rapprochements parfois ingénieux, parfois arbitraires, toujours stimulants qu'il a, le premier, opéré entre les deux oeuvres.

Proust, pour sa part, à la différence des auteurs précédemment cités et en particulier de ses contemporains comme Gide, Valéry et Claudel, ne se réfère que rarement à Dante. Et pourtant la *Recherche* et la *Comédie* visent toutes deux à communiquer une révélation: tâche difficile conditionnée, chez l'un, par son exil «historique» (mais assumé, et même revendiqué comme un honneur) et chez l'autre par sa retraite volontaire hors de la société, douze ou quinze ans avant sa mort.

Revenons auparavant sur les allusions ou citations dantesques chez Proust. Elles présentent, comme on le verra, un intérêt inégal.

Il ne fait pas de doute que Proust connaissait la *Vita nova*, dont il cite dans une lettre de 1908 une édition illustrée par Maurice Denis. Et à ce propos il n'est pas sans intérêt de noter que la révélation finale de la *Recherche*, celle qui déclenche la résolution d'écrire, est définie comme «le point de départ vers une vie nouvelle», un «déclenchement de la vie spirituelle»⁶ que va différer mais aussi renforcer le spectacle des invités décrépits de la matinée Guermantes.

En passant, et à titre de curiosité, on peut signaler aussi que Proust, en 1909 adopte, pour rendre compte d'un livre de Lucien Daudet, le pseudonyme de «Marcel Dante»!

Plus significative est la «trace» que l'on relève dans *Du côté de chez Swann*⁷ (t. I, 166-167). C'est un passage qui a déjà attiré l'attention de plusieurs critiques.

⁴ Outre son oeuvre romanesque, on citera *Dante et la traversée de l'écriture*, «Tel Quel», 1965, 23, et *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵ Cf. notamment *Le dépeupleur*, Paris, Ed. de Minuit, 1970.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, «La Pléiade», [1987-1989], 1989, IV, pp. 496 et 497.

⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., 1987, I, pp. 166-167.

Le narrateur enfant a coutume de se promener sur les rives de la Vivonne. Il y rencontre un premier objet: les carafes que des gamins plongent dans la rivière pour capturer des petits poissons, carafes qui sont à la fois des «contenants», faits d'un cristal pareil à de l'eau durcie, et des «contenus», plongés dans l'eau comme dans un «cristal liquide». Cet objet herméneutique a fourni naguère à Philippe Lejeune la matière d'une brillante analyse⁸ et il constitue en quelque sorte l'une de ces énigmes que Proust a semées dans son oeuvre, comme Dante dans son poème et qui invitent à une relecture, sur la base des associations qu'elles énoncent ou suggèrent sans livrer leur secret.

Le second objet, bien «dantesque» cette fois, est le nénuphar que le courant fait osciller sans cesse d'une rive à l'autre:

Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y en a d'abord d'isolées comme tel nénuphar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que comme un bac actionné mécaniquement il n'aborderait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée. Poussé vers la rive, son pédoncule se déplaçait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans repartir par une répétition de la même manoeuvre. Je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques» (ici le narrateur évoque assez longuement sa tante Léonie). «Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicé lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents.

L'humour, ici, émane de la parodie qui assimile l'enfant et ses parents à Dante et à Virgile, et la Vivonne à quelque fleuve infernal.

Mais dans une esquisse antérieure⁹ cette référence était beaucoup plus pesante:

[Cette plante] me faisait penser à un de ces bacs mobiles [...], à ces neurasthéniques qui se débattent inutilement pour sortir de leur maladie [...] à ces châtiments bizarres qui excitaient la curiosité de Dante dans l'enfer et dont il se fit raconter l'histoire: «Tandis que je m'éloigne à grands pas j'entends le malheureux qui recommence le mouvement qu'il doit exécuter quatre fois par minute durant l'éternité etc...».

⁸ Philippe Lejeune, *Les carafes de la Vivonne*, in «Poétique», septembre 1977, 31, pp. 285-305.

⁹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., I, p. 809.

(Le «etc» est de Proust). Ce curieux passage où Dante lui-même prend la parole constitue une ébauche assez peu heureuse de parodie. (Retravaillée, ce pourrait être un texte de Beckett).

L'important, dans cette évocation, réside dans l'association qui lie au moyen de trois comparaisons le nénuphar damné à la contrainte de répétition propre à la neurasthénie. Sur un plan macrotextuel, ce mouvement réitéré nous renvoie aussi à la reproduction de situations et de comportements (par exemple l'amour de Swann pour Odette préfigurant celui du narrateur pour Albertine et même celui de Charlus pour Morel) dont la chaîne infernale (en l'occurrence il s'agit de l'enfer de la jalousie) ne sera brisée qu'au moment où le narrateur découvrira que la vraie réalité des êtres et des choses réside dans l'esprit. Enfin, du côté du jeune spectateur, cette comparaison implique, comme l'avaient remarqué Jacqueline Risset et d'autres lecteurs, une disposition à la curiosité, non exempte de voyeurisme et de sadisme, que l'on retrouvera dans plusieurs scènes d'espionnage et que Mario Lavagetto a analysée en termes freudiens dans un remarquable essai¹⁰.

Deux autres allusions, plus banales, s'inscrivent dans les propos de Swann, au discours indirect libre, lorsqu'il est en proie à la jalousie: «Par quelle trappe soudain abaissée [...] avait-il été brusquement précipité dans ce nouveau cercle de l'enfer d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir...»¹¹. L'enfer est ici assimilé à des oubliettes. Quelques pages plus haut, Swann invectivait les Verdurin, devenus ses ennemis, en ces termes: «C'est vraiment, se disait-il, ce qu'il y a de plus bas dans l'échelle sociale, le dernier cercle de Dante. Nul doute que le texte auguste se réfère aux Verdurin!». Parodie, encore une fois, qui assimile les cercles infernaux aux «cercles» de la société.

Dans un registre plus sérieux, on trouve dans *La prisonnière* une nouvelle allusion à Dante et à Virgile, qui appartient au récit et se rattache à une rencontre avec le baron de Charlus; elle fait écho au volume *Sodome et Gomorrhe*, tout en préluant aux découvertes du narrateur dans la maison de passe de Jupien (au début du *Temps retrouvé*): «Le poète est à plaindre, et qui n'est guidé par aucun Virgile, d'avoir à traverser les cercles d'un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome»¹². «Dante», cette fois, n'est plus le narrateur-personnage mais bien l'auteur du livre, ou du moins sa figure implicite, qui s'interroge quelques lignes plus loin sur l'«obscur inclination», le «fascinateur effroi» qui peut pousser un écrivain à choisir un tel objet d'études... Dans le même registre, on pourrait citer aussi la «planète inconnue et maudite», la «vue de l'enfer», que le narrateur-personnage, comme Swann avant lui, découvre à l'occasion de révélations sur la conduite d'Albertine.

¹⁰ Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991.

¹¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., I, p. 361.

¹² M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., 1988, III, p. 711.

Il faut pourtant reconnaître que, à part l'évocation de Dante et de Virgile (liée à l'exploration qui est la tâche difficile d'un écrivain), l'«enfer de soufre et de poix» est plutôt tiré de la *Genèse*, où la pluie de soufre et le feu du ciel enflamment les terrains bitumineux de la plaine du Jourdain. (Proust, notons-le au passage, cite souvent la Bible, avec une prédilection pour l'Ancien Testament).

La référence suivante est, il faut le reconnaître, plus problématique; il s'agit sans doute d'une coïncidence plus que d'une allusion, mais une coïncidence intéressante. Il s'agit de l'évocation du bassin de l'arsenal de Venise, lieu qualifié de «à la fois insignifiant et lointain», mais (selon une variante) «inspirant à la fois le dégoût et l'effroi». Par un rapprochement inattendu il rappelle au narrateur «ce site fantatique des bains Deligny, composé par une eau sombre [...] que l'on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains en caleçon» (variante: «des corps humains qui surgissaient, disparaissaient, réapparaissaient plus loin»). C'est là que le narrateur enfant s'imaginait découvrir «l'entrée des mers glaciales»¹³. Cet endroit (les bains Deligny) était d'ailleurs déjà évoqué dans le roman inachevé *Jean Santeuil*.

Certes l'«*arzanà de' Viniziani*», où bout la poix dans laquelle sont plongés les *barattieri* de Dante et d'où ils tentent d'émerger (*Enf.* XXI, v. 7 suiv.) n'a rien de glacial! Mais il nous paraît significatif que le même site ait sollicité, chez nos deux auteurs, le même fantasme de clôture, la même imagination bachelardienne d'une eau «lourde», d'une eau trouble et sombre liée à la mort, analogue à la «rivière bitumineuse» d'Edgar Poe.

Enfin, pour rester dans l'outre-tombe, on rappellera la scène finale de la *Recherche*, où le narrateur assiste à une sorte de bal des vampires où figurent tous les gens qu'il a connus, c'est le cas de le dire, «dans le temps» et que la vieillesse a défigurés de mille façons. Samuel Beckett cite à ce propos les orgueilleux du *Purgatoire*, écrasés sous des poids; on peut leur préférer les hypocrites de l'enfer, sur lesquels pèsent des chapes de plomb. En tous cas la difficile identification des invités, un par un, par le visiteur (qui sort d'un long séjour dans une maison de santé) n'est pas sans rappeler certains épisodes infernaux ou purgatoriaux où Dante peine à reconnaître ses interlocuteurs. Il est vrai que Proust évoque lors de cette scène la visite d'Ulysse aux Enfers. En tous cas, comme dans la *Comédie*, ces rencontres sont pour le narrateur et protagoniste une dure expérience, un obstacle à vaincre pour aller de l'avant et réaliser son dessein.

Comme le montrent ces quelques prélèvements, Proust se réfère surtout à l'enfer, conformément à l'image banalisée de la *Comédie*. Ils sont néanmoins intéressants car, comme nous l'avons vu, l'allusion peut servir à énoncer/dissimuler des fantasmes, à révéler par exemple, à la faveur d'une brève séquence, la «pulsion scopique» et le sadisme du voyeur, illustrés plus tard par d'autres scènes, quitte à déplorer à l'occasion, vertueusement, le «fascinateur effroi» éprouvé par l'auteur.

¹³ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., IV, p. 232.

Venons-en à présent à des analogies plus générales, et sans doute non préméditées, qui tiennent à la nature même des deux récits.

Commençons par le commencement, c'est-à-dire par la première phrase. Nous ne possédons pas de brouillons, ni même de manuscrit autographe, du poème de Dante; en revanche nous disposons d'une masse de notes et d'esquisses de la *Recherche*, dont une bonne part a été publiée dans l'édition à laquelle nous nous référons. Ainsi une douzaine d'esquisses, aussi interminables que tortueuses, précèdent la mise en forme de la première phrase: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure». Ce n'était certes pas une de ces phrases «surgies du subconscient», «dictées», dont parle Aragon¹⁴, mais c'est en tous cas un de ces incipits «dont la puissance est proportionnelle à sa banalité». On pourrait en dire autant de «Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai...». Certes, nous savons que cette formule est tirée du *Livre d'Isaïe*, mais nous ignorons quelle opération mentale l'a ressuscitée et placée ici, pour inaugurer le *sermo humilis* dont se réclame le poète.

Ceci pour en venir au fait que les deux récits ont pour motif initial le phénomène du sommeil, et par suite du réveil, au cours duquel se reconstitue le corps fragmenté du dormeur, qui peut alors devenir l'agent et le narrateur de son parcours.

Dante retrace cette transition avec une rapidité extraordinaire. Il s'est trompé de chemin parce qu'il était «pieno di sonno» (et peu nous importe ici que ce sommeil soit celui, métaphorique, de l'âme égarée ou celui qui précède l'«avision» de Guillaume de Lorris au début du *Roman de la Rose*). Dante note ensuite la peur éprouvée dans la cavité (le «lac») du cœur, puis, après avoir comparé son esprit à un nageur épuisé qui, parvenu au rivage, regarde en arrière, il évoque enfin le repos que prend non pas son esprit, mais son «corpo lasso» – ce corps las qui ne le quittera plus («Deh, quando tu sarai tornato al mondo / e riposato della lunga via...», *Purg.* V, 130). Le personnage en chair et en os est désormais éveillé à l'action et situé dans un espace défini par la vallée et la colline, entre la nuit et le soleil.

Le sommeil évoqué par Proust débouche, lui, sur l'insomnie et sur le travail de remémoration, après une longue phase d'égarement spatio-temporel où la mémoire de l'esprit et celle du corps ne retrouvent plus leurs repères, et où les souvenirs de rêves se mêlent aux souvenirs d'enfance. C'est de ce fond indistinct, de cet inconscient quasi freudien (Proust utilise d'ailleurs ce terme¹⁵) que va émerger l'évocation d'un drame primordial, le fameux «drame du coucher». Le reste du passé, qui semblait «mort à jamais», émergera enfin lors de la scène ultérieure de la madeleine, pendant laquelle le narrateur dit avoir entendu «la

¹⁴ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* [1926], Paris, Flammarion, 1969, p. 139.

¹⁵ «[...] mon attention, explorant mon inconscient» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., IV, p. 458).

rumeur des distances traversées». Cette scène, après beaucoup d'autres expériences non élucidées, ne trouvera sa validation philosophique qu'à la fin du livre; c'est une «pierre d'attente» parmi bien d'autres, et à ce titre elle comporte elle aussi un aspect «figural», au sens où Auerbach emploie ce terme pour qualifier l'interprétation des événements dans les textes bibliques, et leur fonction dans le poème de Dante.

D'autres sommeils et d'autres rêves jalonnent, comme on le sait, le parcours de nos deux voyageurs, celui qui sort du temps pour accéder à l'éternité («io che... all'eterno dal tempo era venuto», *Par.* XXXI, 37-38) et celui qui accède à l'essence du temps, ce qui équivaut, comme le remarque Samuel Beckett, à l'abolir. On ne s'y attardera pas, car le dispositif de l'«autre scène» obéit à des régimes bien différents: celui de Dante relève d'une oniologie à la fois biblique, antique et théologique très savante, tandis que les rêves de la *Recherche*, auxquels le narrateur dit accorder un grand intérêt, sont présentés comme le produit d'une activité purement psychique qui cependant, «comme une muse nocturne» dit-il, lui fournit des «vérités», des «impressions», un aperçu de la vraie réalité, qui est mentale, et que nous cachent l'habitude et la vie concrète.

En tous cas les deux protagonistes émergent du sommeil pour entreprendre une quête, et le récit de cette quête, dont la visée est différente et qui aboutira, par des chemins différents, à une illumination. Mais avant d'aborder cet aspect thématique, quelques remarques s'imposent sur les instances de la narration.

Le *Comédie* et la *Recherche* se présentent comme une autofiction, le héros et le narrateur (ou plutôt: le rôle fictif du héros et le rôle tout aussi fictif du narrateur) étant distincts, mais assumés par la première personne. Quant à l'auteur, l'architecte vigilant, il reste hors champ, à quelques (surprenantes) interventions près.

Cette autofiction, dans les deux cas, a l'aspect d'un «roman d'apprentissage», mais un roman surdéterminé par une quête spirituelle. D'où le fait que le héros-narrateur n'est pas simplement un «Je» contingent. Dans son célèbre ouvrage, Singleton¹⁶ a amplement démontré que le pèlerin de la *Comédie* est à la fois un individu historique et «Everyman», c'est-à-dire un sujet transcendantal, ouvert à une recherche exemplaire valable pour tout être humain. Le Je narrateur de Proust est lui aussi un sujet contingent (bien que biographiquement moins marqué) et en même temps le vivant exemple de l'erreur, de l'errance, bref des errements humains de quelqu'un qui est désormais en quête, dit l'auteur, de «lois universelles».

Contini, de son côté, a fait observer (dans *Dante personaggio-poeta nella Commedia*) que les deux héros-narrateurs ne se nomment qu'une fois (deux en

¹⁶ Charles Southward Singleton, *La poesia della Divina Commedia* [1957], Bologna, Il Mulino, 1978.

fait, chez Proust). Dante donne son nom lorsqu'il est apostrophé par Béatrice, au chant XXX du *Purgatoire* et, dit-il pour s'en excuser, ce nom «di necessità qui si registra». Comme l'ont remarqué André Pézard et Jacqueline Risset, le héros a jusqu'à présent refusé de révéler son nom à ses interlocuteurs. Bien entendu Dante, à défaut d'être nommé, est identifiable par le lecteur – et par ses interlocuteurs de l'au-delà – grâce aux propos qu'il tient, et grâce aussi au nom désormais célèbre de Béatrice, proféré dès le chant II de l'*Enfer*, le protagoniste étant alors désigné par la périphrase «l'amico mio, e non della ventura».

Mais l'inscription du nom devient nécessaire pour deux raisons: d'abord parce que le narrateur tient à rapporter avec exactitude le discours de Béatrice, ensuite parce qu'il doit affronter, face à elle et sans le secours de Virgile, le jugement sur ses erreurs personnelles, et renouer le lien avec la bienheureuse qui l'a tiré de la forêt obscure. Pendant près de six chants, «Dante» se trouve donc directement impliqué dans le récit, jusqu'à ce que le baptême par immersion le délivre du poids de ses fautes passées et même de leur souvenir. Ce nom une fois proféré (et c'est aussi la signature du poète revenu sur la terre), et la pénitence accomplie, le «je» anonyme reprendra sa distance, son équidistance entre narrateur et protagoniste.

Il est remarquable que Proust, lui aussi, ne donne son prénom qu'au moment où il cite les paroles d'Albertine (qui est, si l'on veut, une anti-Béatrice!). Elle l'appelle «Mon ou Mon chéri, suivis [...] de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: Mon Marcel, Mon chéri Marcel». Et plus tard, dans une lettre: «Quel Marcel! Quel Marcel!»¹⁷.

Chez Proust, cependant, «Marcel» est présenté comme une hypothèse, un peu comme s'il disait à son lecteur «Appelez-moi Marcel», tout comme le héros de Melville nous dit «Appelez-moi Ismaël» – mais Melville, lui, ne suggère pas «Appelez-moi Hermann!». Proust ne prête qu'un instant son prénom à son narrateur et héros, mais ce faisant il marque tout de même sa place dans un dispositif qui va qualifier celui-ci, sinon comme auteur, comme c'est le cas de Dante, du moins comme futur auteur (lequel n'est pas censé, en droit, avoir écrit la *Recherche* et entreprend à la fin d'écrire un autre livre¹⁸).

Mais dans les deux cas, au terme de leur parcours, les deux Je-narrateurs seront en mesure d'accomplir leur mission. Pour «Dante» celle de «ridire», qui lui est explicitement confiée par plusieurs instances célestes. Quant à «Marcel», sa mission ne lui apparaît qu'au terme d'une méditation enfin aboutie sur l'essence du Temps. Il faudra pour cela non seulement les dernières «révélations», mais l'apparition de Mlle de Saint-Loup «pétrée par le Temps comme un chef-d'oeuvre, formée des années perdues, semblable à ma jeunesse». Cette apparition annule le spectacle mortifère de la destruction opérée par le temps sur les invités de la

¹⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., 1988, III, pp. 583 et 663.

¹⁸ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 235.

fête. En ce sens, Mlle de Saint-Loup, qui matérialise le Temps, est l'équivalent (très séculier, certes) non pas de Béatrice mais de la vision ineffable qui clôt la *Comédie*. D'où la remarque formulée elle aussi par Contini: les deux oeuvres sont, chacune à sa manière, l'histoire d'une vocation. L'expression revient d'ailleurs à deux reprises dans la *Recherche* («la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire...», «toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation»¹⁹).

Cette qualification comme «auctor», Dante personnage, qui au départ est, ne l'oublions pas, un *rimatore* confirmé et un disciple de Virgile, la conquiert en même temps que son voyage redresse sa volonté, le purge de ses vices et le fait accéder à la connaissance que l'on sait. C'est là un parcours difficile, mais somme toute linéaire.

Bien différente est la longue errance de «Marcel». Tout occupé à explorer les «cercles» de la société et à en déchiffrer les signes²⁰, «le sujet», comme dit Beckett, «meurt plusieurs fois en route». Et sa tâche future ne consistera pas à retracer, au profit des vivants, un parcours hautement instructif mais à dégager de son expérience, jusque là inerte, non signifiante, l'essence de la réalité, à savoir, pour le citer, «la notion du temps incorporé». Ainsi pourra-t-il à sa façon «léguer l'éternité» qu'il a conquise, en travaillant «pour que pousse l'herbe, non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe drue des oeuvres fécondes»²¹. Ce sont là des termes qui confèrent à la vocation de Proust un caractère tout aussi sacré que celle de Dante, auteur d'un «poema sacro» issu de la collaboration du ciel et de la terre.

Par suite, les rapports que le narrateur entretient avec son lecteur revêtent une grande importance dans les deux oeuvres, où l'on peut observer entre eux une relation continue, exigée par le caractère cognitif, revendiqué par Dante comme par Proust, de leur démarche, et donc par l'importance accordée au message, au livre qu'ils ont mis chacun dix-sept ans à écrire et qui a crû en même temps qu'eux. Aussi la voix narrative prend-elle parfois un caractère auctorial.

On sait que dans la *Comédie* le lecteur est souvent apostrophé: le narrateur le prend à témoin, l'invite à partager ses émotions, à imaginer le spectacle, etc. («Pensa, lettore, se io mi sconfortai...», *Enf.* VIII, 94). Mais si le fabricant, entendons par là le dieu caché, inventeur et régisseur de l'outre-tombe, ne se dévoile pas, du moins le narrateur peut-il adopter parfois la posture de l'auteur implicite, bien proche de son double réel, quand il nous convie impérativement à chercher la vérité cachée derrière le voile «de li versi strani», quand il souligne à quel point il «élève sa matière» et par suite la «renforce» avec encore plus d'art (*Purg.* IX, 70) ou encore quand il nous abandonne à nos propres forces (au

¹⁹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., 1988, II, p. 691; IV, p. 478.

²⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1970.

²¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., IV, p. 615.

chant X du *Paradis*, v. 22 suiv.), car les siennes sont désormais accaparées par la matière dont il traite. Ces adresses au lecteur prennent donc un ton de plus en plus auctorial, au fur et à mesure que s'affirme le «poeta» et, avec lui, le prophète.

Dans la *Recherche* aussi, le contact entre narrateur et lecteur est constant. Mais l'exploration se révèle toujours décevante, les interprétations toujours provisoires (ici point de conquête, ni de «redressement de la volonté»). Aussi, à quelques exceptions près (comme le passage déjà cité sur le poète privé du secours d'un Virgile) les adresses au lecteur se conforment-elles souvent aux chevilles traditionnelles du roman du XIX^{ème} siècle: «prévenons le lecteur...», «il faut revenir en arrière», «comme on le verra tout à l'heure»... Mais elles peuvent se prolonger par des considérations – souvent introduites par «nous» ou par «on» – qui se présentent plutôt comme des interrogations partagées à propos de situations récurrentes, sur la valeur discutable des impressions qu'elles font naître, sur la vérité inatteignable des êtres. L'humour tempère souvent ces interventions. Il faut dire que le narrateur, à la différence de «Dante», n'est pas un poète confirmé mais un homme de lettres, ou plus exactement un écrivain avorté, qui ne conquiert sa couronne de lauriers, c'est-à-dire la qualification comme auteur, qu'à la fin, et encore: au futur. Et ce qu'il nous invite à faire, à ce moment-là, dans une pathétique adresse, auctoriale cette fois, c'est à lire ce texte futur comme si nous l'avions écrit. Les lecteurs ne seront pas «ses lecteurs» mais «les propres lecteurs d'eux-mêmes»²². Le livre ne sera en somme que le medium d'une quête individuelle du temps, une clef qui ouvre diverses portes. Dès lors l'exigence de la collaboration du lecteur devient tout aussi impérative que dans la *Comédie*, bien que cette collaboration soit d'une nature différente.

C'est que dans les deux cas l'auteur a conscience de la nouveauté de sa démarche: «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse», affirme Dante (*Par.* II, 7). Dans un de ses brouillons, Proust écrit: «ce livre, je le créerai comme un monde sans laisser de côté les mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes (extérieurs ou intérieurs)»²³.

Le voyage de Dante et celui de Proust ont une visée bien différente. Chez le premier, le héros est en quête du salut, ou plus exactement des moyens du salut, des chemins de la liberté, du chemin vers la félicité. Car le poème n'est pas un «itinéraire de l'âme vers Dieu», comme celui qu'a rédigé saint Bonaventure; son but n'est pas de retracer, et encore moins de proposer une expérience mystique mais, comme il le dit avec force dans l'*Épître à Cangrande*, il vise à orienter la vie terrestre, la vie avant la mort, ce qui a des implications politiques: l'établissement de la monarchie universelle. Les concepts philosophiques et théologiques très

²² *Ibidem*, p. 610.

²³ *Ibidem*, pp. 940-941.

sophistiqués sur lesquels s'articulent le parcours et le discours ne doivent pas nous faire perdre de vue cette finalité pratique du texte.

Tout autre est la quête de Proust qui poursuit pourtant, lui aussi, une fin pédagogique. C'est une quête de l'«essence des choses», qui ne nous est pas donnée dans la perception, mais qui, répète-t-il, se trouve dans l'esprit. Cette essence n'est découverte (comme on l'a déjà dit) qu'à la fin²⁴; jusque là toute la vie du narrateur a été fondée sur l'erreur, mais voici que ses moindres épisodes concourent à lui donner après coup une «leçon d'idéalisme». Désormais il entend, selon une formule utilisée dans une préface, «unir les choses par des rapports nouveaux», «nouer les rapports nécessaires entre les objets que leur contingence laissait séparés»²⁵.

Essence, contingence, nécessité: à défaut de concepts théologiques, on voit que Proust use de concepts métaphysiques, dans une perspective qui est celle de la philosophie spiritualiste, mais d'un spiritualisme qui affirme la primauté de l'intuition sur les idées, et qui s'appuie avant tout sur l'introspection. L'être est conçu sous la forme subjective, tout intérieure, d'«actions de pensée»; ainsi le souvenir lui-même, écrit Proust dans une lettre (à Jacques Copeau, 22 mai 1913), «est un acte et non une volupté passive».

La démarche consiste donc, comme l'a dit Merleau-Ponty, à explorer l'invisible à partir du visible, du sensible: «L'idée n'est pas le contraire du sensible, elle en est la doublure et la profondeur»²⁶. Les idées sont liées à notre corps et donc l'«essence des choses» n'a rien d'abstrait; la tâche de l'artiste et de l'écrivain consiste à la tirer de l'inconscient, à la rendre intelligible, mais (insiste Proust) en lui conservant la vie. Il s'agit d'en créer des équivalents: son roman, dit-il, «imite la mémoire involontaire» (Lettre à René Blum, novembre 1913), et l'expérience de la madeleine, par exemple, est une fiction imitant des expériences réelles. C'est donc sur une métaphysique de l'art que repose la *Recherche*.

Pour différentes qu'elles soient, la démarche de Dante et celle de Proust aboutissent donc à une révélation.

Proust, lecteur très hypothétique des romans arthuriens mais wagnérien convaincu, définit sa découverte, dans une lettre, comme «une illumination à la Parsifal». Dans une esquisse, la musique jouée à la réception des Guermantes était d'ailleurs l'Enchantement du Vendredi Saint, que l'auteur appelle «une créature surnaturelle»²⁷. Certes, Dieu est absent de la *Recherche*. Mais pas l'éternité, du moins sur un mode hypothétique. Après sa découverte, le narrateur écrit ceci:

²⁴ Voir les pages consacrées à Proust par Paul Ricoeur, *Temps et récit.2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, pp. 246-286.

²⁵ Préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand [1921], in M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 615 et 607.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195 suiv.

²⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* cit., IV, p. 825.

«Le bonheur que j'éprouvais [venait] d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé et me donnait, mais hélas! momentanément, une valeur d'éternité; j'aurais voulu léguer celle-ci à ceux que j'aurais pu enrichir de mon trésor»²⁸. Ces lignes font penser aux vers de Dante évoquant sa vision finale: «La forma universal di questo nodo / credo ch'io vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi credo ch'io godo» (*Par.* XXXIII, 91-93). Ce qui, bien entendu, ne veut pas dire que Proust ait lu le *Paradis*.

Dieu est absent, mais pas le Temps, catégorie fondamentale liée à celle de l'éternité, et liée aussi à l'obligation qui s'impose aux deux auteurs d'inscrire leur découverte dans la durée, c'est-à-dire, comme dit Proust, dans une «oeuvre d'art durable», à léguer à l'humanité.

Aussi, si le parcours et son but diffèrent, on ne s'étonnera pas que le vocabulaire présente parfois certaines analogies.

Le parcours de Dante personnage obéit à l'harmonie préétablie (par lui-même) d'un système théologique et cosmologique qui conditionne la descente, puis l'ascension. Celui de «Marcel» traverse des sites visités et revisités sans cesse, avec des «côtés» (le côté de Guermantes, de Méséglise, etc.) qui finissent par se rejoindre à des carrefours imaginaires, que Proust appelle des «étoiles» – mais c'est le nom qui désigne les carrefours des allées forestières...

Cependant, lorsqu'il s'agit de décrire, de transcrire des états de conscience, le vocabulaire de Proust rejoint souvent celui de Dante. En effet, à côté d'une terminologie philosophique souvent proche de celle de la phénoménologie, Proust use fréquemment de termes ou d'expressions empruntées à la liturgie chrétienne. Ainsi, pour décrire la joie de sa découverte, il parle non seulement du bonheur mais de la «félicité» que procure une «vision éblouissante et indistincte», de «vision ineffable», de «contemplation de l'essence», d'«adoration perpétuelle» (tel était le titre provisoire de la fin du roman), et de la «céleste nourriture» (le pain des anges, en d'autres termes) que procure l'essence permanente des choses lorsqu'elle nous est restituée par un bruit, une odeur, une saveur. Toutes ces expressions ont, bien entendu, une valeur métaphorique et ne renvoient nullement à une croyance. Mais la métaphore, précisément, de l'aveu même de Proust, est l'instrument le plus apte à dégager l'essence commune à des choses différentes; elle a pour lui une valeur cognitive, voire pédagogique. Notons à ce propos que Dante, s'il emploie lui aussi des métaphores, use plus volontiers, comme instrument cognitif, de la similitude qui «pose» des rapprochements sans les superposer.

Cette comparaison/opposition entre Dante et Proust révèle donc des rencontres, dont l'existence pourrait s'expliquer par le mouvement inversé des deux parcours, tel que l'a analysé Karlheinz Stierle²⁹. Après avoir comparé les deux

²⁸ Ivi, p. 619.

²⁹ Karlheinz Stierle, *Zeit und Werke. Prousts «A la Recherche du Temps perdu» und Dantes*

oeuvres, il observe en effet que toutes deux retracent une expérience du temps au terme de laquelle Dante, en quête de l'éternité, découvre chemin faisant le temps sous toutes ses formes, alors que Proust, en quête de l'essence du temps, découvre l'éternité – l'éternité subjective et transitoire, si l'on peut dire, du moi, mais aussi l'éternité, plus durable celle-ci, immanente à l'oeuvre elle-même.

Cette remarque nous servira de conclusion, elle aussi provisoire.



Il sentiero dei biancospini *du côté de chez Swann* (foto di Anna Dolfi).

LA LEGGENDA DI JACK KEROUAC.
PROUST, LA «BEAT GENERATION» E LA DISPERAZIONE DELLA SCRITTURA*

Giuseppe Panella

Jack Kerouac, nuovo Buddha della prosa americana, che sprizzò intelligenza in undici libri scritti in sei anni (1951-1956) – *On the Road*, *Visions of Neal*, *Dr. Sax*, *Springtime Mary*, *The Subterraneans*, *San Francisco Blues*, *Some of the Dharma*, *Book of Dreams*, *Wake Up*, *Mexico City Blues* e *Visions of Gerard* creando una prosodia spontanea bop e una letteratura classica originale. Parecchie frasi e il titolo di *Urlo* sono tratti da lui. William Seward Burroughs, autore di *The Naked Lunch*, un romanzo sconfinato che farà perdere a tutti la testa. Neal Cassady, autore di *The First Third*, un'autobiografia (1949) che illuminò Buddha. Tutti questi libri sono pubblicati nel Cielo.

Dedica di *Urlo* di Allen Ginsberg

1. *Sulla strada di Proust: la «Leggenda di Duluo»*

La prima traduzione in lingua inglese dell'opera maggiore di Marcel Proust è stata opera di Charles Kenneth Scott Moncrieff, un raffinato intellettuale di origini scozzesi, pregevole studioso di letteratura francese¹ e segretario privato presso la casa del giornalista barone Alfred Harmsworth (meglio noto come Lord Northcliffe) che fu a lungo proprietario del celebre quotidiano «The Times» fino alla morte di Northcliffe stesso nel 1922.

* Questo saggio non intende essere un tentativo di rilettura dell'intera opera di Kerouac né potrebbe esserlo; vuole soltanto individuare alcune premesse di «estetica proustiana» presenti nella produzione dello scrittore di Lowell e verificare se sono state (e in che misura) mantenute...

¹ Nel 1919, Scott Moncrieff pubblicò una traduzione (piuttosto libera, va detto) della *Chanson de Roland*, dedicandola a tre suoi carissimi amici caduti durante la Prima Guerra Mondiale. Uno di essi era il poeta Wilfred Owen al quale Moncrieff fu legato da una lunga amicizia erotica altalenante e a tratti disastrosa (Owen fu ucciso in azione il 4 novembre 1918). Gli altri due amici cui la traduzione era stata dedicata furono Philip Bainbrigge, conosciuto durante il suo soggiorno all'Università di Edimburgo e il poeta scozzese Ian MacKenzie (che era stato anch'esso un suo amante).

Scott Moncrieff pubblicò il primo dei volumi della sua traduzione di Proust già nel 1922 e continuò a tradurre la *Recherche* fino alla sua morte avvenuta nel gennaio 1930, quando sta già per concludere la revisione del testo tradotto del volume finale del romanzo. La sua scelta di pubblicare l'opera proustiana con il titolo cambiato in *Remembrance of Things Past* (*Ricordo delle cose passate*), con il quale il grande romanzo di Proust è stato conosciuto nei paesi anglosassoni per molti anni, non era certamente una traduzione letterale dall'originale francese, anzi costituiva un arbitrio non da poco. È tratto, infatti, di peso dalla seconda riga del trentesimo dei *Sonetti* di Shakespeare («When to the sessions of sweet silent thought / I summon up remembrance of things past...»² / «Quando i ritorni del dolce pensiero silenzioso / mi fanno affiorare il ricordo delle cose passate...»³).

In una lettera scritta sul suo letto di morte nel 1922, Proust stesso si congratulò con Scott Moncrieff per la sua pregevole e accurata opera di traduzione in inglese, ma mosse delle obiezioni per la mancanza di ogni ambiguità nel titolo dell'opera dove *Temps Perdu*, in francese, significa sia *tempo passato* che *tempo perduto invano*⁴. Tuttavia si scusò con il traduttore scozzese, con la consueta calorosa gentilezza, per il fatto che il suo inglese non era adeguato alla comprensione del testo ed era a malapena capace di coglierlo nelle sue implicazioni lessicali⁵.

² Il testo del sonetto shakesperiano continua poi in questo modo: «[...] I sigh the lack of many a thing I sought, / And with old woes new wail my dear time's waste: / Then can I drown an eye, unused to flow, / For precious friends hid in death's dateless night / And weep afresh love's long since cancell'd woe, / And moan the expense of many a vanish'd sight: / Then can I grieve at grievances foregone, / And heavily from woe to woe tell o'er / The sad account of fore-bemoaned moan, / Which I new pay as if not paid before. / But if the while I think on thee, dear friend, / All losses are restor'd and sorrows end». Per un'interessante interpretazione di questi versi, cfr. il libro dell'anglista Dario Calimani, *William Shakespeare: i sonetti della menzogna*, Roma, Carocci, 2009, pp. 70-74 e, più in generale, Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973.

³ Giuseppe Ungaretti preferisce, invece, tradurre così nella sua celebre scelta dai sonetti shakespeariani: «Quando nelle sessioni del dolce silente pensiero / Convoco rimembranza di cose avvolte nel passato, / Piango assenza di tante cose nell'anelito vive, / Gemito aggiunto a un vecchio pianto del perso caro tempo: / I miei occhi allora, inusi a spargerle, s'annegano in lacrime / Per amici che immemore la morte e incolore, nasconde. / E a lamento amorosa pena da lungo estinta ritorna / E rimpiangono il disperdersi di tante mie mire svanite: / Dunque posso ancora patire sofferenze esaurite / E da gemito a gemito angosciosamente rifare / L'elenco mesto delle gravi mie affezioni riaperte / Che di nuovo come se non patite prima, sconto. / Ma, amato amico, in quel momento avvenga che a te pensi, / Ogni perdita si recupera, finisce ogni dolore» (Giuseppe Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1998², p. 55). La traduzione di Ungaretti più che alla poetica di Shakespeare, però, fa pensare a Petrarca e al suo *Canzoniere*.

⁴ «Cela détruit le titre» dirà molto preoccupato a Gaston Gallimard e, in un primo momento, pensò addirittura di bloccare la pubblicazione dell'edizione inglese. Fortunatamente non lo fece. La traduzione di Scott Moncrieff, più e più volte ristampata in passato, è stata poi rivista nel 1981 da Terence Kilmartin e, infine, completamente ritradotta nel 1992 dal poeta Dennis Joseph Enright.

⁵ Si trattava evidentemente di un atteggiamento di cortesia da parte di Proust che leggeva in maniera esaurientemente adeguata l'inglese. Infatti, fin dal 1900, abbandonata a se stessa la stesura del romanzo autobiografico *Jean Santeuil*, si era dedicato alla lettura delle opere di Tho-

Detto questo in via preliminare, si può dare per scontato il fatto che Jack Kerouac avesse letto e conoscesse bene l'opera principale di Proust (inoltre, essendo di origine *canuck* e cioè franco-canadese, parlava bene e conosceva il francese anche se nella versione tipicamente dialettale delle sue parti, una lingua che aveva delle forti caratteristiche *pidgin*, con sfumature e onomatopee certamente diverse da quelle del raffinato francese scritto e parlato da Proust).

Il suo straordinario interesse nell'ultima parte della sua vita e l'alta considerazione che aveva per Proust è sicuramente all'origine del breve testo preliminare, datato 1962, che apre il racconto delle molte (e bizzarre) disavventure che gli accadono a Big Sur, in California, e che vengono poi narrate parossisticamente nell'omonimo romanzo:

La mia opera forma un unico grosso libro come quella di Proust; soltanto che i miei ricordi sono scritti di volta in volta e non dopo in un letto di malato. A causa delle obiezioni dei miei primi editori non ho potuto servirmi degli stessi nomi di persona in ogni libro. *Sulla strada, I sotterranei, I vagabondi del Dharma, Il dottor Sax, Maggie Cassidy, Tristezza, Angeli della desolazione, Visioni di Cody* e gli altri romanzi compreso questo, non sono che capitoli dell'intera opera ch'io chiamo *La leggenda di Duluo*. Voglio, quando sarò vecchio, riunire tutti i miei libri, reinserirvi il mio Pantheon di nomi uniformi, lasciare il lungo scaffale pieno di volumi, e morire felice. L'insieme forma un'enorme commedia, veduta attraverso gli occhi del povero Ti Jean (io), altrimenti noto come Jack Duluo, il mondo della furibonda azione, della follia, e anche della dolcezza soave, veduto attraverso quel buco della chiave che è il suo occhio.

Il progetto programmatico di Kerouac che ho citato precedentemente vorrebbe probabilmente corrispondere a quanto il Narratore della *Recherche* scrive quando è ormai arrivato alla fine della narrazione del suo *Tempo ritrovato* sia come proposito per il futuro che come spiegazione del suo presente e si propone un'opera che sia in grado di riscattare il suo *temps perdu* precedente:

Eppure, se tutti i miei doveri inutili, cui ero pronto a sacrificare quello vero, mi uscivano dalla testa dopo pochi minuti, l'idea della mia costruzione non mi abbandonava un solo istante. Non sapevo se si sarebbe trattato d'una chiesa dove dei fedeli avrebbero potuto a poco a poco apprendere verità e scoprire armonie, il grande progetto d'insieme, o d'un qualcosa destinato a restare per sempre

mas Carlyle, Ralph Waldo Emerson e soprattutto di quelle di John Ruskin del quale tradusse ben due testi letterari, *La Bibbia di Amiens* e *Sesamo e gigli* che pubblicò poi tra il 1904 e il 1905. Le traduzioni da Ruskin furono apprezzate dai critici, in particolare da Henri Bergson, ma non destarono grande interesse di pubblico. Sulle traduzioni proustiane da Ruskin, cfr. Mariolina Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 23-26. Un'eccellente edizione dei saggi di Proust dedicati a Ruskin è costituita dalla raccolta degli *Scritti mondani e letterari*, a cura di Pierre Clarac e Yves Sandre, trad. it., introduzione e cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1984, in particolare le pp. 159-215.

infrequentato, come un monumento druidico sulla sommità di un'isola. Ma ero deciso a consacrarvi le mie forze, che svanivano come a malincuore e come se avessero voluto lasciarmi il tempo, portata a termine la struttura perimetrale, di chiudere «la porta funeraria». Presto fui in grado di mostrare qualche abbozzo. Nessuno ci capì niente. Anche chi fu favorevole alla mia percezione delle verità che intendevo poi incidere nel tempio si rallegrò che le avessi scoperte «al microscopio», quando era invece di un telescopio che m'ero servito per scorgere cose piccolissime, è vero, ma per il fatto d'essere situate a una grande distanza, e ciascuna delle quali era un mondo. Mi si chiamava collezionista di particolari, mentre erano le grandi leggi che cercavo⁶.

Non sarà certo questo il progetto letterario che Kerouac realizzerà con *La leggenda di Duluoz* ma sicuramente Proust sarà uno dei più autorevoli numi tutelari della sua costruzione letteraria e dell'elaborazione della sua struttura compositiva.

In questo suo breve *avant-propos*, allora, Kerouac si propone di realizzare due progetti insieme: riunire in un unico volume compatto e solidale tutti i romanzi che ha scritto fino ad allora e pubblicati, però, da diversi editori e di riunificare i nomi dei personaggi che vi compaiono. Dall'elenco, tuttavia, manca il primo romanzo edito da Kerouac, *The Town and the City*, nonostante anch'esso abbia una precisa e marcata matrice autobiografica (legata all'influsso che lo scrittore Thomas Wolfe aveva all'epoca su di lui⁷).

The Town and the City (*La città e la metropoli*) era stato pubblicato da Kerouac nel 1950 presso la casa editrice Harcourt and Brace di New York. Fu il primo testo narrativo di una certa importanza stampato da Kerouac, anche se non ebbe il grande successo del quale, solo sette anni dopo, avrebbe goduto, invece, *On the Road*. Il romanzo è anch'esso fondamentalmente autobiografico, anche se forse assai meno della maggior parte dei suoi altri lavori successivi, di solito tutti scritti in prima persona. È anche scritto in maniera assai più tradizionale di quelli successivi, legati alla scoperta della *spontaneous prose*, e realizzato, quindi, non solo in un lungo periodo di tempo ma con una tecnica letteraria più raffinata-scoperta di quanto non accadrà in seguito con le altre opere del Kerouac più conosciuto e più legato all'epopea dei *beatnicks*, i «battuti».

La figura del Narratore viene, infatti, suddivisa nei tre personaggi principali dell'opera (si tratta di tre fratelli), ognuno dei quali rappresenta una caratteristica propria dell'autore, una delle tre possibili «anime» di Kerouac: Joe Martin rappresenta il sentire da vagabondo e da viaggiatore irrequieto di Kerouac; Francis Martin il suo aspetto più intellettuale e da aspirante scrittore; Peter Martin è, invece, quello incarnato dal buon giocatore di *football* americano di belle speranze

⁶ Marcel Proust, *Il Tempo ritrovato*, trad. it. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1995², p. 424.

⁷ Ne esiste una buona traduzione integrale italiana (Jack Kerouac, *La città e la metropoli*, trad. it. di Bruno Armando, Roma, Newton Compton, 2012).

(quale era stato proprio al principio della sua vita di studente al *college* lo stesso scrittore franco-canadese che vinse una borsa di studio grazie a questa sua abilità⁸).

La trama del romanzo è incentrata su due località differenti: la *Town* è Galloway, dietro cui si nasconde ovviamente Lowell, la città natale di Kerouac; la *City*, invece, è New York, anche allora la grande metropoli abitare nella quale riuscire ad andare ad abitare era aspirazione e simbolo di successo contemporaneamente. La vicenda è relativa alle vicende della famiglia Martin dal 1935 al 1946, in un periodo di tempo che si snoda a partire dagli ultimi anni del primo dopoguerra, caratterizzati da una tranquilla vita cittadina, ai primi anni del secondo dopoguerra, proprio il periodo di tempo in cui comincia a formarsi a New York il primo circolo di intellettuali, poeti e scrittori che saranno il nucleo fondativo di quella che sarà chiamata subito la *Beat Generation*.

Kerouac, dunque, esclude dalla *Leggenda di Duluoz* la sua prima prova narrativa e vi inserisce frammenti di altri romanzi che apparentemente potrebbero sembrare assai più distanti dall'atmosfera proustiana sulla quale sostiene che essa sarà composta e rimodellata. Evidentemente la dimensione autobiografica di quel primo romanzo non era sufficiente né adeguata a garantirne l'omogeneità di stile rispetto alle opere successive. Sembra quasi che egli voglia dimenticarsene dato che quasi mai la citerà nelle sue interviste o nei suoi testi teorico-esplicativi del modello di scrittura cui si ispira, soprattutto quelli legati al suo rapporto con il jazz. Il fatto è che *The Town and the City* risentiva troppo dell'influsso di Thomas Wolfe, scrittore allora assai in voga e oggi invece quasi dimenticato (se non dai cultori della letteratura americana del secondo Novecento) e questo evidentemente non era più gradito a Kerouac nella sua nuova veste di «gran sacerdote» della letteratura a lui contemporanea. Romanzi come *Angelo, guarda il passato*⁹, *Il fiume e il tempo*¹⁰ o testi narrativi decisamente autobiografici come *Dalla morte al mattino*¹¹ sono stati largamente superati nel loro influsso culturale proprio dagli scrittori della *Beat Generation*.

⁸ Nel 1940 Kerouac ebbe una *scholarship* presso la Columbia University dove avrebbe dovuto laurearsi in Letteratura inglese con l'allora celebre critico letterario Mark Van Doren (lo stesso che si pronunciò a favore di Allen Ginsberg quando quest'ultimo sarà portato in tribunale per oscenità nel 1956 a causa della pubblicazione del suo poema narrativo *Urlo* presso la piccola casa editrice City Lights di Lawrence Ferlinghetti).

⁹ Di questo splendido romanzo di vicende familiari che si articolano nel corso di diverse generazioni esiste solo una vecchia traduzione italiana (Thomas Wolfe, *Angelo, guarda il passato*, trad. it. di Jole Jannelli Pintor, Torino, Einaudi, 1949, poi ristampato nel 1965 a Milano da Mondadori).

¹⁰ È il romanzo che ispirò maggiormente Kerouac. Cfr. T. Wolfe, *Il fiume e il tempo*, trad. it. di Cesare Vivante, Milano, Mondadori, 1958. In un primo tempo, il romanzo doveva intitolarsi *The October Fair* ed era fortemente ispirato dalla lettura della *Recherche* di Proust, ma il suo editor Maxwell Perkins ne sconsigliò la pubblicazione sotto forma di ciclo narrativo e lo ridusse a un solo volume con il titolo sopraccitato. Perkins è piuttosto noto per essere stato il consigliere editoriale sia di Hemingway che di Francis Scott Fitzgerald.

¹¹ È un testo fortemente autobiografico composto di brevi passaggi narrativi (T. Wolfe, *Dalla morte al mattino*, trad. it. di Laurana Berra, postfazione di Carlo Pagetti, Milano, SE, 1988).

Eppure Thomas Wolfe era stato uno scrittore di importanza epocale per gli sviluppi successivi della letteratura americana, nonostante la breve vita di Wolfe (morì a soli trentotto anni) e la natura intensamente lirica, forse in modo eccessivo da questo punto di vista, della sua scrittura fluviale. Di lui Gilles Deleuze ha scritto in un suo saggio dedicato a *La letteratura e la vita*:

La salute come letteratura, come scrittura, consiste nell'inventare un popolo che manca. Inventare un popolo spetta alla funzione fabulatrice. Non si scrive con i propri ricordi, a meno di farne l'origine o la destinazione collettive di un popolo a venire, ancora sepolto sotto i suoi tradimenti e rinnegamenti. La letteratura americana ha questa capacità eccezionale di produrre scrittori in grado di raccontare i propri ricordi, ma come ricordi di un popolo universale composto dagli emigrati di tutti i paesi. Thomas Wolfe «mette per scritto tutta l'America, così come la si può trovare nell'esperienza di un solo uomo». Per la precisione, non è un popolo chiamato a dominare il mondo. È un popolo minore, eternamente minore, preso in un divenire-rivoluzionario. Forse esiste solo negli atomi dello scrittore, popolo bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto¹².

A parte le considerazioni un po' troppo generiche di Deleuze sul divenire americano come popolo, che sarebbero da analizzare meglio e più a fondo, il giudizio su Thomas Wolfe non potrebbe essere più seducente e confortante.

Ma identiche considerazioni si potrebbe fare comunque anche riguardo il divenire-scrittura di Kerouac, il suo essere sempre in movimento, sempre in bilico tra visione e visività.

Come nacque in Kerouac l'idea della *Leggenda di Duluo*?

Un aneddoto raccontato nella sua *Introduzione* al testo dalla curatrice del libro Ann Charters la descrive in modo molto icastico:

In una giornata torrida del luglio 1965, seduto alla scrivania del «cottage bicamere con servizi» e aria condizionata in cui viveva con la madre, a St. Petersburg, in Florida, Jack Kerouac scrisse all'amico John Clellon Holmes a proposito di un'idea che quest'ultimo gli aveva suggerito: quella di un'antologia dei suoi scritti. «Caro John, naturalmente la tua idea è strepitosa, geniale, mi chiedo perché nessuno ci abbia pensato – non era certo opportuno che lo proponessi io – cinque anni fa quando uscì il volume su Steinbeck, e poi quello su qualcun altro, non mi ricordo chi, mi chiesi in tutta onestà cosa c'è che non va in me? Pensavo che l'idea del Pantheon di nomi uniformi della Leggenda di Duluo sarebbe stata affrontata solo quando fossi diventato vecchio, e leggendo la tua lettera mi sono davvero commosso. Hai tutta la mia collaborazione oltre alla mia benedizione. Credo che per entrambi sia arrivato il momento di smetterla

¹² Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita* in *Critica e clinica*, trad. it. di Alberto Panaro, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, pp. 16-17. Deleuze qui cita dalla *Prefazione* di André Bay alla sua trad. francese di *Dalla morte al mattino* (*De la mort au matin*, Paris, Stock, 1987).

di farsi maltrattare da tutte le bestie che ci sono in giro, e, tanto per cambiare, di cominciare un po' noi a frusarli, ricambiandoli della stessa moneta... *Jack* ». Kerouac aveva molte buone ragioni per apprezzare l'idea di un'antologia. La più importante era che, secondo lui, una struttura di questo tipo metteva perfettamente in luce il disegno generale della sua opera¹³.

Dunque l'idea dell'antologia dai romanzi non fu di Kerouac stesso ma di John Clellon Holmes, amico di lunga data dei membri del gruppo della *Beat Generation* (lo scrittore lo conobbe nel 1948 a New York) e primo divulgatore dell'espressione *Beat Generation* in un articolo, *This is the Beat Generation*, in un articolo pubblicato a p. 10 del «New York Times» del 16 novembre 1952.

Autore in proprio (il suo breve libro *Go* è considerato il primo della letteratura *beat*), professore universitario all'University of Arkansas e poi a Yale, era il consigliere culturale degli autori del gruppo dei *beatnicks*. Ma l'idea della riunificazione della propria opera in un unico ciclo non era di Holmes quanto di Kerouac stesso che l'aveva esposta in quella nota introduttiva di *Big Sur* (che era di tre anni prima rispetto alla lettera all'amico critico).

L'ambizione di Kerouac non era tanto quella di «emulare» Proust quanto quella di scrivere «un'enorme commedia» che avesse le stesse caratteristiche evocative dell'opera dello scrittore francese e suscitasse una serie di emozioni che potessero ricordarla. Il nome di Proust (a parte la nota che precede il racconto che costituisce *Big Sur*) non compare troppo spesso nell'opera dello scrittore di Lowell. In *Scrittori si nasce o si diventa?*, un breve testo contenuto in *Scrivere bop*, una raccolta di scritti sulla *spontaneous prose*, verso la fine dello scritto si incontra il nome di Proust:

Il criterio per giudicare il talento o il genio è effimero, parlando razionalmente in questo mondo di diagrammi, ma ne abbiamo l'esatta percezione quando uno scrittore di genio ci sorprende con dei lampi di una forza mai vista prima e tuttavia ossessivamente familiari (il famoso «shock da riconoscimento» di Wilson). Ho avuto questa sensazione leggendo *Dalla parte di Swann*, come pure *Figli e amanti*. Non l'ho avuta da Colette, ma l'ho avuta dalla Dickinson. Da Céline, ma non da Camus. Da Hemingway, ma non da Raymond Chandler, tranne quando è mortalmente serio. L'ho avuta dal Balzac della *Cugina Bette*, ma non da Pierre Loti. E così via. La cosa principale da ricordare è che il talento imita il genio perché non c'è nient'altro da imitare. Poiché il talento non è in grado di originare, deve imitare o interpretare. La poesia della seconda pagina del «New York Times», con tutte le sue «silenziose ali di urgenza in un bosco buio e rado» e altri trilli lapidari, è soltanto una povera imitazione di precedenti poeti di genio, come Yeats, la Dickinson, Apollinaire, Donne, Suckling...¹⁴.

¹³ J. Kerouac, *La leggenda di Duluoz*, traduzione di Maria Grazia Castagnone, Milano, Mondadori, 1999, p. 7.

¹⁴ J. Kerouac, *Scrivere bop. Lezioni di scrittura creativa*, trad. it. di Silvia Ballestra, Milano, Mondadori, 1996, p. 26. Lo «shock da riconoscimento», secondo il critico letterario Edmund

La lettura del primo volume della *Recherche*, dunque, ha causato in Kerouac quello *choc* che solo i capolavori sanno dare, ma non si tratta, tuttavia, di una predilezione esclusiva la sua: è in compagnia di Hemingway e di Emily Dickinson, di Honoré de Balzac più volte citato anche nelle *Lettere*¹⁵ e soprattutto di quello che, per un lungo periodo di tempo, Kerouac aveva considerato il suo vero mentore o nume tutelare: Louis-Ferdinand Céline di cui conosceva molto bene i primi due romanzi (il *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit*) e il cui nome compare con una certa frequenza nei testi saggistici e nell'epistolario¹⁶.

Una successiva citazione del nome di Proust (e di situazioni proustiane) comparirà in *Satori in Paris*, resoconto tra l'accurato e lo scherzoso di una breve per-

Wilson che conio questa definizione, è quello che si prova leggendo un libro in grado di cambiare non solo la sensibilità estetica ma addirittura quella umana di chi legge. Il riferimento di Kerouac è a una sua famosa raccolta di saggi del 1943, *The Shock of Recognition: The Development of Literature in the U.S. Recorded by the Men Who Made It*, voll. 2. I. *The Nineteenth Century*, II. *The Twentieth Century*. Alcuni di essi sono raccolti in un volume di *Saggi letterari (1920-1950)*, a cura di Giovanni Giudici, trad. it. di Giovanni Giudici e Giovanni Galtieri, Milano, Garzanti, 1967. Resta un po' impreciso il riferimento al poeta e drammaturgo seicentesco Sir John Suckling, non particolarmente noto neppure negli ambienti universitari.

¹⁵ «Be', il mio obiettivo è di portata balzachiana: conquistare la conoscenza degli U.S.A. (per me il centro del mondo come Parigi era il centro del mondo per Balzac); il mio obiettivo è conoscerli come il palmo della mia mano» (da una lettera ad Hal Chase di sabato pomeriggio 19 aprile 1947 scritta a Ozone Park, New York e riportata in J. Kerouac, *Tuo Jack. Lettere dalla Beat Generation*, a cura di Ann Charters, trad. it. di Silvia Piraccini, Milano, Mondadori, 1997, p. 25). Per quanto riguarda Céline, l'ammirazione è evidente, ad esempio, in una lettera a John Clellon Holmes del 12 ottobre 1955 da Berkeley, California: «Non c'è dubbio, assolutamente no, nel tuo prossimo libro o uno dei tuoi prossimi, scrivi velocemente, mettili dentro tutto, o butta tutto fuori, giù, su, dappertutto, scrivi di getto, come Céline, come tu stesso una volta mi dicevi di fare, dio santo impara a battere mille parole al minuto, compra due registratori, sconvolgi le stupide leggi, frega i giudici, fomenta le rivoluzioni dalla tua soffitta, tira fuori tutto, porta tutto avanti, in alto, vinci, stelle, Ah, rivolgimenti, appendici, galassie, tempo, etichette, scatenato» (ivi, pp. 98-99). Quest'ultima affermazione è una rivendicazione «céliniana» del metodo della *spontaneous prose* poi brevettato da Kerouac stesso.

¹⁶ È singolare (ma fino a un certo punto) che Kerouac accomuni nel suo entusiasmo di autore non più alle prime armi Proust e Céline come esempi di grande scrittura letteraria (come avviene nella lettera ad Hal Chase). Proprio quel Proust che costituiva la «bestia nera» di Céline e della cui opera letteraria in un testo tardo, cattivo ironico e dirompente, parlerà malissimo come di un fattore negativo per lo sviluppo e la crescita della letteratura francese. Nei *Colloqui con il professor Y* del 1965, infatti, si può leggere a proposito del suo futuro intervistatore al quale Céline preferisce non dare un nome: «Al che lo vedo sussultare di botto! trasalire al nome di Gaston! smette di carreggiarsi a destra e a manca... – Gaston...! Gaston...! Si mette a farfugliare... Perché anche lui, come cento altri, naturalmente, il professor Y, come mille altri, laureati, docenti, cogli occhiali, senza occhiali, ci aveva un manoscritto «in lettura» alla NRF... quasi tutti i professori hanno un mezzo Goncourt in salamoia alla NRF... voi mi direte. e si vede!... non sono più romanzi quelli che pubblicano, ma tanti compitini!... compitini sarcastici, compitini archeologici, compitini proustici, compitini senza capo né coda, compitini! compitini nobelici... compitini anti-razzisti! compitini per piccoli premi! per grandi premi! Compitini Pléiade! Compitini!...» dove la dizione «compitini proustici» dice tutto sul disprezzo di Céline per il proustismo in voga (Louis-Ferdinand Céline, *Colloqui con il professor Y*, trad. it. di Gianni Celati e Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1971, p. 13).

manenza di Kerouac nella capitale francese a compiere delle ricerche sull'origine del proprio nome.

Di un vecchio signore francese di cui lo scrittore franco-canadese sarà ospite si dice, a un certo punto, con una non certo malcelata ironia letteraria:

Ma ecco la povera signora Lebris, una splendida bruna (di cui mi ha già parlato Fournier) e tre *ravissants* (stupende) ragazze che sono sue figlie una sposata e due no – E infine Monsieur Lebris mi porge un cognac issandosi penosamente dal cumulo di voluttuosi guanciali (O Proust!) e mi dice cantilenante: «Lei è Jean-Louis Lebris de K rouac, mi pare e cos  hanno detto al telefono?»¹⁷.

Ma, a prescindere dalle letture dei grandi autori della letteratura francese che Kerouac si sente quasi in dovere di citare per testimoniare l'ampiezza della propria formazione culturale e della propria conoscenza del francese dovuta a ragioni di provenienza territoriale, resta il fatto che l'interesse per la dimensione della memoria e per la sua utilizzazione in chiave di scrittura originale esplode solo dopo il semi-fallimento delle *Visioni di Cody*¹⁸, il troppo voluminoso libro scritto per l'amico Neal Cassady, subito dopo aver terminato *Sulla Strada* nel 1952.

In quel libro, il tentativo di mescolare presa diretta della scrittura (conversazioni registrate al magnetofono, ad esempio, o tentativi di resa cinematografica di paesaggi o di situazioni viste da un'automobile in corsa) a prosa lirica e a sensazioni intime complesse risulta difficilmente amalgamato e le due anime del progetto non si fondono compiutamente come Kerouac sperava.

2. Lowell come un'infanzia: «Il dottor Sax», «Visioni di Gerard», «Maggie Cassidy»

Tutti i libri da cui Kerouac trarr  i brani che andranno a comporre *La leggenda di Duluo* risultano scritti in sequenza cronologica, quasi l'autore avesse pensato in anticipo alla possibilit  di collocarli uno di seguito all'altro, in un'ideale collezione di ricordi e di narrazioni delle proprie esperienze. Ma non   certo sicuro che sia accaduto proprio questo.

Ann Charters, la curatrice del volume, sostiene, da parte sua, che probabilmente   andata proprio cos  e che la testimonianza cronologica di Kerouac stessa   fondamentale, se non dirimente:

L'elenco delle date dei libri pi  importanti della Leggenda di Duluo evidenzia che Kerouac li scrisse avendo bene in mente una sequenza cronologica. Spiega anche la variet  (che alcuni lettori potrebbero definire confusione) degli stili let-

¹⁷ J. Kerouac, *Satori a Parigi*, trad. it. di Silvia Stefani, Milano, Bompiani, 1974², p. 114.

¹⁸ Cfr. J. Kerouac, *Visioni di Cody*, trad. it. di Alessandro Gebbia e Sergio Duichin, Milano, Arcana, 1979.

terari e dei diversi punti di vista narrativi di volta in volta adottati. Ma Kerouac non si curava di questioni del genere. Non spiegò nemmeno dettagliatamente cosa intendeva quando adottò la parola «leggenda» per descrivere la sua vita. Né ambiva a fare di sé una figura eroica, bensì intendeva diventare uno scrittore americano leggendario, per il solo fatto di essersi assunto il compito eroico di ricreare nei suoi scritti una vita intera. Fu lo stesso Kerouac a sottolineare due caratteristiche essenziali dei vari libri che scrisse sulla sua vita: la prima che si trattava di narrazioni picaresche basate su avvenimenti realmente accaduti, la seconda che erano raccontate come in una lunga confessione, un metodo che accentuava il contenuto emotivo della sua scrittura. Quasi che, come nelle *Confessioni* di sant'Agostino, la sua opera continuasse la tradizione cristiana di autoesame dei misteri della vita interiore¹⁹.

Il primo brano a essere antologizzato proviene da un romanzo, *Il dottor Sax*, scritto nel 1952 subito dopo *Visioni di Cody*. Si tratta di un libro sull'infanzia a Lowell e sui sogni della sua prima infanzia, sui suoi ricordi da bambino che risalgono sorprendentemente molto indietro (lo ricorderà in *Visioni di Gerard* del 1956), sulla vita nella cittadina del Massachusetts fredda e nevosa ma gentile e spesso festosa in cui era nato nel 1922.

I brani da *Il dottor Sax* che riportano ai primi anni della vita di Jack presenti nella *Leggenda di Duluoz* sono due, entrambi ambientati all'epoca della vita in famiglia, e raccontano, il primo degli episodi immediatamente successivi alla nascita di Ti Jean (e quindi riportati in ambito familiare) e il secondo, invece, le vicende accadute intorno al 1936 e poi redatte sotto forma di sequenze cinematografiche (il titolo di questa seconda sezione è, infatti, *Un triste cinelibro* e le scene sono numerate in maniera progressiva – grazie a esso, come scriverà a John Clellon Holmes, «i lettori potranno guardare la pagina, trasformandosi in altrettante cineprese, riuscendo anche a vedere altri piccoli film non fotografabili dentro il film. È la mia invenzione più ambiziosa»):

Sono tra le braccia di mia madre, ma chissà come la sedia non poggia sul pavimento, è su per aria, sospesa nella polvere odorosa di segatura che proviene dal cortile della segheria di Lajoie, sospesa sopra alla distesa erbosa tra la West Sixth

¹⁹ J. Kerouac, *La leggenda di Duluoz* cit., pp. 9-10. La biografia più accreditata di Kerouac soprattutto per quanto riguarda gli eventi legati alle vicende che portarono alla redazione dei suoi testi narrativi è quella di Ann Charters, *Vita di Kerouac*, trad. it. di Giuseppe Strazzeri, Milano, Mondadori, 2003. Spunti interessanti sono presenti anche nell'antologia *Battuti & beati. I beat raccontati dai beat*, a cura di Emanuele Bevilacqua, trad. it. di Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 1997 (contiene un'interessante serie di brani tratti sia da interviste che da testi autobiografici dell'intera *beat generation*), nella biografia di Tom Clark, *Jack. Vita e leggenda di Kerouac*, trad. it. di Claudia Molinari, Milano, Edimar, 1997 e in quella, meno agiografica e più acra, di Steve Turner, *L'angelo caduto. Vita di Jack Kerouac*, trad. it. di Giuseppe Pallavicini Caffarelli, Roma, Fazi, 1997. Emanuele Bevilacqua è anche autore di una *Guida alla Beat Generation. Kerouac e il rinascimento interrotto*, Roma, Cooper, 2007. Sempre di grande utilità il volume più generale di Mario Maffi, *La cultura underground*, Bologna, Odoia, 2009².

e Boisvert – quel grigio da dagherrotipo è ovunque, ma l'accappatoio emana un alone bruno e caldo (il bruno della mia famiglia) – tanto che ora quando mi infagotto in una sciarpa calda, se piove o tira vento, penso al piacere che provavo dentro quell'accappatoio – oppure quando la porta di una cucina si apre lasciando che la corrente d'aria gelida proveniente dall'inverno si mescoli alla cortina fumosa calda e fragrante che esce dalla cucina a legna dove si sta cuocendo... che so, un budino alla vaniglia... ecco, io sono il budino, e l'inverno è la nebbia grigia. Fui scosso da un brivido di gioia – quando lessi della tazza da tè di Proust – tutti quei piattini in frammenti – tutta la storia tra i denti – tutta la città in un'unica briciola saporita; la mia gioventù trascorse in ondate invernali alla vaniglia attorno alla cucina. Proprio come il latte freddo su un caldo budino di pane, la fusione di caldo e di freddo è un anfratto tra i ricordi dell'infanzia. Il bruno che fa parte della visione dell'accappatoio e il grigio del giorno del giorno del calzolaio sono legati ai bruni e ai grigi di Pawtucketville. Il nero del dottor Sax venne in un secondo tempo²⁰.

Il dottor Sax è, in realtà, una sorta di stregone buono che dovrebbe sconfi-gere il Grande Serpente del Mondo con una sua pozione magica che, tuttavia, non avrà l'effetto desiderato. Il romanzo che pur presenta vivide coloriture fantastiche deliberate (con la presenza, infatti, di vampiri, gnomi, mostri, lupi man-nari e maghi malefici) è l'occasione per Kerouac per mostrare il mondo della sua infanzia della chiave favolosa di un'atmosfera di sogno.

Il mondo onirico che il testo riproduce, infatti, è ispirato più che alla tradi-zione del *fantasy* (che lo scrittore non conosceva bene) al mondo di paure del-la cultura popolare in cui era cresciuto. Più che la storia del Grande Serpente risvegliatosi all'improvviso e poi sconfitto dall'enorme uccello colorato della Notte che lo porterà via all'interno del suo becco smisurato, quello che conta è la serie di visioni (di tipo cinematografico che mettono in scena la sua Lowell originaria):

SCENA 9. I nostri visi osservano inteneriti la pioggia fuori dalla finestra, grazie a lei stiamo passando un bel pomeriggio insieme, la si sente picchiettare sui muri della casa e sul vetro della finestra – restiamo lì immobili, ci limitiamo a guardare commossi – come una Madonna col Bambino a una finestra di Pittsburgh, città industriale, solo che qui siamo nel New England, un po' come i piovosi centri minerari del Galles, un po' come il sabato mattina soleggiato del bambino irlandese che ha marinato la scuola, con tralci di rose [...] Mia madre mi sta alle spalle, alla finestra, ha il viso ovale, i capelli scuri, grandi occhi az-zurri, è bella e sorride, porta un vestito di cotone molto anni Trenta che in casa copre con un grembiule – è sempre spruzzato di farina mista ad acqua, le tracce del suo affaccendarsi a preparare salse e dolci²¹.

²⁰ Ivi, pp. 18-19.

²¹ Ivi, pp. 56-57.

Sono frammenti di memoria come visioni su uno schermo cinematografico ma sono soprattutto i ricordi di particolari minuti (il grembiule, la farina, la pioggia che riga le finestre della casa, la tenerezza che questo suscita e il pianto che le assomiglia).

La seconda tappa della *Leggenda* (e, quindi, del viaggio di Kerouac «alla fine di se stesso») sarà il racconto del suo rapporto privilegiato con il fratellino Gerard, morto «come un angelo» all'età di nove anni, nel 1926 quando il fratello Jack ne aveva appena quattro. Gerard era sempre stato un bimbetto malaticcio con il cuore reumatico e molte altre complicazioni di salute che lo avevano reso invalido fin dai primi anni di età, ma il fratello minore gli aveva sempre voluto molto bene. Il ricordo della sua vita troppo breve e della sua morte troppo precoce è straziante e accorato, intriso di una melanconia fitta come la nebbia autunnale del tempo trascorso.

Di esso scriverà in una lettera del 17 gennaio 1956 scritta da Rocky Mount (North Carolina) e indirizzata all'amico poeta Gary Snyder, spiegandogli come stia lasciando quel luogo (dove era vissuto a casa di sua sorella Caroline) per andare a New York con sua madre: «Troppo poco tempo per scrivere una lettera lunga, e troppo poca energia, dal momento che ho appena finito di scrivere un romanzo intero, un grande vecchio triste libro sulla vita e la morte del mio fratellino Gerard nei lontani anni venti, un cupo, funereo, piovigginoso libro buddista, e a dire il vero con dentro della buona prosa»²².

Scritto con una rapidità sorprendente (una dozzina di notti alla macchina da scrivere nella cucina della casa della sorella Nin che viveva sulla costa della North Carolina – anch'essa una ragazza disperata che si sarebbe suicidata pochi anni dopo), *Visioni di Gerard* è un libro tragico e fundamentalmente disperato (ma non certo proustiano se non per gli accenti lirici di una prosa distillata, a tratti perfetta nella capacità rievocativa).

Per Kerouac scrivere questo libro rappresentò un'esperienza fondamentale: la sua regressione al tempo dell'infanzia significò un'esplosione di prosa (non ancora *spontaneous*) che lo riportava indietro, quasi in presa diretta, ai primi quattro anni della sua vita quando il rapporto privilegiato con il fratello più grande rappresentava tutta la sua vita. Era, infatti, costituita da Gerard che costruiva mirabili (e mirabolanti) edifici con l'aiuto del meccanico, Gerard che disegnava ponti, agnelli, cappelli da uomo e barche a vela ultimo modello che ricavava dalla lettura del «Saturday Evening Post»; Gerard malato e minato dal suo terribile male cardiaco che lo sopportava con uno stoicismo di rara e cristiana mancanza di pazienza; Gerard che parlava, come già aveva fatto San Francesco, con gli uccellini, i gatti, i topolini di casa.

È un ritratto scritto «con sincera e forse troppo idealizzata elegia» – ha scritto Seymour Krim, forse uno dei migliori conoscitori della vicenda umana e letteraria della *Beat Generation*.

²² J. Kerouac, *Tuo Jack. Lettere dalla Beat Generation* cit., pp. 107-108.

Il fratellino morto a nove anni diventa il simbolo di quello che lo stesso Kerouac avrebbe voluto essere e non è mai stato: un *horror vacui* che la scrittura non riusciva a riempire mediante la scrittura (e poi il vino, le droghe leggere, le conversazioni con gli amici che duravano tutta la notte):

Non vedo la ragione d'essere dell'Uomo – Ma il suo valore sono pronto a comprarlo – Albe bianche d'ubriachezza ne ho viste anch'io con i ragazzi e anche quando non fummo più ragazzi – E altre ce ne saranno – Fratelli che erano dei santi e mi sono morti addosso, anche questo è successo un milione di volte in un milione di reiterazioni e reincarnazioni nella parata di dolore del Samsara – Ancora vino! basta scarafaggi morti! Rotolatemi giù per la strada in un barile, se dico bugie – (e infatti m'hanno rotolato lungo la strada in un barile, e sono un bugiardo) – Gesù Bambino – Ma la nascita e gli anni più verdi che noi consideriamo essere effettivi accadimenti nei fenomeni di questa auto-convinzione che qualcosa sembra accadere, chiamata esistenza, hanno fatto di Gerard, figlio di Emil, anziché un uomo valutabile e discutibile, un figlio della tenerezza e un angelo degli anni più teneri – ²³.

A parte le insistite variazioni buddhistiche sul tema dell'apparenza (*Samsara*) che rappresenta a concreta realtà del vivere umano (e su quello della verità dell'Eternità Dorata del Vuoto che, invece, la costituisce²⁴), dichiarazioni che certo poco avevano di per sé a che fare con Proust, è il taglio lirico dell'evocazione che in questo libro è assai differente dalla memoria prodotta e suscitata dagli eventi che definiscono il tono generale della *Recherche* e il suo sviluppo narrativo.

Anche se i ricordi d'infanzia che *Visioni di Gerard* contiene sono la sostanza del racconto, chi lo sorregge è l'Io del Narratore, non il suo sguardo obiettivo o la sua ricerca approfondita dei sistemi di «segni» nelle vicende che descrive e nei personaggi che ne sono parte integrante²⁵.

Quello che ci sarà di proustiano in Kerouac (e questo vale per tutti i romanzi antologizzati nella *Leggenda di Duluoz*) non è tanto il ricorso alla «memoria involontaria» che si produce nell'autore o ai temi rievocati dell'infanzia e dell'adolescenza come preparazione a ciò che gli accadrà (oppure non gli succederà) in seguito,

²³ J. Kerouac, *Visioni di Gerard*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1980, pp. 111-112.

²⁴ Cfr. J. Kerouac, *La scrittura dell'eternità dorata*, introduzioni di Anne Waldman ed Eric Mottram, trad. it. di Massimo Bocchiola, Milano, Mondadori, 1998. In questo poemetto, lo scrittore di Lowell cerca di racchiudere l'essenza dell'insegnamento del Buddismo Zen di cui all'epoca fu fervente adepto.

²⁵ Su questo tema, cfr. Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di Chiara Lusignoli e Daniela De Agostini, Torino, Einaudi, 2001³. Su questo argomento, inoltre, mi permetto di rimandare a Giuseppe Panella-Silverio Zanobetti, *Il secolo che verrà. Epistemologia letteratura etica in Gilles Deleuze*, Firenze, Clinamen, 2012; in particolare, le mie riflessioni sull'autore della *Recherche* sono contenute in un saggio, *Margini della conoscenza: l'amore, il piacere, la verità. Gilles Deleuze lettore di Proust*, contenuto alle pp. 63-77.

ma proprio la presenza della morte imminente come condizione vissuta in permanenza, la tragicità dell'esistenza considerata come la sostanza stessa della scrittura.

In uno dei non molti libri italiani dedicati all'evoluzione della cosiddetta narrativa *beat* americana (la cui prima edizione è addirittura del 1969, l'anno della morte di Kerouac stesso), Vito Amoruso ha giustamente scritto a questo proposito per analizzarne caratteristiche e repulsioni:

La caratteristica fondamentale di Kerouac, a volerla riassumere qui provvisoriamente, è la funzione peculiare a cui è ridotta la letteratura e, più in particolare, la parola scritta: questa caratteristica è poi rinvenibile, con sfumature e mediazioni diverse, in quasi tutti gli esponenti più rappresentativi della *beat generation*. La letteratura è, insomma, più che un sostituto, un surrogato della vita: la ricalca immediatamente, freneticamente, è strumentalmente piegata a continuare il ritmo, l'anarchico, caotico, avventuroso procedere delle vicende, dei sentimenti dell'esperienza vissuta. Non si esaurisce in se stessa, e neppure è un mezzo per controllare, giudicare e ordinare prospetticamente quello che la vita è stata o ha rappresentato per l'uomo che ha fatto tutti i classici mestieri tipici del noviziato letterario americano prima di scoprirsi scrittore. Non è il pensiero che elucida, spiega e coordina, l'azione, il fluire ininterrotto della realtà, ma è, o vuol essere, azione esso stesso, vorrebbe, di essa, senza diaframmi o mediazione alcuna, darne l'illusione, attraverso una prosa che è un rovescio, un ininterrotto e infinito scorrere di sensazioni, ritmi, pensieri, gesti, accadimenti²⁶.

Si è, quindi, in presenza di una ben diversa funzione della scrittura rispetto a quella proustiana: se in Proust la vita va ritrovata all'interno delle sue diverse «modalità d'uso» e soprattutto quello che conta non è tanto riprodurne ritmi, toni e modalità, in Kerouac avviene l'opposto. Eppure – come ancora si vedrà in seguito – è la memoria del passato che permette la presa diretta sul presente e per lo scrittore non si tratta tanto di rimanere permanentemente attaccati ad esso (come avviene in Hemingway, uno degli autori-feticcio di Kerouac, o in David Herbert Lawrence, sia pure in modalità certo diverse e spesso apparentemente contrarie o nello stesso frenetico mimetismo linguistico di Céline) quanto di riviverlo nella sua interezza, nella sua malinconia, nel suo dolore mai sopito e mai superato come tale:

Tutti i romanzi di Kerouac sembrano scritti con l'impazienza angosciante di chi vorrebbe tendere tutto se stesso oltre il libro che sta scrivendo, oltre la pagina,

²⁶ Vito Amoruso, *La letteratura beat americana*, Bari, Laterza, 1980², p. 41. Spunti e traiettorie analoghe a quelle tracciate da Amoruso si possono ritrovare in Antonio Filippetti, *Jack Kerouac*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, Alessandro Gebbia e Sergio Duichin, *Kerouac Graffiti*, Roma, Arcana, 1979 (un volume arricchito da molte fotografie dello scrittore e dei suoi amici), Franco Minganti, *Jazztoldiales. Jazz e fiction, letteratura e jazz*, Imola, Bacchilega, 1997 e Fernanda Pivano nel suo più ampio affresco sulla letteratura americana dell'Otto-Novecento, *La balena bianca e altri miti*, Milano, Il Saggiatore, 1995².

lo strumento che sta usando come momentaneo sostituto di quella fisica mobilità, di quell'erratica inquietudine che sembra acquietarsi e ritrovarsi solo nella vastità senza orizzonti della strada, dell'immenso paesaggio americano. Questa vocazione letteraria sembra, cioè, nata su un vuoto esistenziale, per colmarlo o, più esattamente, per obliarlo. [...] E questa irrequietudine nasce non tanto dal vuoto, dall'assenza di valori o codici di comportamento etico, esistenziale, politico e, infine, artistico, in cui credere, ma, più precisamente, dalla loro saturazione, e da una corrispettiva sazietà d'essi. È importante, a mio avviso, intendere questo senso d'essere più che accerchiati, colmi e farciti di ideali e perciò stesso caratterizzati da una annoiata indifferenza non per la qualità delle scelte offerte all'eroe-vagabondo *beat*, ma per la loro coatta, e ingannevole, quantità²⁷.

Continuando a sviluppare questo suo progetto di analisi critica delle radici profonde dell'inquietudine degli scrittori *beat*, Amoruso concluderà sinteticamente che, a differenza degli autori più rappresentativi della *Lost Generation* come Hemingway o Francis Scott Fitzgerald:

In Kerouac, al contrario, la vita, l'esperienza vissuta, il qui ed ora, sono tutto: gioia, dolore, verità, poesia. Niente la sostituisce, ad essa bisogna tornare: scrivere significa solo riempire un intervallo terribile di inazione fra un vuoto e l'altro, scrivere attutisce la consapevolezza che, nell'assenza del movimento, è il nulla più tetro che prepotentemente riaffiora. Questo rovesciamento della letteratura in favore della vita è un tratto tipico degli scrittori della *beat generation* e in Kerouac trova il suo più nervoso e frenetico sostenitore e spiega poi la letterarietà istintiva di cui si diceva, cioè quella vita che è essa stessa sentita come letteratura, quel suo essere, agli occhi dello scrittore vagabondo, poesia, la più elementare e aborigena, la meno manipolata e corrotta. Lo spontaneismo *beat* nasce insomma da questo ritorno alle origini, da questa disordinata esaltazione del vivere, della pura fisicità dell'essere vivi propugnata come toccasana contro i mali della società del benessere e dei *mass-media*, è, almeno potenzialmente, una volontà di rottura e di fuga. Ma qui è il punto: rottura e fuga da che? E, in ultima analisi, questa rottura e questa fuga sono reali, possibili, o puramente illusorie, puramente e tristemente gestuali?²⁸

A prescindere dalla possibile risposta (forse pleonastica a questa domanda), va detto che, nonostante il fatto che la prosa in cui Kerouac scrive è definita *spontaneous*, la sua ricerca stilistica è tutt'altro che «elementare e aborigena», la sua mo-

²⁷ Ivi, pp. 41-42. Su questi stessi temi è fondamentale il volume di Regina Weinrich, *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, che esplora l'universo poetico e stilistico di Kerouac a partire dalla scoperta della *spontaneous prose* fino a *La leggenda di Duluoz*. L'«accerchiamento» morale (ma anche artistico) di cui parla Amoruso verrebbe spezzato, secondo quanto sostiene la Weinrich, proprio dall'irruzione della scrittura nuova di Kerouac, lo «scrivere bop» che gli permetterà così di individuare una strada che sia, nel contempo, originale ma legata alla dimensione più autentica della cultura americana.

²⁸ Ivi, pp. 42-43.

dulazione nient' affatto «spontaneistica». Se anche le pulsioni di morte-in-vita che spingono Kerouac a scrivere sono tali, il modo in cui scrive è un tentativo tutto vitale di salvare (e di salvarsi) non dalla morte, ma dall'oblio che cadrà come un fondale di palcoscenico sugli eventi trascorsi e non trasformati in scrittura.

È quello che accade in *Maggie Cassidy* del 1959, ad esempio, rappresentazione struggente e nostalgica dell'amore perduto e mai più ritrovato neppure dopo il primo e il secondo dei matrimoni (entrambi disastrosi, peraltro) dello scrittore fino al terzo, praticamente *in limine mortis*. Nel ricordo della neve che cade copiosamente nell'inverno freddo ma fantasmagorico di Lowell, con le sue corse a perdifiato e le sue battaglie con le palle di neve, il primo amore di Kerouac si rivela in tutta la sua lancinante natura di ricordo che va salvaguardato attraverso la scrittura perché altrimenti si perderà nelle secche del tempo e di esso non resterà più il sapore.

Perdere Maggie ha significato per lo scrittore perdere la purezza e l'innocenza dell'adolescenza; solo descrivendo dopo tanto tempo il loro rapporto, le loro sensazioni, le emozioni che hanno provato insieme, i loro sogni di vita in comune sarà possibile restaurarne l'originaria verità:

La neve sporca s'ammucchiava nelle cunette di Massachussetts Street, qualcosa di desolato s'annidava nei mucchietti di sudiciume, di buio – muti compagni dei miei ritorni notturni dalla travolgente profusione dei suoi baci. Mi diede un bacio con la testa arrovesciata nella poltrona, era una sera d'inverno poco dopo che l'avevo conosciuta, io sono nella stanza buia con la grossa radio dal grosso quadrante bruno pulsante che anche Vinny aveva in casa sua e sto dondolandomi nella sedia a dondolo, la signora Cassidy sua madre è in cucina come mia madre a cinque chilometri di distanza all'altro capo della città – la stessa cara vecchia buona signora della cara vecchia buona Lowell che asciuga i piatti in eterno e li ripone nella credenza pulita con quella piccola meticolosità femminile e le idee ordinate su come predisporre le cose – Maggie è sul portico a oziare un minuto nella sera gelida con Bessy Jones la sua amica della villetta di fronte, una grossa e grassa ragazza di buon carattere con le lentiggini e i capelli rossi il cui fratellino incredibilmente malaticcio mi recapitava talvolta qualche bigliettino che Maggie scriveva la sera prima di scuola nella luce bruna della sua stanza o al mattino nella brina pungente per consegnarglielo...²⁹.

Anche sul ricordo dell'amore per Maggie piomberà il presagio della morte come destino e come attesa comune, qualcosa che accomuna gli uomini e li rende tutti incapaci di vivere serenamente:

Il senso della morte mi pesa nel cuore, mi getteranno in una buca già divorato dai cani del dolore come un Papa infermo che ha scherzato con troppe fanciulle, mentre nere lagrime gli scorrono dalle occhiaie vuote del teschio. Oh vita, Dio

²⁹ J. Kerouac, *Maggie Cassidy*, trad. it. di Magda De Cristofaro, nota introduttiva di Ferruccio Fölkel, Milano, Mondadori, 1980, p. 41.

– non troveremo più le Nuove Scozie fiorite! Non più pomeriggi di salvezza! Le ombre, gli antenati, hanno tutti camminato nella polvere del 1900 in cerca dei nuovi giocattoli del ventesimo secolo proprio come dice Céline – ma è pur sempre l'amore che ci ha colti di sorpresa, e negli scaffali non c'era nulla, occhi di lupi ubriachi e basta. Chiedetelo a quelli che hanno fatto la guerra³⁰.

La morte cammina fianco a fianco con la vita anche in questo romanzo che dovrebbe ricordare i giorni felici dell'amore giovanile spensierato e cantarne elegiacamente l'impossibile capacità di continuare a lungo. Maggie trascolora nella memoria quando Jack va alla Columbia con la sua borsa di studio come giocatore di *football* americano; dopo un tentativo di ricongiungimento a New York, il sentimento tra loro due sbiadirà lentamente e non sarà più riaccessibile se non dalla fiamma sempre vivida e forte del ricordo.

3. *I viaggi, la morte: «Vanità di Duluo», «Sulla strada», «I sotterranei», «I vagabondi del Dharma», «Viaggiatore solitario»*

Nel 1957, Jack Kerouac pubblica il suo romanzo più famoso, *Sulla strada*, che era già stato scritto nel 1951. Nella *Leggenda di Duluo*, tuttavia, dopo il racconto degli anni di Lowell e dell'amore splendido e disperato per Maggie Cassidy, si colloca, cronologicamente, l'ultimo dei suoi romanzi a venire pubblicato, *Vanità di Duluo* del 1967 che racconta le vicende degli anni dal 1940 al 1947. Da esso Kerouac trae una serie di brani che riguardano la sua vita universitaria, i rapporti con i compagni di corso e soprattutto le sue letture di formazione, ma tralascia alcuni episodi un po' scabrosi in cui predomina la sua prepotente vena omofobica.

Soprattutto evita di antologizzare gli episodi contenenti le visite mediche in cui si dichiara mentalmente disturbato per evitare di proseguire la vita militare e taglia la narrazione di gran parte di essa che costituiva la parte centrale del racconto di quegli anni fatto all'ultima moglie Stella, cui il libro è dedicato e che chiama con affetto e tenerezza *wifey*, «mogliettina»:

Laggiù a Bethesda io e Slim fummo messi dapprima in un vero reparto di matti coi tizi urlanti come coyotes nel bel mezzo della notte nera e grossi tipi in camicia bianca che venivano fuori e li avvolgevano in lenzuola umide per calmarli. Io e Slim ci guardavamo l'un l'altro, due marinai della Marina Mercantile, «Cavoli ragazzi, vorrei, se potessi essere di nuovo nei campi di petrolio del Texas orientale». Ma il dottore era il Dr. Ginsberg e mi fece delle domande, lesse quel romanzo scritto a metà che aveva imbarazzato tutti a Newport, e disse con una magnifica intonazione: «Bene, perfetto, chi credi veramente di essere». «Io,

³⁰ Ivi, p. 47.

signore?» «Sì». «Sono solo il vecchio Samuel Johnson, ero il matto della Columbia, lo sapevano tutti, e mi lessero vice presidente del secondo corso e dissero che ero un uomo di lettere. No, Dr. Ginsberg, un uomo di lettere è un uomo di indipendenza. [...]» «E perché hai considerato te stesso come un qualche Samuel Johnson al campus della Columbia?» «Be', parlavo a tutti a proposito di tutto con minuzia letteraria, da letterato” “E questa è l'immagine di te stesso?»». «Questo è ciò che io sono, ero e sarò! Non un guerriero, Dottore, la prego, ma un vile intellettuale... ma solo nel senso che sento di dover difendere una certa parte di carattere ateniese, come potremmo dire, e non perché io sono codardo, perché certamente, IO SONO codardo, ma non posso proprio prendere quella briga di dirmi come devo essere ogni giorno specialmente. Se voi volete una guerra, lasciate che gli uomini si scatenino, se è guerra che volete. Ancora una volta ho sbagliato nello spiegare me stesso. Non posso accettare, o meglio, non posso vivere con la vostra idea di disciplina, sono troppo matto, e un uomo di lettere, e altre cose, lasciatemi andare e andrò dritto su quel Nord Atlantico come marinaio civile...». Onorevole dimissione, indole indifferente³¹.

Tutto questo viene omesso nella *Leggenda di Duluoz* perché non ha troppo di «legendario» ma suona tremendamente letterario: la simulazione di follia di Jack, anche se narrazione di eventi realmente accaduti, ricorda troppo da vicino il Bardamu di *Viaggio al termine della notte*.

Riuscito a ottenere il sospirato congedo «senza pensione» ma senza disonore, tornerà a Brooklyn; durante il viaggio di ritorno, inizierà a capire qual è il suo vero scopo nella vita e che cosa veramente sia importante in essa e per la sua realizzazione (la stessa illuminazione che coglierà in gran parte impreparato il Narratore alla fine del «suo» stesso *Temps retrouvé*):

E fu quell'ultima mattina, prima che fossimo pronti a salpare per Brooklyn che io escogitai l'idea della *Leggenda di Duluoz*, era un grigio mattino piovoso e io mi sedetti nell'ufficio del commissario di bordo davanti alla sua macchina da scrivere, lui si stava prendendo l'ultima sbornia suppongo, e io me la vidi davanti: una vita passata a scrivere su ciò che si è visto con i propri occhi, raccontato con le proprie parole, secondo lo stile che decisi di adottare a ventun anni o a trenta o a quaranta o a qualsiasi età più avanzata, e mettere insieme tutto come la cronaca di una storia contemporanea perché i tempi futuri potessero vedere ciò che veramente succedeva e cosa la gente pensava in realtà³².

Una vocazione precoce al «proustismo» sembrerebbe quella del giovane e falso-matto Jack, se non fosse che scrivere gli era sempre stato connaturato (come l'enorme quantità di scritti giovanili rovesciata ora negli scaffali delle librerie sem-

³¹ J. Kerouac, *Vanità di Duluoz*, trad. it. di Miro Silvera, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Bompiani, 1978², pp. 220-221.

³² Ivi, p. 256.

brebberebbe dimostrare³³) e che leggere è forse venuto dopo la sua tensione all'annotare i ricordi e trasformarli in parole. Infine, la scrittura servirà a riempire i vuoti che l'esistenza, con il suo dolore e con la morte, gli ha lasciato da colmare:

Così, in parte bene, andai a casa e, nella generale vanità di Duluoz, decisi di diventare uno scrittore, di scrivere un enorme romanzo-racconto che spiegasse tutto a tutti, tentare di tenere in vita mio padre e felice anche, mentre Ma lavorava nella fabbrica di scarpe, e si era adesso nell'anno 1946, ed era ancora solo un «inizio». Ma lentamente lui si sbiancò di fronte ai miei occhi. [...] E poi, un mattino dopo che avevamo discusso sul come preparare il caffè, e il dottore era di nuovo venuto a «svuotarlo» (O Natura va' a svuotare te stessa diabolica puttana!) lui mi morì semplicemente davanti agli occhi ed io guardai il suo viso fermo in un imbronciato riposo e pensai: «Tu m'hai dimenticato, padre mio. Mi hai lasciato solo a prendermi cura del "resto" qualsiasi sia il resto rimasto». Lui aveva detto: «Prenditi cura di tua madre qualsiasi cosa tu faccia. Promettimelo». Io promisi, l'avrei fatto e l'ho fatto³⁴.

Scritto in nome del padre e della madre, *Vanità di Duluoz* è l'elegia finale (anche se nella *Leggenda* occuperà un posto mediano) per tutta la sua esistenza di scrittore.

Scritto come un lungo racconto orale fatto alla *wifey*, consente a Kerouac di redigere la lunga confessione dei suoi peccati che aveva tentato per tutta la vita di redigere per poi presentarsi di fronte agli occhi del mondo come la «vittima sacrificale» quale sentiva di essere sempre stato:

Ma io lo ero ancora, una vittima, e tornai un'altra volta ad Ozone Park con Ma, lei fece le sue pulizie di primavera (il vecchio se n'era andato, pulire la casa, mandare fuori i celtici fantasmi) e io mi misi a scrivere, in solitudine, con dolore, scrivendo inni e preghiere persino all'alba, pensando «Quando questo libro sarà finito, e sarà la somma e la sostanza e la partita di tutto ciò attraverso cui io sono passato durante il corso di tutta questa maledetta vita, io sarò redento». E, moglie mia, feci tutto questo, scrissi il libro, battei le strade della vita, di Manhattan, di Long Island, passai attraverso quelle 1.183 pagine del mio primo romanzo, riuscii a vendere il libro, ebbi un anticipo, esultai, osannai, continuai, feci tutto ciò che si è tenuti a fare nella vita. Ma non me ne venne mai fuori niente. Nessuna «generazione» è «nuova». Non c'è «niente di nuovo sotto il sole». «Tutto è vanità». Dimenticati tutto però, moglie. Va' a dormire. Domani è un altro giorno, ancora. *Hic calix!* Leggi queste parole in latino, significano «Ecco qui il calice!», e sii sicura che c'è del vino dentro³⁵.

³³ Basterà come esempio quello della pubblicazione del grosso volume di inediti giovanili (sono ben 353 pagine) di Jack Kerouac intitolato *Diario di uno scrittore affamato. Racconti, articoli, saggi*, trad. it. di Luca Gueneri, Stefania Gobbi e Marilia Maggiora, Milano, Mondadori, 2000.

³⁴ Ivi, p. 355.

³⁵ Ivi, pp. 356-357. Qui Kerouac allude alla prima gigantesca stesura di *On the Road*, meglio nota come il «rotolo» per il fatto di essere stata scritta su un lungo rotolo di pagine dattiloscritte

Per diventare uno scrittore affermato, famoso (e anche ben pagato – almeno all’inizio), tuttavia, bisognerà che Kerouac batta davvero «le strade della vita» e non solo quelle di Manhattan e Long Island. Nascerà così l’epopea di *On the Road*, libro di una generazione e profezia di quella seguente: un libro diventato simbolo di una diversa *way of life* rispetto a quella borghese tradizionale e di una decisa impossibilità a vivere nei parametri considerati abituali.

Nella *Leggenda*, Kerouac, tuttavia, riproduce un numero di pagine di gran lunga inferiore a quello dei romanzi dei quali si è discusso precedentemente *et pour cause*. Il tono della scrittura in questo suo romanzo epocale non è certo quello memoriale-affettivo dei precedenti ma ha un taglio tutto orientato sul presente e gli aneddoti sono legati alla vita di tutti i membri di quella che diventerà poi per il pubblico dei lettori la *Beat Generation* e non solo della sua. Dean Moriarty (al secolo l’amico di scorribande Neal Cassady) ne è il personaggio principale e non lo è più il Narratore Sal Paradise (Kerouac stesso) che assume le vesti di un testimone certamente e assolutamente indispensabile ma non dell’attore fondamentale sulla scena, un punto di passaggio di tutta la costellazione delle altre storie che si intersecano lungo i crocevia e gli svincoli delle autostrade americane del continente:

Non è un caso dunque che il vero paesaggio, il vero luogo dell’anima dei romanzi di Kerouac siano le strade e, ancor più, le autostrade: chilometri e chilometri di nastri di cemento che venano il paese in tutta la sua estensione e che fanno quasi da simbolica struttura portante, da mitica intelaiatura non solo delle vicende esterne, ma dell’interiore, inquieto vagabondare e cercare – entro, fuori di sé – dei suoi protagonisti. Questa linea, questo groviglio apparentemente infinito ed inesauribile di strade sono il territorio del già dato e del già scoperto entro cui, inevitabilmente, si darà ogni possibile scoperta, ogni possibile scatto e affermazione individuale: nella sua duttile e mimetizzata presenza essa garantisce al vagabondo di Kerouac l’illusione della novità e del movimento, dell’imprevedibilità entro e mai oltre le maglie ferree di ciò che, per definizione, non muterà mai e che, non a caso, si finirà per adorare come un nuovo iddio, come un nuovo totem di quella giungla di pietra e cemento che ha sostituito le foreste secolari, i grandi ghiacciai, le solitarie e mistiche montagne, idolo cui arrendere una confusa religione di mistici derelitti del proprio tempo e del proprio paese³⁶.

incollate insieme cui si aggiungevano continuamente altri fogli fino a un totale di centoventi piedi di lunghezza (cioè 36, 6 metri!). Cfr. J. Kerouac, *On the Road. Il «rotolo» del 1951*, a cura di Howard Cunnell, trad. it. di Michele Piumini, Milano, Mondadori, 2010. Il volume nell’edizione italiana consta di ben 388 pagine.

³⁶ V. Amoroso, *La letteratura beat americana* cit., p. 46. Lungo la strada tracciata a partire dallo stesso modello interpretativo si muovono Mario Maffi nel suo *La giungla e il grattacielo. Gli scrittori e il sogno americano 1865-1920*, Roma-Bari, Laterza, 1981 e Francesco Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell’immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Sulla strada è il romanzo dell'America piuttosto che il mito fondativo di Dulooz.

Il suo sogno letterario è quello di descrivere la realtà così come accade e le vicende dei suoi protagonisti così come sono accadute.

Non tanto rievocazione del passato quanto rifrazione del presente nella scrittura, l'epopea di Dean Moriarty è la narrazione di un'impossibilità a trovare una ragione di vita che solo la scrittura può rappresentare in tutta la sua inquietudine e in tutta la sua angoscia esistenziale.

Come ha scritto Fernanda Pivano nella sua *Prefazione* del 1958 al romanzo di Kerouac (un saggio, tuttavia, abbastanza generico intitolato *La Beat Generation*), quello che caratterizzò il successo editoriale e di pubblico di *On the Road* fu il suo idealismo misticheggiante e il suo carattere di rifiuto di tutta la tradizione letteraria precedente (nonostante la stima dimostrata nei confronti di molti dei suoi rappresentanti, da Hemingway a Thomas Wolfe) che costituisce, in sostanza, la loro ricerca di un nuovo orizzonte stilistico basato sulla ripetizione degli stilemi da loro utilizzati e l'utilizzante ricorrente e frenetica di molti termini ripresi con assoluta costanza:

Le loro ripetizioni non si basano sull'importanza delle parole in sé, scoperta da Gertrude Stein e, attraverso le esperienze di Sherwood Anderson, giunta con Hemingway alla realizzazione più completa. Le parole non li interessano come suono o come concetto o come immagine, ma per la possibilità in esse implicita di risuscitare gesti, situazioni, stati d'animo primordiali, slegati dalle sovrastrutture della società: per esempio i vincoli di sangue, o gli impulsi fisici, o le emozioni allo stato puro³⁷.

Anche se questo è vero, va detto che la ricerca stilistica di Kerouac non si tramuta mai nella pura e semplice utilizzazione di parole gergali o di espressioni colloquiali (anche se c'è certamente anche questo) ma è la voluta imitazione di un linguaggio che è quello dei suoni (il *jazz*, il *bop* in particolare) piuttosto che quello della comunicazione scritta.

Il lungo viaggio attraverso l'America che rese famosi i personaggi di alcuni esponenti di quel gruppo di scrittori che John Clellon Holmes battezzò *Beat Generation* (su suggerimento di Kerouac stesso) ha un *incipit* folgorante, con un taglio immediatistico di sicura presa sul lettore e con la precisa volontà di entrare immediatamente *in medias res*:

La prima volta che incontrai Dean fu poco tempo dopo che mia moglie e io ci separammo. Avevo appena superato una seria malattia della quale non mi prenderò la briga di parlare. Sennonché ebbe qualcosa a che fare con la triste e penosa rottura e con la sensazione da parte mia che tutto fosse morto. Con

³⁷ F. Pivano, *Prefazione* («La Beat Generation») a J. Kerouac. *Sulla strada*, trad. it. di Magda De Cristofaro, Milano, Mondadori, 1970⁴, p. XXXVIII.

l'arrivo di Dean Moriarty ebbe inizio quella parte della mia vita che si potrebbe chiamare la mia vita lungo la strada. Prima di allora avevo spesso sognato di andare nel West per vedere il continente, sempre facendo piani vaghi e senza mai partire. Dean è il tipo perfetto per un viaggio perché nacque letteralmente per la strada, quando i suoi genitori passarono da Salt Lake City, nel 1926, in un vecchio macinino, diretti a Los Angeles³⁸.

Il seguito delle vicende che si incrociano sulle strade di tutto il continente nordamericano da Nord e Sud e viceversa è il frutto di una reiterazione ossessiva di temi e di situazioni che risultano affascinanti proprio per questo motivo: c'è la presenza di donne contese, prima abbandonate e poi riprese, una frequente ubriachezza più o meno molesta in locali o in case private, tante discussioni letterarie, incontri tra disperati senza futuro apparente, parole che si inseguono in un tentativo di mostrare più che di raccontare, di far vedere più che di descrivere, di individuare quale sia il suono della vita piuttosto che quello delle parole.

È quello che accade nel secondo dei due brani antologizzati nella *Leggenda di Duluoz*; anche in questo caso un inizio decisamente incalzante per la seconda parte dell'attraversamento del continente nordamericano e per il riannodarsi dei rapporti personali che questo nuovo viaggio permetterà ai protagonisti della vicenda in vista di un finale che sarà bruciante come lo era stato la vita di Dean Moriarty e le sue straordinarie avventure esistenziali:

L'inizio del nostro viaggio fu bagnato da una pioggia leggera e avvolto nel mistero. Capii che sarebbe stato una grande saga della nebbia. «Evviva!» strillò Dean. «Via che si parte!». Si chinò sul volante e partì a razzo; era tornato nel suo elemento, era chiaro a tutti. Eravamo al settimo cielo, ci stavamo lasciando alle spalle assurdità e confusione per svolgere l'unica, nobile funzione del momento, *andare*. E come andammo! Sfrecciammo oltre il misterioso segnale che risaltava bianco nella notte in una località imprecisata del New Jersey, su cui era scritto SUD (con una freccia) e OVEST (con un'altra freccia) e ci dirigemmo verso sud. New Orleans! Bruciava come un fuoco nella mente. Dalla neve sporca di «quella scorreggia gelida» come Dean chiamava New York, giù fino alla verzura e agli odori del fiume della vecchia New Orleans nel culo bagnato dell'America, e da lì a ovest. E stava seduto dietro, Marylou, Dean e io eravamo davanti, tutti infervorati nel discutere delle gioie della vita. A un tratto Dean diventò tenero. «Dannazione, sentite un po', tutti quanti, va tutto bene e non c'è alcun bisogno di preoccuparsi. Già, dovremmo finalmente renderci conto di quanto sia importante per noi CAPIRE che non è affatto il caso di PREOCCUPARSI. Giusto, no?». Eravamo tutti d'accordo. «Eccoci qui, siamo insieme... Cosa abbiamo fatto a New York? È arrivato il momento di perdonare». Avevamo avuto i nostri dissapori, laggiù³⁹.

³⁸ J. Kerouac, *Sulla strada* cit., p. 5.

³⁹ Ivi, pp. 171-172. Nel brano che riporterà in *La leggenda di Duluoz* cit., alle pp. 233-234, tuttavia, Kerouac ometterà alcune frasi presenti in *Sulla strada*. Tra i personaggi citati, oltre che

Da questo momento in poi, effettivamente, Kerouac e i suoi sodali non faranno altro che *andare e andare* avanti e indietro per l'America anche se tra una fuga e l'altra, un viaggio e l'altro ci sarà la parentesi splendida e disperatamente erotica di *I sotterranei*, forse il romanzo più bello mai scritto in *spontaneous prose*. L'essenza del sentimento amoroso di Leo Percipied⁴⁰ (colui il quale viene «percepito», l'oggetto dell'osservazione) per Mardou Fox, la splendida donna di colore con metà sangue Cherokee con la quale avrà una breve ma intensissima relazione di due mesi e mezzo e che finirà per un malinteso abbastanza banale tra loro due, viene descritta con accenti struggenti e lirici:

– Ma io non posso in questa confessione tradire il più intimo, le cosce e quel che le cosce racchiudono – e poi perché scrivere? – le cosce racchiudono l'essenza – eppure anche se dovessi giacer lì dentro e venirne fuori poi alla fine ancora lì tornerei, pure sento che debbo scappar via e costruire – per nulla – per le poesie di Baudelaire. Lei la parola amore non l'ha mai usata, nemmeno in quel primo momento dopo la nostra danza selvaggia quando ancora me la portavo in grembo e la tenevo sospesa sul letto e lentamente la spinsi giù, feci un po' di fatica per entrarci,, ma lei ci provò gusto, ed essendo stata asessuale per tutta la vita (tranne un primo matrimonio a quindici anni che per qualche motivo la mise a terra e dopo di allora mai più niente) (Oh il dolore di dover dire queste cose segrete eppure bisogna dirle, o se no perché scrivi o vivi?) ma adesso *casus in eventu est* e io sono ben contento di perdere il sonno a questo mondo vile egoisticamente e magari ce l'avrei fatta anche con un poco di birra – ⁴¹.

La descrizione del rapporto sessuale con Mardou avrebbe potuto diventare moderatamente pornografica (anche se non è mai eccessivamente dettagliata né, sia pure in parte, può essere considerata oscena – come era accaduto con taluni episodi erotici presenti in *Sulla strada* nella sua prima versione che poi effettivamente Kerouac tagliò e rimosse dal «rotolo» e non solo per non incorrere nelle maglie della censura che aveva provato a proibire la diffusione di *Urlo* di Allen Ginsberg quando fu processato nel 1957). Ma quello che conta, in realtà, è la sua natura di ricordo straziante che non può non diventare oggetto di scrittura e, per questo motivo, riceve una luce radente e maggiormente illuminante nel corso del suo realizzarsi⁴².

all'autore stesso (Salvatore «Sal» Paradise e a Neal Cassady (Dean Moriarty – come si è già detto), ci sono Marylou (Luanne Henderson), una ragazza che Dean propone all'amico Sal per un rapporto sessuale (ma la proposta viene rifiutata da Sal) ed Ed Wall (Ed Uhl, un amico di Neal dai tempi di Denver, Colorado).

⁴⁰ Si tratta anche di un gioco di parole con l'aggettivo *percipient*, perspicace – ciò che, in effetti, il protagonista non si rivela di essere nel corso della sua relazione amorosa.

⁴¹ J. Kerouac, *I sotterranei*, trad. it. anonima, prefazione di Henry Miller, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Feltrinelli, 1982², p. 49.

⁴² Sulla natura di «illuminazione» dell'esperienza del ricordo, Kerouac scriverà più avanti: «Ma non solo questo, fu anche – difficile da confessare, vedete quanto è astratta la vita nella città

Nella *Leggenda di Duluoz* la fitta schiera dei romanzi scritti dopo *On the Road* ha, tuttavia, uno spazio inferiore rispetto ai racconti dell'infanzia e della giovinezza a Lowell. È il caso dei *Vagabondi del Dharma* e di *Viaggiatore solitario*, scritti praticamente uno di seguito all'altro subito dopo il successo di *Sulla strada* e di cui l'autore antologizza brani di non considerevole ampiezza (lo stesso accadrà con *Big Sur* che pure reca in apertura l'ammonimento a considerare l'opera di Kerouac simile a quella realizzata da Proust con la *Recherche*). In essi, infatti, la dimensione rammemorativa è nettamente ridimensionata rispetto a quella puramente autobiografica. Non mancano momenti letterariamente assai significativi ma più che a modelli artistici prevalenti, Kerouac è più interessato a spiegare e a divulgare la dimensione del Buddismo Zen da cui è stato recentemente «illuminato».

Nei *Dharma Bums*, ad esempio, tutto inteso a celebrare il dolore del mondo che costituisce, paradossalmente, la sostanza della gioia di vivere, si ritrovano frequenti descrizioni naturalistiche che erano del tutto assenti nelle corse sfrenate in automobile e nell'ambientazione metropolitana (New York, San Francisco, New Orleans) dei romanzi precedenti. Nella *Leggenda di Duluoz*, invece, i passi in cui si celebra il Sublime naturale dei grandi paesaggi boschivi e delle montagne erte e inaccessibili che si trovano nelle zone del grande continente americano ancora non completamente antropizzate sono ridotte a pochi episodi.

Lo scrittore di Lowell non mancherà di riportare l'episodio della scalata del monte Matterhorn ma anche in esso predomineranno sia il tono sapienziale che contraddistingue gran parte di questa fase della narrativa kerouachiana subito dopo l'episodio amoroso (ed essenzialmente erotico) dei *Subterraneans* che la sua scarsa dimestichezza con il mondo della natura (e il timore fisico che si trova ancora a nutrire nei suoi confronti):

Quella maledetta capra di montagna di Japhy, lo vedevo saltare di roccia in roccia nell'aria nebbiosa di fronte a me, su, sempre più su, con il baluginio delle suole dei suoi scarponi. «Come posso stare dietro a un pazzo come quello?». Ma con folle disperazione continuai a seguirlo. Infine raggiunsi una specie di sporgenza dove potei sedermi senza dovermi aggrappare per non scivolare e mi rannicchiai con tutto il corpo su quello spuntone proprio per tenermi lì ben stretto, in modo che il vento non potesse smuovermi, e guardai in basso e attorno e decisi che ne avevo abbastanza. «*Io non mi muovo di qui!*» gridai a Japhy. [...] Mi rannicchiai più stretto nella sporgenza, chiusi gli occhi e pensai: «Che vita è mai questa, per-

della Classe Parlante alla quale tutti noi apparteniamo, la Classe Parlante che io cerco di razionalizzare credo per un materialismo veramente meschino sporco lussuoso – fu la lettura, l'improvvisa illuminata lieta meravigliosa scoperta di Wilhelm Reich, il suo libro *La funzione dell'orgasmo*, un'illuminazione quale non avevo da parecchio tempo, dal tempo forse della illuminazione del dolore personale moderno di Céline, o, diciamo, l'illuminazione mentale di Carmody nel 1945 quando per la prima volta mi sedetti ai suoi piedi, o l'illuminazione della poesia di Wolfe (a 19 anni era illuminazione per me)» (ivi, p. 86).

ché dobbiamo nascere solo per esporre le nostre povere e fragili carni a inimmaginabili orrori come le gigantesche montagne e le rocce e lo spazio vuoto», e con orrore ricordai il famoso detto Zen, «Quando raggiungi la cima della montagna, continua a salire». Quel detto mi fece rizzare i capelli; mi era parso così bello e poetico mentre ero seduto sulle stuoie di paglia di Alvah. In quel frangente bastò a farmi battere forte il cuore e a farmelo sanguinare solo per essere nato⁴³.

Per tornare apertamente ad un sincero apprezzamento della natura e della sua assoluta sublimità incontaminata, bisognerà aspettare *Angeli di desolazione* (che racconta episodi della vita dello scrittore la cui scena è ambientata negli anni 1956 e 1957 ma viene concluso nella sua seconda parte solo nel 1961 insieme a *Big Sur*⁴⁴ e all'enunciazione del proposito di «riunificazione» letteraria di tutta la sua opera sotto il segno di Proust e della *Recherche*⁴⁵). Nei *Vagabondi del Dharma*, invece, Kerouac preferisce concentrarsi su se stesso e sul suo stato d'animo di allora e annotare le riflessioni a carattere religioso che lo sorprendevo praticamente all'improvviso, una vera e propria sorta di *satori* Zen all'occidentale (ma sicuramente spontanei e non artificialmente costruiti – come sembra, invece, quello che si verifica a Parigi).

Dopo aver dato da mangiare del pane e formaggio annaffiato da Tokay californiano a un barbone che viaggiava con lui sullo stesso carro merci diretto verso Santa Barbara, scrive:

Ritornai col pensiero al verso del Sutra di Diamante che dice: «Pratica la carità senza trattenere nella mente alcun concetto di carità, perché dopotutto carità non è che una parola». In quei giorni ero molto devoto e seguivo le mie pratiche religiose quasi alla perfezione. Da allora sono diventato un po' ipocrita nel biasciare preghiere e un po' stanco e cinico. Perché ora sono diventato così vecchio e indifferente... Allora invece credevo davvero nella realtà della carità, della gentilezza, dell'umiltà, del fervore, della tranquillità neutrale, della saggezza e dell'estasi, e credevo di essere un bhikku d'altri tempi in abiti moderni che vagava per il mondo (di solito l'immenso arco triangolare che va da New York a Mexico City a San Francisco) per far girare la ruota della Vera Essenza, il Dharma, o per guadagnare meriti per me stesso come un futuro Buddha (Colui che Risveglia) e come un futuro Eroe in Paradiso. Non avevo ancora incontrato Japhy Ryder, l'avrei conosciuto la settimana seguente, e non avevo ancora sentito parlare dei «Vagabondi del Dharma» anche se a quel tempo io stesso ero un perfetto Vagabondo del Dharma e mi consideravo una specie di nomade religioso⁴⁶.

⁴³ J. Kerouac, *La leggenda di Duluoz* cit., p. 371. Alvah è Alvah Goldbook, il poeta che rappresenta la figura di Allen Ginsberg nel romanzo.

⁴⁴ Cfr. J. Kerouac, *Big Sur*, trad. it. di Bruno Oddera, Milano, Mondadori, 1979⁴.

⁴⁵ Cfr. J. Kerouac, *Angeli di desolazione*, trad. it. di Magda de Cristofaro, prefazione di Fernanda Pivano, introduzione di Seymour Krim, Milano, Mondadori, 1983.

⁴⁶ J. Kerouac, *La leggenda di Duluoz* cit., pp. 339-340. Il *bhikku* è il monaco buddista che vive vagabondando e mendicando per le strade del mondo (il termine si traduce alla lettera come

Sarà il periodo trascorso in totale solitudine come «sorvegliante di incendi» sul Desolation Peak, nel Parco Nazionale delle North Cascades situato nello Stato di Washington e narrato in *Angeli di desolazione*, a fargli cambiare idea sulla potente bellezza delle forze naturali e sulla loro espressione di asprezza sublime e irresistibile, vera e propria rivendicazione della loro formidabile superiorità rispetto al mondo urbano e abitato dagli uomini:

Quei pomeriggi, quei pigri pomeriggi, in cui sollevostare seduto, o sdraiato, sul Desolation Peak, a volte sull'erba alpina, con centinaia di chilometri di roccia innevata tutto attorno a me, il Monte Hozomeen che si profilava a nord, il vasto nevoso Monte Jack a sud, l'incantevole vista del lago più in basso a ovest, oltre la gobba nevosa del Monte Baker, e a est le mostruosità frastagliate e attraversate da torrenti appoggiate alla Cascade Ridge, e dopo quella prima volta in cui mi ero reso conto all'improvviso «Sono io che sono cambiato e ho fatto tutto questo e sono andato e venuto e mi sono lamentato e ho sofferto e ho gioito e ho gridato, non il Vuoto» e così ogni volta che pensavo al vuoto guardavo verso il Monte Hozomeen (perché sedia e letto e prato guardavano a nord) finché non mi resi conto che «Hozomeen è il Vuoto, o almeno Hozomeen rappresenta il vuoto ai miei occhi»⁴⁷.



(Desolation Peak)

mendicante). Japhy Ryder è il nome con cui viene indicato il poeta californiano Gary Snyder. Per la terminologia religiosa utilizzata da Kerouac e la sua fortuna nella cultura occidentale, si può leggere ancora con utilità il libro di Thomas Hoover, *La cultura Zen*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1981.

⁴⁷ Ivi, pp. 391-392. Per una ricostruzione in chiave estetica di questo tipo di paesaggi non più frequenti neppure nelle zone situate più a nord del continente americano, cfr. Remo Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008 e il mio *I paesaggi della fantasia. Mito, fiaba, sublime, avventura* contenuto in *Storia del Sublime. Dallo pseudo-Longino alle poetiche della Modernità*, Firenze, Clinamen, 2012, pp. 207-230.



(sedia e letto guardavano a nord...)

Alla desolazione dei picchi montuosi seguirà l'orrore della devastazione interiore che si produrrà nell'inafasto soggiorno a Big Sur, in California, dove al fallimento totale della relazione con Billie, l'amante dell'amico Cody Pomeray (in realtà, è sempre quello stesso Dean Moriarty che in *Sulla strada* era il nome con cui era presentato Neal Cassady) seguirà una crisi atroce (e dettagliatamente descritta) di *delirium tremens*. I sentimenti di Jack diventato ormai Duluo⁴⁸ sono pessimistici e disperati. Il suo fallimento come uomo e soprattutto come scrittore gli appare ormai palese:

Quando Lorenzo Monsanto scrisse: «Vieni nella mia capanna, non lo saprà nessuno» e via dicendo io me la svignai diretto a San Francisco, come ho detto, percorrendo quasi cinquemila chilometri dalla mia casa di Long Island Northport in un piacevole scompartimento riservato sul California Zephyr, guardando l'America che scorreva fuori dal finestrino panoramico, felice per la prima volta in tre anni, senza mai metter piede fuori dallo scompartimento per i tre giorni del viaggio e vivendo di caffè solubile e panini – Su per la valle dell'Hudson e attraverso lo Stato di New York fino a Chicago, e poi le Grandi Pianure, le mon-

⁴⁸ La parola *Duluo* deriva dalla parola gergale dispregiativa franco-canadese utilizzata per indicare *louse*, pidocchio, individuo spregevole e senza identità, detestabile. A questo appellativo non esattamente gentile ed elogiativo, Kerouac giungerà solo con *Big Sur* del 1961 ma gli resterà legato fino alla sua morte precoce.

tagne, il deserto, e da ultimo i monti della California, tutto così semplice, quasi un sogno rispetto ai tempi duri dell'autostop prima che guadagnassi abbastanza per permettermi i treni intercontinentali (in America i ragazzetti che vanno alle superiori o al college sono convinti che Jack Duluoz abbia ventisei anni e passi il suo tempo a girare in autostop, mentre eccomi qui quasi quarantenne, stanco e stufo, nello scompartimento di un treno che sfreccia verso Salt Flat)⁴⁹.

Del vecchio Sal Paradise di *On the Road* non è rimasto nulla e del «nuovo» Jack Duluoz non si può dire che sia un modello di anticonformismo da imitare. La sua «leggenda» si è tramutata in una confessione desolata e pronta a diventare tragica.

Ma, allora, che cosa resta di Proust e cosa si può trovare di somigliante alla sua *Recherche* in tutto questo susseguirsi di autostrade e di treni e di montagne desolate e solitarie dove la solitudine regna sovrana e la mente si svuota di ogni preoccupazione terrena?

Sicuramente non vi sono le atmosfere rarefatte e l'introspezione profonda e ossessiva che hanno reso celebre il romanzo proustiano né la memoria è qualcosa di più di una sorta di *leit-motiv* che permette a Kerouac di giustificare se stesso, la sua vita, i suoi errori, le sue sbornie e il suo dolore cosmico. Come Sant'Agostino o Rousseau, lo scrittore cerca scampo nel passato per evitare la condanna che gli viene da un presente squallido e derelitto.

Il Narratore del *Tempo ritrovato*, invece, trova la propria verità e la propria ragione di vita esattamente in quello sforzo di scrittura creativa che non riteneva di essere in grado di portare avanti precedentemente perché non aveva individuato il soggetto adatto per estrinsecarla compiutamente.

Ma entrambi si aggrappano alle loro pagine scritte per riscattare un'esistenza che altrimenti non sembrerebbe avere alcuna ragion d'essere se non fosse possibile trasformarla in opera letteraria. Sia Kerouac che Proust de-scrivono (a loro modo, ovviamente) la loro vita passata: questo basta a farne qualcosa di diverso dal *louse*, il «pidocchioso» che è diventato lo scrittore franco-canadese o dal «divino mondano» dei salotti aristocratici della Parigi che popola e si affolla nel Faubourg Saint-Germain. Scrivendo, essi ritrovano il «tempo perduto» girando a vuoto, avvilendosi in amori infelici e senza futuro, frequentando personaggi altrettanto futili (anche se sovente straordinariamente ricchi di interesse), cercando invano qualcosa da fare che sia degno di essere fatto. In entrambi, l'ossessione più autentica (e contemporaneamente lo strumento più sincero di salvazione) è la scrittura, impastata com'è di orgoglio e di disperazione, di sogni e di ricordi, di verità e di «menzogne vere», di tentativi di redenzione e di crolli emotivi.

Come ha scritto Franco Fortini in un suo bellissimo testo poetico (*Traducendo Brecht* contenuto in *Una volta per sempre*) «Nulla è sicuro, ma scrivi».

⁴⁹ J. Kerouac, *La leggenda di Duluoz* cit., pp. 488-489. Lorenzo Monsanto sta, in realtà, per l'amico Lawrence Ferlinghetti che gli aveva prestato una sua capanna sul fiume a Big Sur.

DIMENTICANZA E MEMORIA NELLA «MISTERIOSA FIAMMA DELLA
REGINA LOANA» DI UMBERTO ECO

Ulla Musarra-Schroeder

1. *Le nozioni di enciclopedia, memoria, dimenticanza nella semiotica di Umberto Eco*

In *Dall'albero al labirinto* del 2007, Eco dedica due capitoli ai fenomeni della memoria e della dimenticanza, collegandoli alla nozione dell'enciclopedia, introdotta nel *Trattato di Semiotica generale* del 1975 e che anche nei suoi scritti teorici più recenti, *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) e *I limiti dell'interpretazione* (1990), ha un posto di primo piano. Secondo Eco l'enciclopedia corrisponde alla lettura di un dato semema lungo tutti i suoi percorsi possibili, percorsi che includono «le connotazioni codificate che dipendono dalle denotazioni corrispondenti, insieme alle selezioni contestuali e circostanziali»¹. Letto come insieme enciclopedico, il semema, nella sua complessità, s'avvicina al processo di «semiosi illimitata» secondo Peirce. In effetti, in vari scritti successivi, Eco riprende il discorso sulla nozione dell'enciclopedia e della semiosi illimitata. In *Dall'albero al labirinto* ricollega l'idea dell'enciclopedia alla semiosi illimitata, sottolineando la sua dinamicità: «L'enciclopedia è dominata dal principio peirceano della *interpretazione* e quindi della *semiosi illimitata*. Ogni espressione del sistema semiotico-oggetto è interpretabile da altre espressioni, e queste da altre ancora»². Vista così, l'enciclopedia appare come una rete³, o come un

¹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 152.

² U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 57.

³ Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale* cit., p. 176: dovrebbe «apparire come una sorta di rete polidimensionale, dotata di proprietà topologiche, dove i percorsi si accorciano e si allungano e ogni termine acquista vicinanza con altri, attraverso scorciatoie e contatti immediati». Si veda anche la descrizione della semiosi illimitata in Joyce: «*Finnegans Wake* è un'immagine soddisfacente dell'universo della semiosi illimitata proprio perché è un testo a pieno diritto. Un testo "aperto" è pur sempre un testo, e un testo può suscitare infinite letture senza però consentire qualsiasi lettura possibile [...]. Nel processo di semiosi illimitata è possibile andare da qualsiasi nodo a ogni altro nodo, ma i passaggi sono controllati da regole di connessione che la nostra storia culturale ha in qualche modo legittimato» (U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 107).

complicatissimo labirinto. Per descrivere l'enciclopedia, Eco propone la metafora del *rizoma* (di Deleuze e Guattari)⁴. Come il *rizoma*, anche l'enciclopedia è una sorta di rete o labirinto aperto e multidimensionale, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro e che, inoltre, non ha né centro né periferia. Come del rizoma, così anche dell'enciclopedia non si possono dare descrizioni globali. Per rappresentare o conoscere l'enciclopedia, si possono solo, come nel caso del rizoma, costruire delle mappe locali: «Del rizoma si danno sempre e solo descrizioni locali [...] ogni descrizione locale tende ad una mera ipotesi circa la globalità della rete. Nel rizoma, pensare significa muoversi a tentoni, e cioè *congetturalmente*»⁵.

Due capitoli di *Dall'albero al labirinto* (intitolati rispettivamente *La vertigine del labirinto e l'ars oblivionalis* e *Mnemotecniche come semiotiche*) trattano del legame tra enciclopedia e memoria, entrambe di natura semiotica: l'enciclopedia è, come si è visto, un concetto che include processi semiosi, mentre la mnemotecnica è una semiotica, in quanto permette di «*presentificare l'assenza*»⁶. Esiste perciò una semiotica della memoria; è inconcepibile invece una semiotica della dimenticanza: «perché una semiotica è per definizione un meccanismo di *presentificazione alla mente*», anche se, come sottolinea Eco, «sia le mnemotecniche che le altre semiotiche, ci possono portare a dimenticare, sia pure per caso, grazie a due fenomeni: l'interferenza tra informazioni e il loro eccesso»⁷. Eco si sofferma sull'eccesso di informazioni che è un fenomeno culturale, dato che per lui l'interferenza tra informazioni è un fenomeno psicologico e non culturale. L'eccesso di informazioni è un concetto chiave per descrivere il rapporto dinamico tra memoria e dimenticanza all'interno dello spazio labirintico dell'enciclopedia storica e culturale: «le culture si presentano proprio come dispositivi che non soltanto servono a conservare e tramandare le informazioni utili alla loro sopravvivenza in quanto culture, ma anche a cancellare l'informazione giudicata eccedente»⁸. Una cultura, aggiunge Eco, mette in opera «vari tipi di cancellazione, che possono andare dalla censura vera (abrasione di manoscritti, rogo di libri, *damnatio memoriae*, falsificazione delle fonti documentarie, negazionismo) a fenomeni di oblio per pudore, inerzia, rimorso»⁹. L'enciclopedia perciò è sog-

⁴ Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 112-114 e *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 57-61.

⁵ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 60. Si veda anche U. Eco, *L'antiporfirio*, in *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 52-80.

⁶ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 85.

⁷ Ivi, p. 86.

⁸ Ivi, p. 88.

⁹ *Ibidem*. In *Semiotica della dimenticanza*, in «*Innumerevoli contrasti d'innesti*»: *La poesia del Novecento (e altro)*. Miscellanea in onore a Franco Musarra, a cura di Bart Van den Bossche e.a., Leuven/Firenze, Leuven University Press/Franco Cesati Editore, 2007, II, pp. 539-552, Eco menziona anche alcuni esempi di dimenticanza per cause naturali, come «lesione cerebrale», importante per quanto riguarda la dimenticanza della quale soffre il protagonista del romanzo che analizziamo.

getta a processi di dimenticanza, sia per cancellazione, sia per filtraggio, il che vale ad esempio per l'Enciclopedia Media di una data cultura: «Essa ci garantisce il ricordo dei grandi fatti storici o dei principi della fisica, ma lascia cadere un'infinità di informazioni che la collettività ha *rimosso*, in quanto non le giudicava utili o pertinenti. Per esempio l'enciclopedia media [...] ci fornisce dettagli preziosi sull'andamento della battaglia di Waterloo ma non ci dice il nome di tutti coloro che vi hanno partecipato»¹⁰. È qui che può intervenire la letteratura, – tramite il romanziere e soprattutto lo scrittore di romanzi storici in cui, come in quelli dello stesso Umberto Eco, si fanno vivere le piccole storie negli interstizi tra gli eventi registrati dalla storiografia ufficiale. Da un lato l'enciclopedia, essendo soggetta a processi di dimenticanza, può aver cancellato dati e eventi, dall'altro lato alcune delle zone cancellate (rimosse o taciute) possono essere riattualizzate e restituite alla «nostra» memoria storica culturale (per opera dello storico, dell'archeologo, ma certamente anche dello scrittore). Secondo Eco, l'enciclopedia «è una struttura virtualmente a fisarmonica, che un giorno potrebbe allargarsi più di quanto oggi non appaia»¹¹.

I personaggi di Eco, e tramite loro anche lo scrittore, s'inoltrano nell'enciclopedia labirintica della memoria collettiva culturale e in quella della propria memoria individuale, scoprendo a volte delle pieghe nascoste, rimosse, o semplicemente dimenticate. Sono perciò, nel senso di Lotman nella sua definizione della «semiosfera», «visitatori» di un museo, o eventualmente di un archivio o libreria¹². Chi entra nel museo può scoprire o riscoprire delle zone nascoste, rendendo presente ciò che era assente e perciò contrastare la dimenticanza.

Esempi di personaggi-viaggiatori nei meandri dell'enciclopedia della memoria li troviamo nei tre romanzi storici di Eco: *Il nome della rosa*, *L'isola del giorno prima* e *Baudolino*. In *Il pendolo di Foucault* invece si racconta la storia di personaggi che saranno intrappolati nella rete di una gigantesca pseudo-Storia, costruita dagli stessi personaggi. In questi quattro romanzi l'attività della memoria è in primo piano, per cui possono anche, per motivi che riguardano la tecnica narrativa, essere considerati come varianti moderne/postmoderne del romanzo pseudo-autobiografico¹³. Nei due romanzi più recenti, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) e *Il cimitero di Praga* (2010) la dimenticanza è un tema importante, dimenticanza rispettivamente per lesione cerebrale e per rimozione, che in entrambi i romanzi, secondo delle modalità del tutto diverse, attenta

¹⁰ Ivi, p. 89.

¹¹ Ivi, p. 92.

¹² Si veda ivi, p. 78, n. 33.

¹³ Per il genere narrativo della «pseudo-autobiografia» o «romanzo in prima persona», rimando a Ulla Musarra-Schroeder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989. Per questo genere in alcuni romanzi di Eco, si veda U. Musarra-Schroeder, *Possible Worlds and Narrative Discourse, Umberto Eco's First Person Narrators*, in Dirk de Geest a.o. (eds.), *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory. Essays in Honour of Hendrik van Gorp*, Leuven, Leuven University Press, 2000, pp. 117-132.

all'attività mnemonica. Si nota che Eco (come accennato sopra) nei saggi teorici degli stessi anni della stesura dei due romanzi, presta particolare attenzione al fenomeno della dimenticanza¹⁴. Nell'analisi seguente tralascio *Il cimitero di Praga*, il quale per vari aspetti non si concilia con la tematica proustiana di questo volume, per concentrare il mio discorso su *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

2. La ricerca del «tempo perduto» come investigazione poliziesca

A causa di un incidente, presumibilmente un ictus cerebrale, il protagonista di *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Giambattista Bondoni o Yambo come è chiamato dai suoi amici, che fa il libraio antiquario a Milano, ha perso parte della sua memoria, la sua cosiddetta «memoria episodica» o «autobiografica». Ha conservato invece la «memoria semantica», il che gli permette di viaggiare per gli intricati sentieri di una vastissima enciclopedia letteraria fatta di lunghe catene associative di frammentarie citazioni: «l'enciclopedia mi cadeva addosso a fogli sparsi» (23¹⁵). Nei giorni della convalescenza, Yambo soffre di un eccesso di memoria semantica, che lo conduce a sovrapporre o confondere i brani citati o a elencarli in cortocircuiti di nonsenso. Le citazioni sono comunque per lui come «fanali nella nebbia» (65), quella nebbia che avvolge tutto il suo passato. Per lui l'enciclopedia storica, collettiva e individuale, è del tutto cancellata. Cerca nella sua biblioteca privata e nella propria enciclopedia mentale quanto è stato detto sul funzionamento della memoria, – dalle pagine di sant'Agostino sulla «caverna della memoria», che accoglie «tutte le immagini che voglio» (40), a quelle di Proust dedicate al risveglio della memoria involontaria per mezzo di sapori e odori. Nel caso suo, così conclude, questi mezzi o veicoli della memoria non funzionano. Ciononostante, come dimostrerò nell'ultimo paragrafo di questo articolo, nel romanzo si può scorgere una linea proustiana/anti-proustiana, linea che si manifesta in citazioni o allusioni, a volte ironiche, e in varie analogie tematiche.

Sperando che la memoria semantica del marito sia capace di sollecitare il funzionamento anche della sua memoria autobiografica e aprire così qualche porta al passato, la moglie Paola lo manda a Solara¹⁶, nella vecchia casa di campagna

¹⁴ Si vedano a proposito i capitoli citati del saggio *Dall'albero al labirinto* nel volume omonimo del 2007 e il saggio *Semiotica della dimenticanza* cit. (nel primo i fenomeni della memoria e della dimenticanza sono studiati nel contesto della nozione dell'enciclopedia, nel secondo in un contesto più specificamente semiotico).

¹⁵ Le indicazioni delle pagine rimandano a U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Romanzo illustrato, Milano, Bompiani, 2004.

¹⁶ Si tratta evidentemente di un nome fittizio che potrebbe alludere alla *Città del Sole* di Tommaso Campanella che, come la casa di Solara, è posta sulle pendici di un colle, luogo utopico che, come una sorta di «teatro della memoria», tramite le sue cupole e mura piene di figure dipinte, rimanda al cielo e alla terra e a tutti i saperi, le scienze, le industrie del mondo.

della famiglia in Piemonte. Forse, sfogliando libri o giornali e guardando fotografie, Yambo potrebbe trovare qualche traccia degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, anni di cui anche prima dell'incidente non parlava mai e che, secondo lei, aveva voluto dimenticare: «forse la casa di Solara ti evocava un mondo che era sparito per sempre, hai dato un taglio» (37). La sua dimenticanza, oltre alle evidenti cause neurologiche, poteva avere anche delle concause psicologiche. La grande casa piemontese sarebbe potuta così diventare una sorta di «teatro della memoria» dove un'immagine richiama l'altra¹⁷, anche se, come suggerisce Paola, non è altro che una «caverna» piena di carta: «“Sfrutta la carta, visto che le *madeleines* non ti dicono niente”» (74). Infatti, la memoria che si attiva durante il soggiorno nella casa di Solara è, come recita il titolo della Parte seconda del romanzo, «Una memoria di carta», una memoria che viaggia attraverso un'enciclopedia che, invece di dati fattuali, registra pagine stampate, ossia giornali, riviste, libri per ragazzi, fumetti, immagini pubblicitarie ecc., e che non trova nessun approdo né esistenziale né (auto)biografico e storico. Sono, accanto a determinati luoghi o ambienti, le pagine stampate che di volta in volta fanno sorgere nella mente del protagonista delle domande, di cui le eventuali risposte si troverebbero in un mondo al di là delle pagine o delle parole, mondo per lui irraggiungibile. Nella ricerca di Yambo del proprio passato o «tempo perduto», le domande e congetture rimandano ad altre domande e congetture, mentre risposte e soluzioni rimangono sospese fino all'ultima parte del romanzo, in cui, paradossalmente, hanno luogo alcune rivelazioni del passato. Yambo segue il metodo dell'investigazione poliziesca, alludendo ogni tanto alla tradizione del «Giallo». Alcune delle sue imprese sembrano ricalcare, su scala ridotta, quelle di Guglielmo da Baskerville nel *Nome della rosa*.

L'esplorazione di Yambo della grande casa di Solara e delle sue misteriose stanze, durante la quale osserva l'ambiente, facendo delle inferenze sulla storia della famiglia e sull'uso domestico delle varie stanze, rievoca le perlustrazioni di Adso e Guglielmo da Baskerville dei vari edifici dell'abazia. Dopo essersi deciso di entrare nell'ala centrale della casa, individua «per inferenza quasi poliziesca» (99) la stanza che dovrebbe essere stata dei suoi genitori. Proseguendo l'esplorazione, dall'ala sinistra della casa sale nei solai, che hanno tutte le caratteristiche di un labirinto o «dedalo», con passaggi stretti, corridoi suddivisi da scaffalature, «svincoli di un labirinto senza fine», in cui si fanno dei giri, prima di trovare per caso l'uscita: «Avventuratomì per un corridoio a sinistra, avevo girato ancora una o due volte, e mi ero ritrovato di fronte alla porta d'ingresso» (120)¹⁸.

¹⁷ Per l'idea rinascimentale, in particolare di Giulio Camillo Delminio, della mnemotecnica come «teatro della memoria», si veda U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 65-70.

¹⁸ Sembra di leggere una versione abbreviata di un brano di *Il nome della rosa*: «Così parlando girovagavamo a vuoto, ormai smarriti [...]. Mentre ci lamentavamo per la miserevole fine della nostra bella impresa, ritrovammo inopinatamente la sala da cui partiva la scala» (U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 181). Nel romanzo si trovano diversi esempi di auto-

Come Guglielmo da Baskerville di fronte all'Edificio¹⁹, così anche Yambo riesce a individuare alcuni dei segreti nascosti della casa, osservando da fuori la costruzione e le sue strane irregolarità. Guardando la facciata della casa dal giardino, viene colto da «un senso di disagio, come se il [suo] senso della simmetria ne rimanesse disturbato» (215), dopo di che si pone una serie di domande: «ma cosa c'è al primo piano sopra a questa parte in più [...]? In altre parole, che cosa c'è sopra, che corrisponda allo spazio occupato a sinistra dallo studio del nonno e dalla mia cameretta?» (216). Dopo esser uscito sull'aia, guardando in alto, vede tre finestre con le ante serrate. Che cosa c'è dietro a quelle finestre? Niente, risponde Amalia, l'anziana domestica e custode della casa. E lui: «Come niente? Se ci sono finestre ci dev'essere qualcosa» (217). Scopre così una stanza dietro una porta murata, che una volta era la cappella della casa e in cui, come racconta Amalia, il nonno aveva nascosto quattro ragazzi in fuga dalle Brigate Nere. Ma se il nonno e i suoi amici avevano murato la porta, da dove passavano per dare del cibo ai quattro fuggiaschi? Se lo domanda anche Amalia e il protagonista commenta: «Eh già, *that is the question*», formulando poi l'ipotesi di un accesso segreto alla stanza attraverso una botola nascosta nel pavimento del solaio, ipotesi che, con auto-ironia, considera come piuttosto elementare e non all'altezza di un Holmes:

Non occorre essere Sherlock Holmes per arrivare all'unica risposta possibile: nella Cappella si entrava anche dal solaio. La Cappella portava al solaio per una scaletta tutta sua, solo che in solaio lo sbocco era stato occultato. A prova di Brigata Nera ma non di Yambo. [...] Scorridente di soffitte com'ero, il passaggio dovevo conoscerlo bene, e avevo continuato ad andare in Cappella, anzi con più gusto di prima perché era diventato il mio nascondiglio, e una volta là nessuno mi trovava più (221).

Si nota che le scene d'infanzia evocate in questo passo non appartengono alla memoria del protagonista, ma alla sua immaginazione. Così anche la successiva perlustrazione del solaio che si svolge in un'atmosfera da *gothic novel*: mentre l'ambiente si fa buio per un temporale e gli abbaini si accendono «di lampi vicinissimi», inciampa improvvisamente su uno strato di roba che nasconde una botola e uno scalino: «Che cosa deve esserci sotto una botola? Una scaletta, elementare caro Watson» (223). In questa scena il protagonista si diverte a sperimentare la sua ricerca del passato come un gioco poliziesco, ispirato dalle letture di racconti d'avventure e di altri generi di libri per ragazzi, ripetendo, ma non

citazioni o riferimenti alla propria opera narrativa, accanto a *Il nome della rosa*, anche a *Il pendolo di Foucault* e a *L'isola del giorno prima*.

¹⁹ Alludo a un episodio all'inizio del terzo giorno, dove Guglielmo e Adso girano attorno all'abbazia, scoprendo delle irregolarità nella disposizione dei torrioni e delle finestre, disposizione che «non risponde a nessuna legge matematica» (U. Eco, *Il nome della rosa* cit., p. 220).

memorando, la sua infanzia: «e di lì chissà quante volte ero passato io, rivivendo avventure già sognate su tanti fogli di carta. Che infanzia meravigliosa» (222).

Nel solaio, Yambo sfoglia o legge, come descritto nel capitolo «Otto giorni in una soffitta»²⁰, una grande quantità di libri, fra i quali alcuni forse erano appartenuti allo stock della bottega del nonno, altri alla sua «bibliotechina» da bambino e altri ancora alla raccolta che presumibilmente aveva fatto il nonno dei classici per ragazzi, da Dumas a Stevenson a Salgari a Conan Doyle. È del resto anche nella soffitta che il protagonista, in «*Le Avventure di Ciuffettino* di tale Yambo» (137), scopre l'origine del suo nomignolo. In seguito, nella Cappella trova conservati, in pile ben ordinate, giornalini e albi a fumetti, letture che il ragazzo forse aveva sottratte al controllo del nonno, da «Il corriere dei Piccoli» ad altri più moderni, in parte americani, che durante il fascismo venivano italianizzati. È nella sua rivisitazione dei fumetti, raccontata nel capitolo «Lassù a Capocabana»²¹, che Yambo, capitandogli tra le mani un albo che s'intitola *La misteriosa fiamma della regina Loana*, si sente come sulla soglia di una rivelazione di un qualcosa che per ora non si concretizza.

La ricerca a ritroso di Yambo s'avvicina anche per altri aspetti alla versione letteraria dell'indagine poliziesca. Accanto allo spazio labirintico, con i suoi corridoi, svicoli, scale, porte murate, altri *topoi* sono stati presi in prestito dal genere del giallo. Alcuni hanno un effetto leggermente comico o ironizzante, come quando Yambo, ripetutamente e per caso, s'imbatte in qualcosa che sarà utile per la sua ricerca. Ciò avviene ad esempio in soffitta, dove all'improvviso vede due grandi armadi: «Ho fatto qualche fatica ad aprire il primo, sempre sul punto di crollarmi addosso, e come l'ho aperto una pioggia di libri mi è caduta ai piedi» (129), e nel guardaroba del nonno in cui, con sua grande sorpresa, scopre un «grammofono a tromba [...] e una radio» (164). Riesce poi a identificare una cassapanca, a cui prima non aveva fatto caso, con la collezione dei dischi, «tutti buoni vecchi settantotto giri» (169). Anche i libri di scuola, che già non pensava di trovare più, erano conservati in uno scatolone che prima era sfuggito alla sua attenzione: «Ero tornato in solaio, e incominciavo a temere che delle cose scolastiche non fosse rimasto nulla, quando mi è caduto l'occhio su uno scatolone» (178). Procedendo con il metodo «di uno storico», basandosi non solo sui libri e quaderni di scuola, ma anche su giornali del regime fascista trovati in altri scatoloni, Yambo cerca di ricostruire sia i suoi anni di scuola (dal 1937 al 1945) che gli anni del fascismo: «se leggevo libri e quaderni della quarta elementare, 1940-41, degli stessi anni sfogliai i giornali e, per quanto ho potuto, degli stessi anni mettevo sul giradischi le canzoni» (179). Ne viene fuo-

²⁰ Il titolo rimanda a un volume di Henri Giraud appartenente a una collezione di libri per l'infanzia dell'inizio degli anni Quaranta (Biblioteca dei miei Ragazzi dell'editore fiorentino Salani), si veda la pagina illustrata 141.

²¹ Titolo che rimanda a un disco che Yambo ha sentito in un capitolo precedente e a cui ora allude di nuovo; è una canzone che provoca in lui una strana, inspiegabile reazione emotiva.

ri il ritratto di un'Italia in cui sembrava «che la vita scorresse su due binari, da un lato i bollettini di guerra, dall'altro la continua lezione di ottimismo e gaiezza diffusa a piene mani dalle nostre orchestre»:

Infuriava sotto il sole africano la battaglia di El Alamein, e la radio intonava voglio vivere così col sole in fronte e felice canto, beatamente. Entravamo in guerra con gli Stati Uniti, i nostri giornali celebravano il bombardamento giapponese di Pearl Harbor, e andava in onda sotto il cielo delle Hawaii, se in una notte scenderai, il paradiso sognerai [...]. Iniziava lo sbarco alleato in Sicilia e la radio (con la voce di Alida Valli!) ci ricordava che l'amore no, l'amore non si può disperdere con l'oro dei capelli. Avveniva la prima incursione aerea su Roma e Jone Caciagli cinguettava notte e di soli soli con le mani nelle tue mani sino all'alba dell'indomani (202-204).

Qual era l'atteggiamento del piccolo Yambo in questo clima di «schizofrenia»? Alla domanda «E io, io, come vivevo questa Italia schizofrenica?», il protagonista non trova risposta. Intuisce però che tra un suo tema della quinta elementare del 1942 e un altro scritto nove mesi dopo, quando faceva la prima media, qualcosa deve aver scosso le sue idee di piccolo balilla, qualcosa che aveva trasformato il ragazzo che credeva nelle frasi fatte sull'eroismo e sulla vittoria in un ragazzo che con disinganno ne raccontava il fallimento. Si nota però che anche qui si tratta di un interpretante testuale: la «cronaca» del «Bicchiere infrangibile» suggerisce una possibile interpretazione dei fatti, ma non rivela niente sulla condizione in cui, realmente, si sarebbe trovato Yambo da bambino o adolescente. Anche le cause del presunto cambiamento restano in ombra. Potrebbe trattarsi della lettura del racconto *Loma Valente* che Yambo trova sul libro della quinta elementare, racconto che tratta di un episodio della guerra di Spagna e che il ragazzo, presumibilmente, non aveva letto come un racconto nazionalistico di un eroe che si sacrifica per la patria, ma come un racconto sulla morte. Presume che quella lettura sia stata la sua «caduta sulla via di Damasco» (207). Di quanto è successo dopo, riesce solo a capire che aveva fatto la prima media in città e le due classi seguenti a Solara, «segno che la famiglia aveva deciso di sfollare definitivamente in campagna perché erano arrivati anche da noi i primi bombardamenti» (210). Per il resto un grande vuoto. I quaderni della seconda e terza media non contengono altro che «cronache» nostalgiche («erano solo ricordi del bel tempo che fu»). Al protagonista non rimane altro che riprendere il filo delle domande senza risposta: «E come avevo vissuto gli anni dal quarantatré alla fine della guerra, quelli più cupi, con la lotta partigiana e i tedeschi non più camerati? [...] Mi mancava ancora un anello, e forse molti. A un certo momento ero cambiato, ma non sapevo perché» (210).

Un'incognita importante, a questo punto dell'investigazione, è la figura del nonno, anche se la sua immagine aveva già incominciato a prendere forma con la scoperta di uno scatolone con i giornali del regime, in cui le sottolineature facevano capire che leggeva tra le righe: «A distanza di tempo il nonno mi stava dan-

do una grande lezione, civile e storiografica insieme: bisogna saper leggere tra le righe» (179). Il suo ruolo durante il fascismo sarà in parte rivelato dalla scoperta della Cappella e dal racconto di Amalia dei quattro fuggiaschi. Ma altri particolari sorprendenti emergono, quando il protagonista, nel capitolo con il titolo promettente «Adesso viene il bello»²², s'imbatte in uno scatolone che insieme a delle riviste contiene delle lettere e cartoline che gli permettono di ricostruire «la fisionomia politica» del nonno. In una lettera qualcuno fa i complimenti al nonno «per la sua bella impresa» (262), il che per Yambo resta un enigma fino a quando per caso scopre una bottiglietta messa in cima a uno scaffale, che potrebbe essere la chiave per completare il ritratto del nonno. Nella sua memoria però non ci sono tracce di questi eventi. Sarà Amalia a rivelare sia l'impresa avventurosa del nonno sia l'entusiasmo del ragazzo per quanto gli raccontava il nonno. Più di questo, non riesce a sapere. Gli anni dal 1943 al 1945 costituiscono per lui ancora un anello mancante. Qualcosa sembra però essere sul punto di affiorare, quando due francobolli delle isole Figi e una canzone, che aveva ascoltato un paio di giorni prima, gli fanno venire in mente il nome Pipetto e quello ancora più misterioso di un luogo, il Vallone. Sia nel livello dei fatti raccontati che nel livello della tecnica narrativa, il nome del Vallone costituisce un vero e proprio *cliffhanger*, procedimento caratteristico della narrativa poliziesca e del romanzo d'avventura, che si concretizza spesso nel disegno fumettistico: «Il segreto di Solarà era che a ogni passo arrivavo sull'orlo di una rivelazione e mi arrestavo sul ciglio di un dirupo dalla gola invisibile sotto la nebbia. Come il Vallone, mi sono detto. Cos'era il Vallone?» (254).

Il racconto della ricerca di Yambo è piena di simili momenti di *suspense*, che si verificano tutte le volte che il protagonista fa delle domande, mentre le risposte restano sospese o rinviate da un capitolo all'altro, provocando quel senso di tensione che è caratteristico del poliziesco o del *gothic* o *mystery novel*. I tentativi di Yambo di trovare risposte per infrangere le barriere della dimenticanza, sono da considerare come un lavoro semiotico che, nella terminologia di Eco, vuole «presentificare l'assenza»²³, assenza che in questo caso riguarda proprio la storia reale e biografica del protagonista, ossia la sua vera identità. Alle domande e supposizioni durante l'investigazione (fra le quali: «Gragnola. Chi è Gragnola?», «c'era una radio a Solarà?», «Ero cresciuto senza fumetti?», «Ma i dischi, dov'erano?», «Il nonno era fascista o antifascista, o nessuno dei due?», «Se il nonno era metodico, i libri di scuola non dovevano essere lontani dalla cassa dei libri dell'infanzia», «Chi era Pipetto?»; «E io, io, come vivevo questa Italia schizofrenica? Credevo nella vittoria, amavo il Duce, volevo morire per lui?», «Ci credevo davvero o ripetevo frasi fatte?», «Che cosa legava i francobolli alla canzone e

²² Dietro questo titolo promettente si nasconde un'allusione ironica al titolo di una canzone fascista che, nonostante una fortuna bellica avversa, prometteva la vittoria, cfr. p. 199.

²³ Cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p., 85.

questa al nome, solo al nome di Pipetto?», «Cos'era il Vallone?»²⁴) seguono, ma a distanza, delle risposte che, come in un processo di semiosi illimitata, provocano altre domande e altre ancora, delle quali alcune trovano, anche se in maniera problematica e discutibile, una risposta definitiva nella Parte terza del romanzo. Il protagonista paragona il proprio metodo d'investigazione a quello di Sherlock Holmes. Entrambi, trovandosi in uno spazio limitato e chiuso²⁵, sono impegnati nel tentativo di decifrare dei segni:

Sherlock Holmes era me, in quello stesso momento, intento a rintracciare e ricomporre eventi remoti di cui prima non sapeva nulla, stando in casa, al chiuso, forse persino (a controllare tutte quelle pagine) in un solaio. Anche lui, come me, immobile e isolato dal mondo, a decifrare puri segni. Lui poi arrivava a far riemergere il rimosso. Ci sarei riuscito io? Per lo meno avevo un modello (153).

Il protagonista sembra rendersi conto che la sua dimenticanza è la conseguenza non solo dell'incidente, ma anche, come gli aveva suggerito Paola, di un atto di rimozione che potrebbe riguardare alcune esperienze traumatiche, che lui durante la sua vita di adolescente ha cercato di cancellare: «Ma mi ero arrestato di fronte a un blocco (l'ultimo posto di blocco di quella guerra combattuta sotto casa) e mi arrendevo di fronte – a che cosa? A qualcosa di cui non potevo o non volevo più rammentarmi, e che aveva a che fare col Vallone» (283), esperienze che rimangono sconosciute sia a lui sia al lettore e che il protagonista, nella Parte terza del romanzo, dopo aver subito un altro incidente ed essere entrato in coma, è paradossalmente in grado di rievocare: «Io vivo con me stesso e per me stesso, e so quello che dopo il primo incidente avevo dimenticato» (308). Rivede una scena in cui un compagno di classe si era rifiutato di pronunciare il giuramento fascista, gridando, invece di «lo giuro!», «Arturo!» e capisce qualcosa di più del proprio cambiamento: «Tra il tema dei dieci anni e la cronaca degli undici, alla fine della quinta elementare, ero stato trasformato dalla lezione di Bruno. Anarchico rivoluzionario lui, appena scettico io, il suo Arturo era diventato il mio bicchiere infrangibile» (320-321). Superata una prima fase piena di ricordi frammentari e confusionari, mentre la sua memoria «gira a labirinto» (323), rivede delle immagini nette degli anni in cui erano ancora in città: l'oscuramento, i primi bombardamenti, le notti nel rifugio, «dei signori in giacca e cravatta, che con una zappetta tolgono le erbacce». La madre gli spiega che sono ebrei obbligati a fare i lavori e il nonno gli dice di trattarli «con educazione» (327). Rivede anche

²⁴ Cfr. le pp. 68, 156, 161, 165, 171, 175, 176, 204-205, 254.

²⁵ La stanza di Holmes, come anche il solaio di Yambo (o il periscopio di Casaubon in *Il pendolo di Foucault* e la nave di Roberto de la Grive in *L'isola del giorno prima*) sono piccoli «teatri della memoria», paragonabili al carcere di Don Isidro Parodi di Borges e Casares, personaggio che, dall'interno del carcere, non solo ricorda tutto (come Funes), ma sa anche selezionare ciò che conta per risolvere un mistero (cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 94).

i suoi pomeriggi all'Oratorio di Solara, come in un film, in «una sequenza filata» (328), e le serate in cucina, mentre lui cura la sua raccolta di francobolli e ci sono le trasmissioni di Radio Londra, con alla fine la voce da sassofono che canta *Lassù a Capocabana*, mentre, sempre alla stessa ora, «si sente un ronzio nel cielo» (337). Capisce ora il significato del nome Pipetto. Una delle domande che fino a ora hanno incuriosito il lettore trova qui una risposta, come succede anche più avanti per quelle insistenti sul Vallone. Con il rivelarsi del mistero del Vallone, Yambo (e con lui il lettore) viene a conoscenza degli eventi drammatici che per lui sono stati traumatici e che poi hanno contribuito a un processo di rimozione.

3. *Alla ricerca della «fiamma»*

Parallelamente ai tentativi del protagonista di risolvere gli enigmi di Pipetto e del Vallone, si svolge la ricerca di ciò che potrebbe essere all'origine della «misteriosa fiamma», espressione metaforica con la quale Yambo, di volta in volta, circoscrive alcune delle sue impressioni emotive e sensoriali, in cui improvvisamente ha la sensazione fugace e epifanica di trovarsi in contatto con qualcosa che dovrebbe appartenere al suo passato. L'impressione può essere di natura auditiva, come nel caso della melodia di una canzone degli anni Cinquanta, intitolata «In cerca di te», melodia che inspiegabilmente lo commuove, ma può essere sia auditiva che visiva, come quando, la sera del suo arrivo nella casa di campagna, sente il richiamo di un barbagianni, vedendo subito dopo «fuggire un'ombra biancastra». Secondo lui, il barbagianni evidentemente gli «apparteneva», perché lo «aveva svegliato altre notti» (90). Alcune impressioni sono particolarmente toccanti, anche nell'ambito corporeo o fisiologico. Quando vede una vecchia fotografia dei suoi genitori, che per lui sono degli sconosciuti, sente «come una presa alla bocca dello stomaco» (27), sensazione che aveva avuto anche nel caso della canzone, e che si ripete, quando in una delle stanze della casa di Solara intravede sul comodino un piccolo libro rilegato che dovrebbe essere appartenuto a sua madre: «mi ha preso un groppo al piloro [...] La misteriosa fiamma» (98). Altre «misteriose fiamme» sono provocate da immagini su riviste, come quella di un profilo femminile (108). Effetti simili hanno alcune delle sue letture durante gli otto giorni in soffitta e la vista di certe copertine. La prima copertina delle avventure di *Buffalo Bill* gli provoca «una scarica di fiamme misteriose» (144). Infine, sfogliando la grande quantità di fumetti, che erano stati conservati nella Cappella, sente «un crescendo di misteriose fiamme» (235). Nel titolo di uno degli albi delle avventure di Cino e Franco del 1935, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, trova infine la spiegazione di quell'espressione che tante volte gli era venuta in mente. Si rende conto che non può essere stata la storia a impressionarlo, storia sgangherata e «più scipita che mai mente umana abbia potuto concepire» (250), e che ciò che lo aveva «ammalciato» non era solo l'espressione *la misteriosa fiamma*, ma forse anche il suono del

nome Loana. Presume che anche più tardi, negli anni del dopoguerra che erano anche quelli della sua adolescenza, aveva continuato a coltivare quel suono, sostituendo la Loana «storica» con «l'aura orale di altre fiamme misteriose». Per quanto riguarda le «altre fiamme misteriose», non riesce a saperne di più, anche se per un attimo si è sentito «sulla soglia di una rivelazione finale» (249), rivelazione di un qualcosa che non si concretizza: «La nebbia stava sempre e ancora dentro di me, perforata a tratti dall'eco di un titolo» (251).

Accanto all'anello mancante dal 1943 al 1945, c'è perciò anche il vuoto degli anni dell'adolescenza. Nella Cappella, Yambo non trova niente che potrebbe rinviare al periodo tra i suoi tredici e diciotto anni, finché ha di nuovo una scoperta casuale: appoggiate all'altare, scorge tre scatole alle quali prima non aveva fatto caso. Contengono alcuni numeri del *Radiocorriere* del 1947 e il 1948, dove vede sottolineate le trasmissioni di musica classica. Si rende conto che, negli anni del liceo, era un ascoltatore appassionato soprattutto della musica di Chopin. Sotto al *Radiocorriere* trova poi i suoi quaderni del tempo del liceo, tra il 1947 e il 1950. Iniziando la sua «ultima ricerca al suono della *Sonata in si bemolle minore opera 35*» scopre nei quaderni delle poesie, «così brutte che non potevano essere che mie [...]. Acne giovanile» (277), poesie sulla natura, con «molte, troppe lune», su Chopin, sul tempo e sulla memoria, ma anche poesie in cui parla «di una lei, per quanto impalpabile» (279). Anche ora il protagonista fa delle domande, per le quali ancora non trova una risposta: «ma lei chi era?». Leggendo una descrizione dettagliata, capisce che non si tratta di una «creazione fittizia», ma di una ragazza «realissima» che lui, come gli viene suggerito da un'altra poesia, avrebbe perduta. Una delle ultime poesie parla del Vallone, da cui si sente separato, come di fronte a un «posto di blocco». È una poesia enigmatica su qualcosa che «non poteva o non voleva più rammentarsi» e in cui il ragazzo, ormai forse diciottenne, chiude categoricamente «il quaderno della memoria» (283), una poesia che il protagonista legge anche come un'allegoria della perdita della ragazza. Per ottenere una risposta alla sua domanda: «Ma chi era stata la Creatura che, fuggendo, mi aveva convinto ad archiviare e gli anni del liceo e quelli di Solara?» (284), fa ricorso alla memoria altrui, ai ricordi dell'amico di banco Gianni. In una telefonata l'amico racconta come Yambo negli anni dopo la guerra, quando era ritornato in città e aveva iniziato il ginnasio, si era innamorato di una ragazza, chiamata Lila, che nel secondo anno del liceo si era trasferita con la famiglia in Brasile, dove era morta un paio di anni dopo. Yambo si sente molto toccato da questa storia; capisce che si era «affannato per quarant'anni intorno a un fantasma» (290). Con amarezza si rende conto che di Lila, dopo la testimonianza di Gianni, conosce il nome, ma non il volto²⁶ (il

²⁶ Forse possiamo vedere qui un riferimento a figura di inversione o di chiasmo a Adso in *Il nome della rosa* e il suo amore per la ragazza della quale ha conosciuto il volto, ma mai il nome: «Dell'unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome» (U. Eco, *Il nome della rosa* cit. p. 409).

che naturalmente è in sintonia con la sua sindrome): «Gli ultimi documenti che Solara ha potuto offrirmi erano le mie poesie, che mi hanno fatto intravedere Lila, senza consegnarmene il volto. Mi trovo di nuovo davanti a una barriera di nebbia» (292). Cercando un po' di sollievo, sale ancora una volta nel solaio, dove nota una scatola chiusa infilata tra due armadi. In fondo alla scatola, sotto una coltre di giornali trova niente di meno che l'in-folio del 1623 dell'opera teatrale di Shakespeare, «una *trouvaille* da infarto», che non può che non mettere in subbuglio un commerciante di libri antichi e appassionato collezionista come lui. È «il grande colpo» (295) della sua vita, un colpo però che gli provoca un secondo incidente. Nello stato di coma rivede, come già detto sopra, degli episodi dei suoi anni d'infanzia a Solara, ma rivive anche delle scene della sua adolescenza in città, scene incentrate soprattutto sulla storia (felice e infelice) del suo innamoramento.

Yambo e Marcel: tra convergenze e divergenze

Nel romanzo ci sono alcuni riferimenti alla «recherche» proustiana, citazioni o allusioni più o meno ironiche e altri riferimenti intertestuali, insieme ad alcune vaghe analogie tematiche.

Non si tratta però di «proustismi»²⁷, ma piuttosto di elementi con i quali il romanzo si allontana dalla tradizione proustiana e dalla tematica della memoria involontaria. Quando il medico gli consiglia di tornare nel suo ambiente, perché «talora aiuta di più risentire il sapore di un cibo familiare, un odore, che so?», Yambo ironizza sull'esperienza di Marcel, il protagonista proustiano, «“La madeleine di Proust,” ho detto, “il sapore dell’infuso di tiglio e della focaccia lo fa trasalire, sente una gioia violenta. E riaffiora l’immagine delle domeniche a Combray con la zia Léonie”», poi dichiara che nel caso suo non funziona così: «“non ricordo immagini, né odori né sapori. Ricordo solo parole”» (29). Ritornato a casa, ribadisce, rivolgendosi a sua moglie: «“Guarda, i sapori non mi evocano nessuna Combray”» (38). La sua investigazione, infatti, è sin dall’inizio del suo soggiorno a Solara, guidata dalla volontà di recuperare almeno alcune esperienze del passato, cercando tramite una sorta di memoria semantica volontaria, di attivare delle zone spente della sua memoria autobiografica, sperimentando così le prospettive di miglioramento prognosticate dal neurologo, secondo le quali il cervello: «“nel giro di qualche tempo sia capace a affidare a un’altra area quello che l’area offesa non riusciva più a fare”» (15). Nel caso suo, però, queste prospettive risultano destinate al fallimento: la sua memoria semantica, anche quando a volte sembra aprire un varco ad associazioni sponta-

²⁷ Nella critica francese e italiana si usa il termine «proustismo» per indicare l’influsso di Proust su altri scrittori o l’eredità di Proust in altre letterature. Si veda Gilbert Bosetti, *Le proustisme en Italie*, in «Cahiers du CERCIC», 9, 1988, pp. 29-100.

nee, caratteristiche della memoria involontaria, si blocca: le associazioni rimangono vaghe, indefinite, e non pervengono a fissarsi, cristallizzarsi, in situazioni concrete. Intuisce infatti che, mentre da adolescente forse poteva aver sperimentato la memoria involontaria, ora questa esperienza non può più appartenergli: «Probabilmente a adolescenza inoltrata, forse già studente di liceo, nel tornare a Solara mi ero impegnato in un ricupero di quello che allora già mi pareva un passato remoto [...]. Ero già condannato al ricupero della memoria, solo che allora era un gioco, con tutte le mie *madeleines* a disposizione, e ora invece una sfida disperata» (248), una sfida dunque che difficilmente può vincere. Di fatto, di volta in volta, si deve rendere conto che la sua memoria semantica, al contrario di ciò che sia sua moglie sia il medico si erano augurati, non dà accesso a quella autobiografica. Le parole anziché evocare esperienze autobiografiche non evocano che altre parole. A sentire Amalia parlare di «Cappone e pasta reale», ad esempio, non gli vengono in mente la tavola apparecchiata per Natale, né i sapori di quei piatti: «Non avevo ricordato il gusto della pasta reale: solo il nome» (97) (il che, come più tardi, quando si rende conto che di Lila conosce solo il nome, è in sintonia con la sua sindrome). Come illustrato in vari contesti, le sue reazioni emotive attivizzano solo la sua memoria semantica, bloccandosi prima di raggiungere la sfera di quella autobiografica. Nell'episodio del bargianni, citato sopra, suppone che la sensazione della «misteriosa fiamma» avvertita quando ha veduto fuggire l'uccello notturno, potrebbe essere provocata anche dalla parola «ciulandario», che gli è venuta in mente e che probabilmente aveva usato anche da bambino: «*Ciulandario?* Anche questa parola non poteva averla letta nelle enciclopedie. Quindi mi veniva da dentro, o da prima» (90). Ma si tratta di supposizioni, oltre le quali non può andare. Questo in contrasto con quanto avviene in Proust che, per illustrare l'effetto della memoria involontaria, cita Chateaubriand, che descrive come «le gazouillement d'une grive» lo trasporta nel passato, facendogli rivedere «ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive»²⁸. Anche nell'episodio di Pipetto, in cui la memoria, per la sua spontaneità ed emotività, sembra avvicinarsi all'attività di una memoria involontaria, i suoi ricordi non superano la frontiera della memoria semantica. Reagendo, con «un accenno di tachicardia» al rumore di un motore lontano, il protagonista si chiede: «È Pipetto! [...]. Chi era Pipetto?» e commenta: «erano soltanto, ancora una volta, le mie labbra a ricordare. Solo *flatus vocis*. Chi fosse Pipetto non lo sapevo. Ovvero, qualcosa in me lo sapeva, salvo che quel qualcosa si crogiolava sornione nella regione ferita del mio cervello» (176).

Nel contesto di questa chiusura della memoria semantica nei confronti di quella autobiografica è forse significativo che il protagonista, per raccontare l'effetto che ha su di lui la lettura in fretta di una grande quantità di libri (siamo all'inizio del capitolo sugli otto giorni nella soffitta), s'ispira (così sembra) a una nota

²⁸ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 287.

metafora proustiana, trasponendola dall'evocazione di una serie di fenomeni o oggetti di un mondo vissuto (fiori, case, stradine, persone del piccolo mondo di Combray) all'evocazione di un susseguirsi di parole (frasi e brani) appartenenti alla sua enciclopedia letteraria: «Come se una sola parola ne rievocasse altre mille, o fiorisse in un riassunto corposo, come quei fiori giapponesi che si mettono a sbocciare nell'acqua. Come se qualcosa andasse da sola a depositarsi nella mia memoria, per tenere compagnia a Edipo o a Hans Castorp»²⁹, – un processo semiosico perciò in cui si accumulano significanti su significanti, senza che si arrivi mai a significati più o meno definitivi. C'è da aggiungere che Yambo, nello stesso brano, si concede anche una lettura lenta, la quale gli procura più emozioni. Non può però sapere se queste emozioni appartengono solo al presente o se sono ricollegabili alle sue emozioni di una volta, quindi con una base autobiografica: «Altre volte leggevo lentamente, assaporando una frase, un brano, un capitolo, avvertendo forse le stesse emozioni provocate dalla prima e scordata lettura» (118). Se in Marcel, per quanto riguarda i ricordi delle sue letture d'infanzia, sorgono convinzioni e certezze, per Yambo non ci sono che incertezze e supposizioni.

Per Marcel, le «impressions» sensoriali si trasformano in «réminiscences», per cui s'istituisce, anche se per breve durata, un rapporto di analogia tra le impressioni del presente e quelle del passato, analogia che, secondo la poetica proustiana, può essere contenuta o tradotta in un'immagine o una metafora, che condensa due sensazioni in una qualità comune e essenziale, sottraendole alle contingenze del tempo³⁰; per Yambo, invece, gli odori e i suoni non rinviano a un significato inerente a un determinato episodio del passato, ossia della sua realtà autobiografica, ma a significati che gli sfuggono o che si spostano da un possibile contesto all'altro. Così si meraviglia del fatto che, mentre nel solaio sta sfogliando il *Journal des Voyages*, un odore di muffa evoca nella sua mente i Re Magi e Gesù Bambino, perché «quando mai avevo avuto a che fare coi Re Magi, e che c'entravano i Re Magi con le stragi del mar dei Sargassi?» (138). Quando poi scopre la grande cassa, nella quale erano conservati il muschio e le figurine del presepio, si sente commosso, non per il presepio in sé, bensì per qualcos'altro che non riesce ad afferrare: «E [...] quelle statuine mi stavano richiamando [...] una immagine, che non avevo visto in solaio, ma che forse doveva essere da qualche parte, vivida come mi stava colpendo in quell'istante» (157).

A volte, però, in alcune sensazioni corporee del protagonista, sembra che qualcosa del passato stia per farsi vivo, qualcosa che nella sua immediatezza potrebbe

²⁹ Cito la metafora proustiana: «Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs», M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954. p. 61. Si noti che Yambo nel riprendere la metafora proustiana forse ha fatto un collegamento a cortocircuito (il che potrebbe essere anche in sintonia con la sua sindrome), associando i propri «fiori giapponesi» al «gioco» giapponese di Proust.

³⁰ Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé* cit., pp. 236-239, 249-251.

essere evocato da una sorta di memoria istintiva e involontaria, fenomeno a cui allude Yambo in una citazione proustiana poco dopo il primo incidente: «*Pare vi sia una memoria involontaria delle membra, le gambe e le braccia sono piene di ricordi intorpiditi*» (29)³¹. Sfolgiando *Martin Eden* di Jack London, ubbidisce istintivamente al sapere corporeo del tatto: «sono andato macchinalmente a cercare l'ultima frase, come se le mie dita sapessero che doveva essere là» (132). Si noti che l'ultima frase del libro di Jack London («capisce in un ultimo barlume di lucidità qualcosa, forse il senso della vita, ma “appena lo seppe, cessò di saperlo”») non solo getta «come un'ombra su quello che [Yambo] sta facendo» (132), ma prefigura anche oscuramente la fine della sua ricerca nell'ultima pagina della Parte terza del romanzo. Anche in altre occasioni sembra che il corpo abbia i suoi ricordi. Questa memoria corporea fa sì che Yambo rievochi, con la brevità di un lampo, alcuni luoghi che a Solara facevano da cornice alle sue letture, fra cui un balcone:

Qualche giorno prima, quando nella mia cameretta avevo visto i libri di Verne e Dumas, avevo avuto la sensazione di averli letti rannicchiato su un balcone. Allora non ci avevo fatto caso, era stato solo un lampo, una semplice impressione di *déjà vu*. Però ora riflettevo che un balcone si apre davvero al centro dell'ala del nonno, e si vede che lì avevo consumato quelle avventure.

Yambo prova a ripetere e forse prolungare questo momento di rivelazione, facendo «l'esperienza del balcone, [...] cercando persino di seder[si] con le gambe che spenzolavano giù, infilate negli interstizi della ringhiera». Il suo tentativo, con uno sforzo della sua memoria volontaria, di riallacciarsi al passato, fallisce: le sue gambe, ormai, «da quelle strettoie non passavano più» (146). Inoltre si sente bruciato dal sole, sensazione che ha il suo correlativo non in una sua esperienza di *allora*, ma nel «sole andaluso» descritto in *Ragazzi d'Italia nel mondo*, il libro di propaganda fascista che *ora*, in una posizione piuttosto scomoda, sta rileggendo³². Un altro luogo scelto dalla memoria corporea si trova dalla parte del frutteto. A Yambo viene l'idea di sedersi a leggere in giardino, ma s'accorge che «oscuramente» vuole altro e che i suoi piedi lo stanno «portando altrove» (140). Il luogo scelto istintivamente è

uno spazio circolare, circondato da muretti ricoperti d'edera. Proprio di fronte all'accesso, contro il muro, c'era una fontana, con l'acqua che chioccolava colando. Spirava un vento leggero, il silenzio era totale, e mi sono accovacciato

³¹ Cito il brano completo da *Le temps retrouvé*, p. 17, nota: «Mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis».

³² Forse l'esperienza sarebbe stata più positiva come approfondimento proustiano di un'impressione, se l'oggetto della (ri)lettura fosse stato Verne o Dumas, i libri che avevano causato una sorta di rivelazione.

su una sporgenza di pietra, tra la fontana e il muro, disponendomi alla lettura. Qualcosa mi aveva portato là, dove forse andavo proprio con quei libri (142).

Tra questo luogo e il giardino di Combray, luogo delle letture estive di Marcel, c'è una certa analogia. Comuni a entrambi sono la frescura verde del luogo, la sua posizione isolata e chiusa, per cui è quasi un nascondiglio, il silenzio e la solitudine, la sua circolarità che, in entrambi i casi è connaturale all'attività di lettura³³. In questo luogo appartato Yambo scopre di leggere non un libro d'infanzia di un altro, ma un libro che è veramente il suo, come d'altronde anche Marcel dà importanza al fatto che legge dei libri che si è «appropriati». Così Yambo, in una seconda visita al frutteto, in cui alterna la lettura dell'*Isola del Tesoro* a «una scorpacciata di nocciole», ritmo di lettura che dovrebbe essere stato anche il ritmo di allora, conclude: «La storia era la mia» (148). Quando, alcuni giorni dopo, racconta *L'isola del Tesoro* ai suoi nipotini venuti in visita, non può far a meno di raccontare la storia in prima persona, – per cui sua moglie, con una certa incomprendimento, lo rimprovera perché si sta immedesimando troppo in quello che legge. Mentre per *L'isola del Tesoro* aveva scelto istintivamente il frutteto, per i romanzi di Salgari, lasciandosi guidare di nuovo «dall'istinto», sceglie la vigna, un luogo che per lui ha qualcosa in comune con i paesaggi salgariani. Si rende conto però che non riesce a risuscitare l'incanto di questi libri, che sicuramente aveva «divorato» da piccolo, perché «se memoria individuale c'era da riattivare, si confondeva con quella generale». Ha il sospetto che i libri di Salgari, come anche altri libri che avevano «segnato la [sua] infanzia erano quelli che [lo] rimandavano senza scosse al [suo] sapere di adulto e impersonale» (150). Un simile rimpianto lo troviamo in Proust, quando annota che l'incanto che può suscitare un libro, letto per la prima volta nella nostra infanzia, può essere neutralizzato dalle letture seguenti. Mentre però per Marcel la lettura dei suoi libri d'infanzia si espande in impressioni che coinvolgono luoghi e tempi diversi, le impressioni causate dalle letture di Yambo si bloccano agli orli delle pagine stampate. Lo stesso accade quando si tratta di copertine e titoli. L'emozione che provoca una copertina di Buffalo Bill non viene seguita da un approfondimento o tentativo di spiegazione di quella reazione; la mente di Yambo invece anticipa un elenco di altre copertine e altri titoli della serie (144). Infine, nella copertina e nel titolo dell'album di Cino e Franco, trova, in modo piuttosto tautologico, la spiegazione dell'espressione «misteriosa fiamma», ma, riflettendo, non perviene ad altro che a ipotizzare che sia stato il suono del titolo a provocare in lui una certa emozione che, così suppone, si sarà ripetuta varie volte nel corso degli anni della sua adolescen-

³³ Cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit. pp. 103-104: «Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin, sous le marronnier, dans une petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle j'étais assis et me croyais caché aux yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à mes parents. Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au dehors?».

za. Tutt'altro effetto hanno su Marcel le copertine di alcuni libri della sua infanzia. Se prende tra le mani *François le Champi* di George Sand, leggendo il titolo, ritorna in lui immediatamente il bambino che sta leggendo proprio quel libro in fondo al giardino di Combray³⁴, come anche la vista di una copertina può evocare lontane notti dedicate alla lettura: «La vue, par exemple, de la couverture d'un livre déjà lu a tissé dans les caractères de son titre les rayons de lune d'une lointaine nuit d'été»³⁵. L'esperienza di Marcel dell'«extra-temporalité», esperienza concettualizzata durante la matinée Guermantes, non è alla portata di Yambo, viste anche le conseguenze dell'incidente. Entrando però nella Cappella, gli sembra che il tempo si sia fermato. Vive questa sensazione dell'extra-temporale come un gioco, ispirato in parte da alcune sue letture. Convinto che nelle scansioni della Cappella ci sia solamente «roba [sua] e soltanto [sua]», mette scherzosamente in dubbio l'utilità della memoria: «La memoria è una soluzione alla meno peggio per gli umani, a cui il tempo scorre, e quello che passa è passato. Io godevo del prodigio di un inizio ab ovo». Per lui, «nella Cappella il tempo si era fermato, anzi no, aveva girato indietro, così come si rimettono sul giorno prima le lancette di un orologio». Ispirandosi poi alla storia del nonno e dei fuggiaschi, conclude: «Se la Brigata Nera mi scoprisse ora qui, pensavo, crederebbe che ci sto nell'estate del millenovecentonovantuno mentre io (io solo) saprei di esserci nell'estate del millenovecentoquarantaquattro» (224). Versione assurda, escheriana, dell'idea dell'extra-temporale, che però prefigura la rievocazione del passato nella Parte terza del romanzo.

Dopo il secondo incidente, Yambo è inspiegabilmente in grado di vedere e rivivere scene del passato, di «ritrovare» il suo «tempo perduto» e di rappresentare, dopo una confusione nebbiosa iniziale, alcuni degli episodi vissuti in ordine cronologico. Nonostante la serietà del suo stato, ironizza sul vantaggio che ora gli dà il sonno, «con i suoi cortocircuiti, a labirinto», il vantaggio di poter abolire il tempo, di rendere presente il passato alla maniera di Proust: «Lila è presente come Angelo Orso, o il dottor Osimo, o il signor Piazza, Ada, il papà, la mamma, il nonno, e di quegli anni ho ritrovato i profumi e gli odori della cucina, comprendendo con equilibrio e pietà anche la notte del Vallone, e Gragnola» (412). Il suo «tempo ritrovato» ha però poco in comune con il «temps retrouvé» in Proust, a prescindere dal fatto che entrambe le situazioni sono collocate alla fine della composizione narrativa, nella terza e ultima parte del romanzo di Eco e nell'ultima parte dell'ottavo e ultimo volume della *Recherche*, e che in entrambe interviene una figura femminile, la ragazza amata o ammirata nella prima adolescenza, poi perduta e in qualche modo ritrovata, anche se infine

³⁴ Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé* cit. p. 245: «si je reprends, même par la pensée, dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur le pays et sur la vie [...]».

³⁵ Ivi, p. 249.

«inattuabile»³⁶: Lila nel romanzo di Eco, Gilberte in Proust. La maggiore differenza tra la fine dei romanzi di Eco e di Proust è nell'esito della ricerca. In Proust il «*temps retrouvé*» del protagonista si va a consolidare nel suo progetto artistico, in cui darà forma architettonica, come quella di un cattedrale gotica (Saint-Hilaire), a tutti gli strati del suo passato, anche se a intervalli si affaccia l'idea dell'incombienza della morte, della vecchiaia, di uno stato di dimenticanza, simile a quella causata da un «*accident cérébral*»³⁷, fattori che potrebbero impedirgli di «*accomplir [...] son oeuvre*»³⁸. Nel romanzo di Eco, una simile prospettiva non esiste. Per il protagonista, il «tempo» andrà perduto nel medesimo momento in cui l'ha «ritrovato». L'apparizione di Lila su una lunga scalinata, alla fine di una serie di visioni fumettistiche e apocalittiche, ha la durata di un attimo. Vede finalmente il volto della ragazza, ma in quel medesimo momento scompare. Come Martin Eden di Jack London, ha «un ultimo barlume di lucidità» (cfr. 132) prima che una nebbia, «un leggero *fumifugium*» (445), avvolga tutto.

Non c'è perciò per Yambo, al contrario di Marcel, la prospettiva di una narrazione futura. Mentre nella *Recherche*, in seguito alle rivelazioni del passato durante la *matinée* Guermantes, viene postulata una situazione e attività narrativa non inverosimile, che darebbe una forma quasi architettonica a tutta l'opera, nel romanzo di Eco, anche se l'evocazione del passato in una sorta di monologo «pensato» da un individuo che si trova in coma forse sarebbe ancora concepibile, la maniera in cui questo monologo sarà trasmesso da una voce narrante, rasenta l'inconcepibile o l'impossibile. È comunque grazie a questa impossibilità all'interno del mondo possibile della finzione³⁹ e al superamento del varco che separa una situazione narrativa impossibile dalla sua trasmissione da parte dell'autore (fenomeno che riunisce *La misteriosa fiamma della regina Loana* ad altri romanzi di Eco) che si aprono al lettore settori sconosciuti o dimenticati (per rimozione o inerzia) della sua enciclopedia storica⁴⁰.

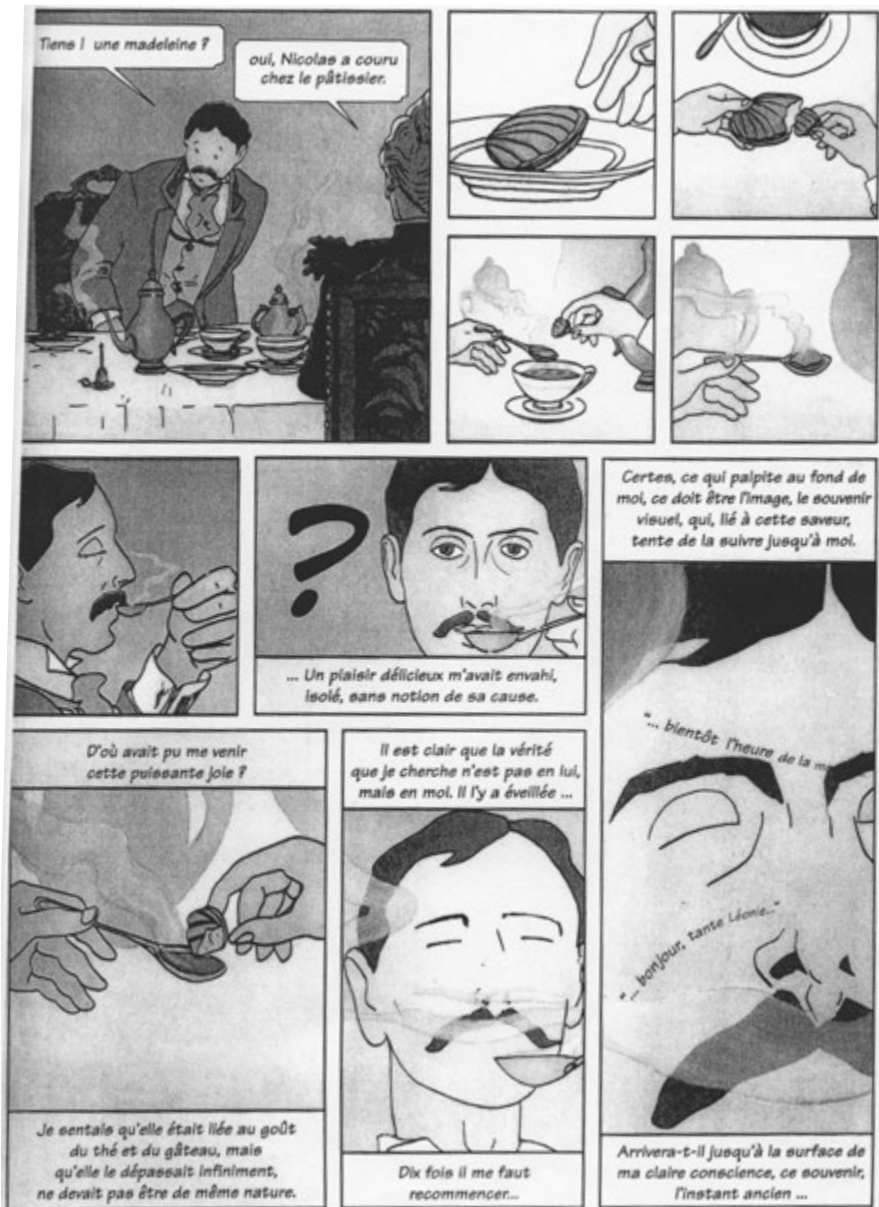
³⁶ Prima di memorizzare la storia del suo amore per Lila, Yambo allude in anticipo al suo essere «inattuabile», citando la poesia *La più bella* di Gozzano e aggiungendo: «L'isola Non-Trovata invece rimane, in quanto inattuabile, sempre mia. Mi sto educando all'incontro con Lila» (401). Forse si può vedere in questo brano un'eco dell'*Isola del giorno prima*, alla storia di Roberto de la Grive che non raggiungerà mai l'isola del giorno prima né la donna amata, Lilia. Si noti che i due nomi Lila e Lilia sono anagrammi della forma francese della parola Isola, ossia *L'île*.

³⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé* cit., p. 429.

³⁸ Ivi, p. 442.

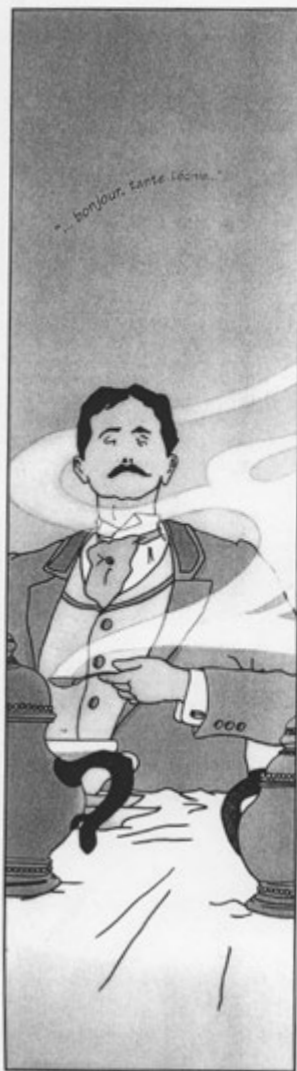
³⁹ Per la concezione di Eco dei «mondi possibili impossibili» si veda U. Eco, *Piccoli mondi*, in *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 193-209, in particolare le pagine 206-209.

⁴⁰ All'apertura «a fisarmonica» dell'enciclopedia storica del lettore contribuiscono le numerose illustrazioni, che danno un'immagine articolata ed enciclopedica degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Le illustrazioni inoltre (a prescindere dalle immagini da *graphic novel* nell'ultimo capitolo) non accompagnano, come è consueto, le vicende narrate, ma ne fanno parte; hanno una funzione all'interno del mondo possibile della finzione. Infatti, pagine e copertine di libri per ragazzi e fumetti, insieme a molto altro materiale iconografico, ispirano i vari passi della ricerca del protagonista.



Marcel Proust, *À la recherche des temps perdus*. Du côté de chez Swann, adaptation et dessins Stéphane Heuet, Guy Delcourt Productions, 1998.

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.



Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que, le dimanche matin à Combray, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul...



... Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'ébriquent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages constants et





reconnaissables, de même
maintenant toutes les fleurs de
notre jardin et celles du parc de
M. Swann, et les nymphéas de la
Yvonne, et les bonnes gens du
village et leurs petits logis et
l'église et tout Combray et ses
environs, tout cela qui prend
forme et solidité, est sorti, ville
et jardins, de ma tasse de thé.

TRA CINEMA E TEATRO

L'ITALIE INTERDITE. MALAPARTE ET LE THEATRE

Myriam Tanant

Malaparte, qui envisageait l'écriture dramatique comme «il modo artistico più diretto e in un certo senso più nudo, più scoperto e più puro»¹ renoua en 1948 à Paris avec le théâtre dont il avait, disait-il, été écarté en Italie par la censure fasciste². Il écrit coup sur coup deux pièces qui furent représentées sur deux des scènes les plus prestigieuses du théâtre de l'époque par des comédiens de grand renom: *Du côté de chez Proust*, impromptu en un acte avec musique et chant, mise en scène de Pierre Fresnay, avec Yvonne Printemps, Pierre Fresnay et Jacques Sernas, dont la première publique eut lieu au théâtre de la Michodière le 22 novembre 1948 et *Das Kapital*, pièce en trois actes, mise en scène de Pierre Dux, avec notamment Pierre Dux, Alain Cuny, Renée Devillers, Lucien Arnaud et Lucien Nat, créée au théâtre de Paris le 29 janvier 1949.

Malaparte rédigea ses pièces directement en français, ce qui n'est pas surprenant pour un écrivain qui notait dans son journal à son arrivée dans la capitale française: «Je reviens à Paris après quatorze ans d'exil en Italie»³. On peut supposer que sa volonté de rompre avec l'Italie de l'après-guerre dans laquelle il se sentait rejeté en tant qu'anti-clérical, anti-fasciste et anti-communiste, ait pu motiver en partie le choix de leurs fables à savoir, la rencontre de deux personnages de la *Recherche*, Robert de Saint-Loup et Rachel Quand du Seigneur en présence de Marcel Proust d'une part et d'autre part, un fragment de vie de Karl Marx au moment de la genèse du *Capital*. Pour lui, la réalité italienne était trop dérisoire pour avoir accès à la scène qui requiert «un severo impegno morale»⁴. L'Italie interdite ou expulsée de l'écriture dramatique ne constitue pas néan-

¹ In «Sipario», septembre 1957.

² En 1955, dans une interview publiée par la revue «Sipario», Malaparte dit avoir écrit en 1928 une pièce en trois actes, intitulée la *Conscience des morts* pour l'actrice Tatiana Pavlova qui s'était engagée à la jouer. Mais Mussolini s'opposa à sa représentation parce que la pièce lui semblait pessimiste. Malaparte dit avoir écrit une autre pièce, *Fedra*, qui subit le même sort parce que son protagoniste incapable de résoudre un conflit de génération qui l'opposait à sa femme et à son fils beaucoup plus jeunes, se réfugiait dans le suicide.

³ Cité par Giordano Bruno Guerri, in *L'Arcitaliano, vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980, p. 229.

⁴ In «Sipario», 1957.

moins une raison suffisante pour expliquer un choix qui fleure la provocation. Il n'est pas inutile, alors, de rappeler que Malaparte éprouva lors de son retour à Paris quelques déceptions auxquelles sa naïveté, son narcissisme, ou la puissance du souvenir de l'accueil qui lui avait été réservé avant guerre, ne l'avaient pas préparé: l'auteur de *Technique du coup d'État* et de *Kaputt* était désormais ignoré par l'*intelligentsia* quand il n'était pas considéré comme un écrivain italien au passé suspect. Confronté, de surcroît, aux polémiques suscitées par la trahison de l'Italie à l'égard de la France en 1940, Malaparte entretenait des rapports conflictuels avec les existentialistes en raison de leurs positions radicales sur la résistance. Or les pièces de Sartre qui réitère en '48 avec *Les mains sales*, le succès remporté par *Morts sans sépultures* et *La Putain respectueuse*, triomphent sur les scènes parisiennes. Il faut donc pour Malaparte à tout prix se faire entendre au théâtre pour démontrer qu'il n'est pas un auteur dépassé. La scène devient alors le lieu d'un affrontement qui ne peut advenir qu'à travers le scandale dans une ville où: «quando si vale qualcosa si fa scandalo. Tu puoi valere un miliardo se non fai scandalo, cioè se non sei accolto con scandalo non vali una cicca»⁵.

1. *Décalages subversifs*

Quoi qu'il en soit, les deux pièces parisiennes de Malaparte, écrites presque simultanément sont de facture très différente: dans un premier temps, on peut voir dans cette différence une conséquence évidente des conditions et des impératifs préalables à leur création.

Les contingences engendrées par ces impératifs semblent avoir pesé davantage sur *Du côté de chez Proust* que sur *Das Kapital*. *Du côté de chez Proust* est une commande de la troupe Fresnay-Printemps pour être représentée en complément de programme de la pièce en deux actes d'André Roussin, *Les Oeufs de l'Austruche*, ce qui explique sa forme brève. En outre, Malaparte avait promis à Yvonne Printemps qui n'avait pas chanté depuis longtemps, un rôle dans lequel elle pourrait, comme on dit, donner toute la mesure de son talent. D'où le choix, dans l'univers proustien, du personnage de Rachel Quand du Seigneur, qui allait supplanter sur la scène lyrique, la célèbre Berma. Toutefois, Malaparte n'élabore pas son texte pour qu'il serve de support à la musique: les allusions musicales qui l'émaillent sont littéraires et évoquent ironiquement l'inévitable petite phrase de Vinteuil. Il faut avoir recours au programme de l'époque pour apprendre qu'Yvonne Printemps interprétait des mélodies de Chabrier, de Maurice Yvain, de Chausson et de Satie. Ces précisions qui seraient purement anecdotiques en dehors du champ de l'élaboration théâtrale, dénoncent, ici, un décalage entre le divertissement mondain qui avait été commandé à Malaparte et le

⁵ Curzio Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 262.

texte de la pièce: en effet, le texte se joue du divertissement pour faire passer un message, car en Rachel, ce n'est pas la chanteuse qui intéresse Malaparte, mais la «première grue prolétarienne qui, dans la littérature française, apparaît comme telle dans le grand monde» et qui confère «à cette satire de la société française et européenne qu'est l'œuvre de Marcel Proust son véritable caractère d'œuvre sociale»⁶. À travers la rencontre de ce personnage avec Robert de Saint-Loup, appréhendée comme une compression métonymique de la *Recherche*, l'ambition de Malaparte est de démontrer que la décadence d'une société qui évolue dans un décor où «tout est Guermantes», est provoquée par les lois de l'évolution sociale analysée par le marxisme. La rencontre entre Rachel et Robert est donc celle de deux êtres d'une même génération, issus de deux classes différentes qui se heurtent mais qui l'une et l'autre ont conscience de la force secrète qui les fait agir. Malaparte accompagne son texte principal d'un texte secondaire qui prend valeur d'essai critique tant il dépasse sa fonction initiale d'indications scéniques comme s'il avait été rédigé après coup. Dans l'un de ces textes, il écrit:

Robert est avec Rachel un des premiers exemplaires de cette «race marxiste» qui, surgissant de toutes les classes sociales, aussi bien de l'aristocratie que du prolétariat, allait envahir l'Europe, lui imposer ses vices, son insolence, son inquiétude, ses espoirs, surtout sa conscience de la fin du Christianisme et son pressentiment du rôle que l'homosexualité allait jouer dans la désintégration de la société capitaliste. Le trait de caractère que Marcel Proust, en esquissant le portrait de Robert, ne souligne pas, c'est que Robert est un inverti [...]. C'est un fait connu que la décadence économique, politique et morale d'une société se révèle surtout par la vie sexuelle; pour ces jeunes intellectuels auxquels appartient Robert, le mépris de leur caste se manifeste [...] par leurs goûts pour les problèmes du marxisme tels qu'ils apparaissent au début du siècle et par l'inversion sexuelle considérée comme un instrument «révolutionnaire» au sens de contradiction, de défi qu'avait le mot révolution pour les jeunes gens comme Robert.

Néanmoins entre le texte secondaire, à travers lequel le dramaturge dévoile ses intentions et justifie son point de vue par une analyse critique, et le texte principal du drame joué, on peut déceler encore un décalage de plus mais qui dévoile, cette fois-ci, l'ambivalence de Malaparte à l'égard de Proust. D'un côté le lecteur qui connaît les moindres recoins de la *Recherche* et qui en propose une analyse et de l'autre un dramaturge iconoclaste qui se joue des signes et du langage proustien pour désacraliser l'auteur de la *Recherche* par une opération critique. Non parodique cependant.

Dans un décor imaginé à partir d'une accumulation d'objets qui jouent dans la vie mondaine «le même rôle que les personnages» et qui témoignent de l'ex-

⁶ Toutes les citations de cette pièce sont tirées de *Du côté de chez Proust*, Roma, Aria d'Italia, 1950.

quis «mauvais goût» d'une génération, Proust apparaît «imposant et minable» pour assister en voyeur jaloux et agressif à la rencontre d'un Robert fétichiste, collectionneur des robes d'Oriane de Guermantes et de Rachel. Réduit à un tic répétitif et ambigu, Proust-personnage, cite, entre deux crises d'asthme, des passages de son œuvre comme l'écho d'un temps vraiment perdu, face aux attaques d'une Rachel provocatrice. Seul personnage vivant de la pièce, Rachel pourrait bien être le porte-parole de Malaparte quand elle dit:

Je ne suis pas une de vos Odettes, de vos Albertines, de vos Gilbertes, je ne suis pas de la race des demi-castors, de cette foule de parvenus qui singent le faubourg! Je hais ce monde, monsieur Proust, je le hais ce monde de parvenus et d'invertis aristocratiques, de prostituées royales qui n'ont pas honte de faire rougir les portraits de leurs princes, de leurs évêques, de leurs maréchaux, de leurs rois. Moi, je ne fais rougir personne. Pas même les rois, je ne suis pas royaliste! Je suis une fille du peuple et je resterai toujours une fille du peuple même lorsque je dînerai chez la duchesse de Guermantes. Je ne serai jamais une parvenue, moi, monsieur Proust.

À travers cette subversion du divertissement mondain, il semble également que Malaparte prenne ses distances avec l'auteur de la *Recherche* et réponde à la critique. En effet, dans une interview qu'il accorda au moment de la création de la pièce, Malaparte dit: «J'ai porté Robert et Rachel à la scène, mais je leur ai laissé leur noms, je suis même venu à penser qu'un troisième personnage était nécessaire, l'auteur lui-même, encouragé que je m'y sentais par l'influence proustienne que la critique française a bien voulu décéler en moi à propos de *Kaputt*»⁷.

Du côté de chez Proust est une ouverture sur quelque chose d'inattendu qui préfigure, toutes proportions idéologiques gardées, les propositions théâtrales ultérieures de Carmelo Bene que Gilles Deleuze qualifie de théâtre critique ou théâtre d'expérimentation⁸.

L'accueil négatif que réserva le public et la presse à ce travail n'est pas surprenant d'autant que, rappelons-le, il était présenté avec une œuvre de Roussin dramaturge à succès, dont les pièces, comme le remarque Bernard Dort, constituent autant de façons pour la bourgeoisie de se donner confiance en soi en riant de soi sans jamais remettre en question sa propre existence⁹. Personne, en tout cas, ne semble avoir compris le propos de Malaparte. Jean-Jacques Gautier, écrit dans «le Figaro»:

Quand au laborieux divertissement intellectuel de Curzio Malaparte, fabriqué avec des morceaux de phrases proustiennes et des fragments d'enveloppes vides,

⁷ In «Opera» 1. Hebdomadaire du théâtre, du cinéma, des lettres et des arts, 1948.

⁸ Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

⁹ Bernard Dort, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p. 319.

tirées d'une main lourde du fond de l'armoire aux souvenirs littéraires, je pense qu'elle irritera également les amis de Marcel Proust et ceux qui le connaissent peu. Je pense qu'il demeurera incompréhensible aux uns comme aux autres.

Et Robert Kemp dans «le Monde»: «Proust sort-il grandi de cette évocation? Les non-proustiens ne comprennent pas et ont des visages de chloroformés. Les proustiens fervents hésitent». D'autres furent scandalisés comme Elsa Triolet dans «Les Lettres françaises»: «C'est un scandale pour les proustiens. Ce reader's digest de leur Dieu doit leur retourner les ongles». D'autres encore réagirent avec un humour douteux du genre «Malaparte souffre de proustate aiguë», voire vulgaire comme Ambrière: «Quand un chien pisse sur une statue il n'en souille que le socle»¹⁰. Ces quelques exemples sont significatifs du climat dans lequel on accueille cette pièce qui fut retirée de l'affiche au bout de vingt représentations¹¹. Malaparte s'aliéna définitivement, avec elle, la majorité des critiques français.

2. *Le Bonhomme Marx*

Avec *Das Kapital*, Malaparte se lança dans un travail d'une autre envergure dramatique sur un argument original qui a pour objet un fragment de la vie de Marx à la jointure du public et du privé. Malaparte choisit, cette fois-ci, d'inscrire son propos dans une structure classique avec unité de lieu et de temps. La didascalie inaugurale indique avec une étonnante précision que la pièce se passe à Londres, «au logis de Karl Marx, au 38 Deanstreet dans le quartier de Soho, de cinq heures de l'après-midi du 3 décembre 1851 à dix heures du matin du 4 décembre 1851»¹². Malaparte veut que «cette longue nuit sans sommeil de l'exil» soit celle de l'agonie du fils de Marx, Musch, qui mourra au matin, vingt-quatre heures après le coup d'État de Louis Napoléon. Il s'agit donc de faire coïncider un moment stratégique pour le penseur et un moment dramatique pour l'homme d'autant que la période qui commence en 1851 inaugure «les années indiciblement atroces»¹³ de la vie de Karl Marx à Londres. Chassé par la misère de Leicester Square vers le quartier de Soho où demeuraient les réfugiés les plus pauvres, Marx y voit mourir plusieurs de ses enfants «victimes de la misère bourgeoise».

En réalité, Musch mourut quelques années plus tard, le 6 avril 1855. Il semble peu probable qu'il s'agisse d'une confusion compte tenu de la connaissance assez précise dont Malaparte fait preuve de la correspondance de Marx et d'Engels et de celle de Jenny Marx qui «travaillent» le texte de sa pièce. Dans sa détermination à mettre en parallèle deux événements, Malaparte se livre à une

¹⁰ Critiques citées dans «Opera» 1.

¹¹ Pierre Fresnay et Passot, *Pierre Fresnay*, Paris, La Table Ronde, 1975.

¹² Toutes les citations de cette pièce sont tirées de *Das Kapital*, Roma, Aria d'Italia, 1950.

¹³ Boris Nicolaïevski et Otto Maenchen-Helfen, *La vie de Karl Marx*, Paris, Gallimard, 1970.

manipulation chronologique dont le but est, semble-t-il, d'intensifier le drame en mettant en lumière un aspect de Marx peu connu du grand public: l'amour qu'il portait aux enfants et en particulier à Musch. À la mort de son deuxième fils Marx se laissa pour la première fois aller à exprimer sa douleur de père. Il écrivit, dans une lettre datée du 12 avril 1855, qu'il convient de citer tant elle éclaire l'un des axes problématiques de la pièce:

La maison est naturellement toute déserte et abandonnée depuis la mort du cher enfant qui en était l'âme vivante. Je peux te dire à quel point l'enfant nous manque. J'ai déjà eu toutes sortes de malchances mais *je sais à présent ce qu'est le véritable malheur*. Au milieu de toutes les souffrances que j'ai endurées ces jours derniers, la pensée de ton amitié m'a soutenu ainsi que *l'espoir que nous avons encore quelque chose de raisonnable à accomplir dans le monde*¹⁴.

La structure classique de la pièce n'exclut pas un projet d'écriture dramatique ambitieux car *Das Kapital* compte vingt et un personnages dont la liste publiée par ordre d'importance au sein de la pièce est intéressante à plus d'un égard: Marx, Godson, Jenny Marx, Felix Orsini, révolutionnaire italien, auteur de l'attentat contre Napoléon III, Ernest Jones, l'un des chefs importants du Chartisme, Monsieur Bertaud, tailleur français émigré, Madame Bertaud, couturière parisienne, Monsieur Petitjean, émigré français, Denise danseuse française, Lucienne, modiste parisienne, Georgette, fleuriste parisienne; toutes trois femmes d'émigrés français. Musch, fils de Marx, Mary Sullivan, Katleen o'Brien et Joan Smith, fillettes travaillant dans les mines, deux *policemen*, le docteur, l'inconnu.

On peut constater d'emblée que cette liste présente un mélange de personnages empruntés à l'histoire et de personnages inventés qui inscrivent le drame dans une fiction historique. La multiplicité des personnages confère à la pièce une dimension chorale qui permet à Malaparte d'appréhender le personnage de Marx dans sa relation aux autres et dans son rapport au monde ce qui évite toute redondance didactique dans un texte qui s'élabore explicitement à partir des écrits théoriques de Marx: citons à titre d'exemple cette réplique d'Engels: «Le plus triste Karl, c'est que les ouvriers français n'ont plus la force de se battre. Ils sont avilis, leurs blessures saignent encore», à la suite de laquelle Malaparte note en didascalie: «exprimant à peu près avec les mêmes mots, les idées que l'on retrouve dans le *Manifeste* de 1848».

Malgré les citations et les références qui émaillent les répliques, les personnages n'apparaissent à aucun moment comme des «idées en costume»¹⁵ et la pièce n'est pas la mise en forme dramatique de débats idéologiques. Les personnages existent théâtralement avant ou en dehors de l'idée. Leur efficacité dramatique est assurée par l'angle d'approche choisi par Malaparte: celle de la dimen-

¹⁴ Extrait de l'oeuvre précitée, p. 282.

¹⁵ L'expression est de Bernard Dort, *Théâtre public* cit., p. 319.

sion privée d'un homme démuné devant le quotidien, dépendant de sa femme, étonnant personnage de Jenny Marx, en mère courage, consciente de l'immaturation affective de son mari («Mon mari est l'aîné de mes enfants»), mais confiante dans son intelligence théorique et sa mission révolutionnaire sans se masquer l'injustice de la révolution à l'égard des femmes.

Parmi les personnages inventés, le plus important est sans conteste Godson qui comme son nom l'indique représente le christianisme, voire le Christ de la Bible dont Marx disait qu'il lui plaisait surtout par son grand amour pour les enfants et que l'on pouvait beaucoup pardonner au christianisme parce qu'il avait enseigné cet amour. Malaparte en fait le secrétaire de Marx qui le présente ainsi:

Monsieur Godson est mon meilleur ami. C'est aussi l'ami de mes enfants. Le petit Musch l'adore. Je ne le connais que depuis peu de temps et déjà nous ne pouvons plus nous passer de lui. Il m'aide dans mes travaux, il m'apporte des notes, des statistiques, des documents, des témoignages précieux. *Das Kapital* sera aussi bien son ouvrage que le mien.

Le rapport dialectique entre Marx et Godson est un autre thème fondamental de la pièce qui permet non seulement à Malaparte d'aborder des questions métaphysiques mais également de présenter en Marx, à côté de l'homme «humain trop humain», un héros prométhéen qui confronté au malheur affirme: «Je ne plierai jamais la tête; je ne me rendrai jamais dussé-je voir mourir mes enfants un à un dans les bras de leur mère». À la fin de la pièce Marx se libère de Godson pour devenir l'interprète du pessimisme que Malaparte développera dans ses oeuvres futures. Il dit en effet: «Il faut être sans pitié pour être libre un jour! Mais qui êtes-vous pour me parler de pitié dans un monde sans pitié, d'espoir dans un monde sans espoir voué à la haine et à la misère?»

Il est évident que Malaparte est fasciné par son personnage de Marx-rebelle, en quelque sorte «pré-marxiste» au point de s'identifier momentanément à lui. Dans cette hypothèse, le choix du moment «historique» à savoir le coup d'État de Louis Napoléon illustre non seulement la position théorique de Marx face à ce coup d'État bourgeois qui lui prouve que la France n'est plus en mesure d'assurer la révolution, mais permet à Malaparte d'inscrire dans son texte des attaques distancées contre une France qui a déçu ses attentes et qui se retrouve au même niveau de bassesse que les autres nations européennes.

La pièce fit scandale. Daniel Halévy pensa qu'une cabale avait été montée contre Malaparte, il écrivit en effet: «Le tout Paris des Premières était là en grands atours; je ne sais quelle poudre était dans l'air, j'en sentis l'odeur "quelle mise en scène pour une corrida" pensai-je. Les banderilles, le drapeau rouge, l'épée, tout était prêt pour une longue corrida»¹⁶. Ses craintes étaient justifiées puisque,

¹⁶ Daniel Halévy, préface à l'édition française de *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, Paris-Genève, La Palatine, 1955.

comme le relate la presse de l'époque, le public n'attendit même pas la fin du premier acte pour se lancer dans un concert de cris¹⁷.

La critique fut d'une sévérité intransigeante. Francis Ambrière dépassa ses collègues en férocité en allant jusqu'à dire à la fin d'un article dans le Figaro: «Le public a quitté la salle avec une hâte précipitée et en désordre. On se serait cru sur les routes de France au printemps 1940, quand les amis de Malaparte mitraillaient les colonnes des réfugiés». Malaparte le provoqua en duel, puis renonça à se battre¹⁸.

Cependant, un certain nombre d'intellectuels dont Thierry Maulnier s'insurgèrent contre cette excessive sévérité. Tous s'accordèrent pour mettre en valeur l'intensité dramatique, la qualité du dialogue vif et nerveux, la beauté des images de la pièce. Ils reconnaissent en Malaparte «un vigoureux dramaturge qui a plus que du talent: du tempérament», et saluent l'originalité de ses personnages dont celui de Marx qui est «bien différent de l'épouvantail qui hante les cervelles bourgeoises». «France Illustration» leur emboîta le pas et invita ses abonnés à se faire une opinion par eux-mêmes en publiant le texte de Malaparte¹⁹.

3. Une tragédie de la répétition de l'histoire

Après l'échec de *Das Kapital* Malaparte écrivit à une amie: «Non so se darò un'altra *pièce*, ma se la darò, sarà una cosa durissima e questa volta sì che avranno ragione di arrotare i denti e di strillare. Ma almeno strilleranno par qualche cosa»²⁰. De retour en Italie, galvanisé par le succès de *la Peau*, il choisit effectivement de revenir à l'écriture dramatique avec un sujet cruel et tabou: celui de la réquisition des femmes pour les besoins des hommes qui a été régulièrement pratiquée dans l'Europe orientale par l'armée allemande et l'armée soviétique de 1940 à 1946.

La pièce intitulée *Anche le donne hanno perso la guerra* fut créée le 11 Août 1954, à la Fenice, dans le cadre du festival de théâtre de la biennale de Venise et interprétée par d'excellents acteurs comme Lilla Brignone, Lina Volonghi, Adriana Asti, Salvo Randone dans une mise en scène de Guido Salvini et des costumes de Pier Luigi Pizzi.

¹⁷ Pierre Dux écrit à propos de la représentation: «J'avais, comme spectateur, assisté à des "emboîtages" [...] mais jamais je ne m'étais trouvé sur la scène, encore moins en tant que responsable du spectacle, face à une salle déchaînée qui ricane, qui hurle, qui rit à gorge déployée aux moments supposés émouvants, d'où fusent des quolibets, des injures, des "Ridicule!", "Assez!" [...] Dans le vacarme, moi malheureux comédien, nanti d'un texte considérable, sentant avec effroi arriver l'une après l'autre des tirades destinées à se perdre dans le chahut, mettant un point d'honneur à ne rien couper mais lisant la pire détresse dans les yeux de mes partenaires, je continuais à faire semblant de jouer, l'esprit ailleurs, suttant une longue suite de conséquences désastreuses» (*Vive le théâtre*, Paris, Stock, 1984).

¹⁸ Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour*, Paris, Denoël, 1949, p. 51.

¹⁹ Voir «France Illustration» du 11 juin 1949.

²⁰ Cité par G. B. Guerri, *L'Arcitaliano, vita di Curzio Malaparte* cit., p. 259.

L'argument de cette pièce n'est pas sans rapport avec le thème principal de *La peau*: celui du sacrifice du peuple humilié et corrompu par le vainqueur. À Vienne, occupée par l'armée soviétique en 1945, une jeune veuve de guerre, Enrica, issue de la haute bourgeoisie, est contrainte de se prostituer aux vainqueurs pour éviter d'être déportée avec sa belle-mère et ses deux jeunes belles-sœurs qui méprisent son sacrifice. Un soldat russe, Andreï, tombe amoureux d'Enrica qui le repousse pour rester fidèle à la mémoire de son mari. Honteux de l'abjection de son peuple qui fait subir aux femmes des vaincus l'humiliation que les soldats allemands faisaient eux-mêmes subir aux femmes russes, il se suicide.

Cette pièce, sans conteste la meilleure de Malaparte, est traversée par une dimension tragique comme si le matériau mythique lui avait servi d'échafaudage: ce qui n'est pas impossible dans la mesure où pendant les années qui précèdent sa genèse, il avoue avoir entrepris la lecture de toutes les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Dans une lettre, il fit d'ailleurs part à une amie de ses considérations sur la création dramatique: «Mi sono convinto che si fa presto a scrivere delle belle cose quando si ha alle spalle quel po' di mondo mitico, di mondo poetico nel quale il pubblico, se non proprio l'autore credeva. Vo' matto sopra tutto per l'*Agamennone* d'Eschilo, l'*Edipo a Colono* di Sofocle, e la *Medea* di Euripide»²¹.

Si Malaparte a recours au tragique pour tisser la trame de son discours, le texte répercute une résonance subtile de la pièce de Pirandello, *Comme tu me veux*, à travers le thème de la violence que la guerre fait subir aux femmes, mais aussi par l'intervention du personnage de la jeune folle Lilly et celui de Frau Lena, qui porte d'ailleurs le même prénom qu'un des personnages de cette œuvre, la zia Lena Cucchi. Enrica, la belle et son double laid Frau Lena sont dans la pièce des femmes qui assument avec courage leur destin. Malaparte fait dire à Andreï, le jeune soldat russe, révolté; «Durante questi anni, in ogni paese d'Europa, le donne non solo hanno sofferto più degli uomini, ma hanno dato la prova di un coraggio straordinario»²². Le courage d'Enrica Graber, qui accepte son sacrifice pour les autres, est emblématique de la thèse de Malaparte déjà exprimée dans *La peau* et dans son film *Christ interdit*, à savoir que lorsqu'un individu se sacrifie pour la collectivité, il devient dangereux et donc interdit. Vouloir souffrir pour les autres est par conséquent un acte révolutionnaire parce que selon Malaparte le monde moderne ne peut tolérer l'enseignement du Christ.

Enrica est le personnage qui dénonce avec le plus d'acuité les plaies dont souffre la bourgeoisie européenne qui veut continuer à vivre sans regarder en face ses échecs et ses déchets. Elle répond ironiquement à la concierge venue lui faire part des protestations des habitants de l'immeuble qui veulent l'expulser pour ne pas être témoins de ses activités:

²¹ *Ibidem*, p. 238.

²² Les citations sont tirées de *Anche le donne hanno perso la guerra*, Roma, Aria D'Italia, 1955.

Credete forse che la gente per bene si vergogni soltanto di me? Si vergogna anche dei bambini mezzì nudi che dormono nel fango, dei mutilati che stendono la mano per strada. Farebbero bene ad arrestarle, non vi pare? tutte quelle canaglie scarne, con le uniformi a brandelli, che disonorano la patria con la loro miseria insolente. Perché il dottor Ludwig non interviene a far proibire uno spettacolo così immorale, un esempio così pericoloso? Ah, forse perché non sa che la guerra l'hanno persa anche le persone per bene, anche le donne oneste, tutti, anche lui, anche sua moglie, anche sua figlia, tutti, tutti, tutti!

Enrica se sacrifie surtout pour sa jeune belle soeur, Lilly, l'innocente représentante de la jeune génération qui ne peut assumer que dans la folie l'héritage abject des générations passées incarnées dans le personnage de la mère, Frau Emma: «mamma marcia», qui devient la maquerelle de sa belle-fille et qui s'adapte avec un cynisme affirmé aux nouvelles règles dictées par les vainqueurs. Ce thème préfigure la problématique que Fassbinder développera dans son théâtre.

Dans cette pièce, Malaparte dénonce également la bureaucratisation de la violence par le régime soviétique, à travers la révolte d'Andreï, jeune professeur de musique qui semble être l'héritier du désespoir des personnages de Dostoïevskij. Conscient de l'implacable répétition de l'histoire et de l'autre forme de dictature dans laquelle s'est engagé son pays, il ne peut que se suicider. Enrica résiste à la tentation du suicide pour témoigner. Pour elle, la mémoire est un antidote contre l'abjection d'un monde et la honte d'y être vivant. Elle dit en effet à Lilly, à la fin de la pièce: «Nessuno di noi deve dimenticare. Se dimenticassimo non ci sarebbe più speranza per gli uomini».

Il convient de préciser, néanmoins, qu'il s'agit de la fin de la pièce publiée, car la pièce représentée proposait un tout autre dénouement. Les critiques parlent d'un troisième acte dans lequel on assistait au retour de Hans, le mari d'Enrica qu'on avait cru mort. Il semble donc que Malaparte prenant en compte les avis défavorables sur ce retour ait modifié la pièce à sa publication.

L'accueil réservé à la pièce fut mitigé. Roberto Rebora écrit dans le numéro d'août-septembre 1954 de la revue «Sipario» un article intitulé *Mala parte per le donne di Curzio* dans lequel il juge négativement la construction des personnages:

La presenza drammatica dei personaggi manca di qualità per poter essere creduta. È un'imposizione, una supposizione oppure un discorso o un comizio. Il disordine e il dolore che li travolgono sono soltanto nominati e il resto del dialogo non testimonia per la loro verità che esiste senza apparire o faticosamente. Gli applausi non sono mancati pronti e abbondanti con un contracanto di fischi soltanto al terzo atto.

Cette critique qui peut paraître aujourd'hui réductrice et assez injuste est un exemple du ton général de l'ensemble de la presse de l'époque.

Après ce nouvel échec, Malaparte, se tourna vers une autre forme de théâtre, le «Varietà». Il écrivit une revue satirico-politique *Sexophone*, dans laquelle lui-

même jouait son propre personnage. Ce n'est que par ce biais qu'il pouvait traiter de la réalité italienne sur une scène. Mais cette expérience fut aussi un échec.

4. *Conjointures*

Les trois pièces de Malaparte qui sont si disparates au niveau de leur inspiration et de leur conditions de création présentent quelques points de conjointures. Avec *Du côté de chez Proust* et *Anche le donne*, Malaparte s'attache à dénoncer la décadence de la société bourgeoise prisonnière de son cynisme et de son hypocrisie. Dans les deux cas, il donne une description précise des objets que cette société fétichise dans de longues didascalies qui insistent sur le décor: lieu unique et étouffant.

L'abjection du monde dans lequel il faut tenter de vivre et d'agir est un thème commun à *Das Kapital* et à *Anche le donne*, et sous ce rapport on peut percevoir une ressemblance entre le personnage de Marx et celui d'Enrica Gruber victimes de la violence bourgeoise: l'un de la misère et l'autre de la guerre à laquelle se livrent les nations européennes.

Le même pessimisme structure ces trois oeuvres. D'ailleurs leurs actions commencent à la tombée de la nuit comme si elles étaient trois mouvements d'un nocturne européen.



Le Pré Catelan a Illiers-Combray (foto di Anna Dolfi).

L'IDENTIFICATION DE LA FRESQUE VISCONTIENNE AU ROMAN
PROUSTIEN. CONCORDANCE ET POSTERITÉ CRITIQUE
DU TEMPS DECADENT

Paul Magoutier

1. *Une essence idéalisée de l'aristocratie européenne*

Au moment où, profitant du billet reçu par mon père, je montais le grand escalier de l'Opéra, j'aperçus devant moi un homme que je pris d'abord pour M. de Charlus duquel il avait le maintien; quand il tourna la tête pour demander un renseignement à un employé, je vis que je m'étais trompé, mais je n'hésitai pas cependant à situer l'inconnu dans la même classe sociale d'après la manière non seulement dont il était habillé, mais encore dont il parlait au contrôleur et aux ouvrières qui le faisaient attendre. Car, malgré les particularités individuelles, il y avait encore à cette époque, entre tout homme gommeux et riche de cette partie de l'aristocratie et tout homme gommeux et riche du monde de la finance ou de la haute industrie, une différence très marquée.

Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*¹

De ce passage fameux du *Côté de Guermantes* dans lequel le jeune narrateur assimile les traits «gommeux» et altiers de baron de Charlus à ceux de cet aristocrate distingué d'extraction supérieure trônant majestueusement sur le grand escalier de l'Opéra, Marcel Proust en extrait avec grâce et conviction, un paradigme, une essence idéalisée des mœurs de l'aristocratie européenne. Cette idéalisation de la noblesse française, jadis puissante caste ancestrale sereine et orgueilleuse, mécène propagatrice des arts et de la société de cour est ainsi susceptible de trouver son illustration même dans la personne d'un des grands maîtres du cinéma italien, c'est-à-dire le comte Luchino Visconti di Modrone. En raison de son histoire familiale et personnelle glorieuse mais aussi inextricablement torturée et décadente, le noble lombard a, en effet, cristallisé toutes les plus folles espérances des fervents admirateurs proustiens quant à son projet, finalement

¹ Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1989, II, p. 495.

avorté, d'une adaptation cinématographique réussie et fidèle² d'*À La Recherche du Temps Perdu*. Plus d'un intellectuel ou observateur avisé ont établi entre ces deux artistes ce que Florence Colombani³ a théorisé telle une affinité élective, une connivence multi-factorielle les unissant incontestablement. Il ne semble pas en effet inopportun d'établir une grande similitude entre l'aristocrate dépeint par le narrateur et l'artiste que fut Visconti issu d'une vieille et riche famille noble lombarde, cultivée à l'origine des deux monuments les plus majestueux de la cité milanaise à savoir sa cathédrale et le Teatro alla Scala. Initié lors de son enfance à *La Recherche* par son père, le réalisateur italien revendiqua toute sa vie son grand intérêt pour ce roman auquel il s'identifia pleinement car en mesure de restituer les us et vicissitudes de sa famille, sa gloire et le lent dépérissement qu'elle connaissait alors⁴. L'affinité entre ces deux figures artistiques revêt, en premier lieu, une dimension culturelle fondamentale. Outre la fructueuse carrière cinématographique du cinéaste transalpin, cette affiliation vis-à-vis de Marcel Proust et de ses personnages - citons à titre d'illustration l'écrivain Bergotte ou le musicien Vinteuil - s'exprime clairement par l'attrait de Visconti pour toutes formes d'art: il s'est ainsi essayé avec succès à la mise en scène théâtrale mais aussi à l'Opéra. Il fut le metteur en scène des opéras majeurs telle que *La Traviata* de Giuseppe Verdi ou *Iphigénie* de Christoph Willibald Gluck à La Scala de Milan. En second lieu et s'agissant des constatations sociétales communes à l'écrivain français et au noble transalpin, tous deux partagent une vision critique et acérée de la bourgeoisie dominante. Le ralliement surprenant du comte «rouge» au Parti Communiste Italien (PCI) et ses thèses marxistes s'explique par son aversion affichée pour les conventions individualistes et capitalistes de la bourgeoisie, celle-là même coupable d'avoir évincée les valeurs traditionnelles et aristocratiques de ses ancêtres. Chez le "conte rouge", cette vision marxiste qui se modérera au fil du temps s'accorde incontestablement avec l'une des préoccupations proustiennes fondamentales à travers *La Recherche du Temps Perdu*: la description minutieuse des affres d'un monde en bascule conservant, pour de brefs instants encore, un équilibre précaire et illusoire entre une mondanité aristocratique déclinante et l'ascension irrésistible d'une bourgeoisie carnassière et agressive. D'après ces premiers éléments biographiques mettant en lumière cette affinité manifeste, il ne semble pas ainsi exagéré de laisser aller son imagination

² Le scénario du projet abandonné co-écrit par Suso Cecchi D'Amico a fait l'objet d'une publication: Suso Cecchi D'Amico-Luchino Visconti, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1986.

³ Florence Colombani, *Proust-Visconti: histoire d'une affinité élective*, Paris, P. Rey, 2006.

⁴ En citant des propos tenus en 1969: «Cela fait cinquante ans que je m'intéresse à Proust. J'ai découvert *La Recherche* très jeune. Un jour, je vis mon père absorbé par la lecture d'un livre qui venait d'arriver de Paris. C'était vers 1920. Le livre s'intitulait *Du côté de chez Swann*, éditions Gallimard, un livre sobre, d'un blanc crémeux, bordé de noir et de rouge. Se rendant compte de mon étonnement devant un tel intérêt, mon père cessa de lire un instant et me confia qu'il souffrait à chaque fois qu'il tournait une page, en pensant que bientôt ce roman prodigieux serait fini».

en invoquant un entremêlement, une brève dilatation des frontières du temps qui nous autoriserait à croire que le narrateur ait fait connaissance ce soir là à l'Opéra non pas du baron ombrageux de *La Recherche* mais de ce cinéaste dont la fidèle scénariste soutenait avec insistance et vigueur que «Charlus, c'était lui»⁵.

Ces traits biographiques, communs à l'histoire de ces deux artistes déterminants du XX^{ème} siècle ne constituent cependant qu'une approche préliminaire afin d'expliquer cette affinité élective. Une interprétation trop biographique ne saurait pertinemment rendre compte de la concordance du temps viscontien avec celui de la décadence du roman proustien. La finalité de cette analyse est de démontrer que la filmographie élaborée par l'artiste italien, cette œuvre unifiée empreinte d'influences et réminiscences proustiennes est susceptible d'être appréhendée selon deux axes d'études. Nous verrons dans un premier temps que plusieurs des films, tels *Ludwig*, *Senso*, *Sandra*⁶, *Le Guépard*⁷, *L'Innocent* et bien sûr *Mort à Venise*⁸ présentent un entre-deux siècles, une approche socio-politique en concordance affirmée et consciente avec l'époque de l'auteur français souffrant de l'étiollement des valeurs aristocratiques traditionnelles. Par la suite, l'analyse se proposera de mettre en exergue l'entreprise viscontienne qui consiste à user d'incarnations de *La Recherche*, c'est-à-dire de donner une postérité aux personnages tirés de l'œuvre de Marcel Proust afin d'évaluer son propre temps. En proposant au lecteur assidu d'*À la Recherche du Temps Perdu* deux longs-métrages, *Les Damnés*⁹ et *Violence et Passion*, Visconti vise à exposer la lente décomposition et les soubresauts tragiques du cadavre aristocratique corrompu, impuissant face à l'hypocrisie subversive de la bourgeoisie entretenant de troubles liaisons avec l'idéal du fascisme.

2. Correspondance de l'entre-deux siècles viscontien au roman proustien ou la mise en scène tragique de la déchéance des valeurs aristocratiques traditionnelles

Aux drames sociaux de *La terre tremble*¹⁰ et autres *Rocco et ses frères*¹¹ ou *Les Amants diaboliques*¹², véritables fers de lance de la vague du cinéma néo-réaliste

⁵ Propos tenus par Suso Cecchi d'Amico (Giovanna Angeli, *Entretien avec Suso Cecchi d'Amico*, in «Cinématographe», 1979, 53, p. 39).

⁶ *Vaghe stelle dell'Orsa* est un vers du poème *Le Ricordanze* du recueil *Canti* de Leopardi, choisi par Visconti afin de constituer le titre original de son film tourné dans la ville toscane de Volterra.

⁷ *Il Gattopardo* lors de sa sortie italienne.

⁸ Traduction littérale du titre transalpin *Morte a Venezia*.

⁹ L'intitulé italien insiste sur la décadence du clan Von Essenbeck: *La Caduta degli Dei* [*La Chute Des Dieux*].

¹⁰ *La Terra trema* dans sa version originale.

¹¹ Ce film est connu en Italie sous le titre de *Rocco e i suoi fratelli*.

¹² *Ossessione* est le titre original des *Amants diaboliques*.

italien succèdent chez Visconti, à partir du *Guépard*, une filmographie en rupture avec ce courant influencé par le marxisme au profit d'inflexions à priori plus décadentes. Cette nouvelle approche cinématographique ne constituerait alors pour certains «qu'un bel album de photographies sur la déchéance et la mort d'une certaine société»¹³. Si des films tels que *Ludwig*, *Senso*, *Le Guépard*, *L'Innocent* ou *Mort à Venise* expriment la décadence de la société aristocratique, ils ne sont pas, contrairement à ce qui a été dit ci-dessus, vides de sens. Ces longs-métrages ne composent en aucun cas un panégyrique de clichés figés mais au contraire une fresque animée dotée d'une vision politique et sociale que le cinéaste fait sciemment concorder avec le temps proustien. En effet, l'œuvre romanesque proustienne dépeint la lente décomposition des êtres d'exception, jadis lions impériaux et intouchables, désormais obligés de se compromettre au contact d'avidés chacals industriels. Cette temporalité précise propre à l'auteur de *La Recherche* a une résonance indéniable au sein de *Senso*, *Le Guépard* ou encore *L'Innocent* qui narrent la mise au pas idéologique de la vieille aristocratie transalpine poussée au bord du précipice par la montée inexorable vers le pouvoir de la bourgeoisie constitutionnelle. Il existe ainsi une série de correspondances thématiques entre l'œuvre romanesque de Proust et cette partie spécifique de la filmographie de Visconti.

2.1 Correspondances thématiques et affiliation revendiquée de la fresque viscontienne au roman proustien

L'utilisation par Visconti de réminiscences proustiennes au cœur de ses longs-métrages s'articule autour de plusieurs thèmes semblables à ceux de *La Recherche*. Cette correspondance thématique sciemment pensée par le réalisateur s'affirme sans une once d'hypocrisie ou de volonté dissimulatrice tout au long de sa filmographie. Ainsi, à titre d'illustration et à propos de la somptueuse scène du bal du *Guépard*, le cinéaste italien use d'allusions au roman proustien afin d'affirmer l'affiliation de ses aspirations artistiques et politiques parcourant ses films à ceux du célèbre roman d'entre-deux siècles : «C'est mon ambition la plus chère que Tancredi et Angelica, pendant la nuit du bal Ponteleone, rappellent au spectateur Odette et Swann»¹⁴.

Mais quels sont les thèmes spécifiques à *La Recherche* que le comte lombard souhaite s'approprier dans ces longs-métrages? Afin de répondre à cette interrogation, il paraît nécessaire de s'appuyer sur l'analyse développée par Gilles Deleuze¹⁵ dans *L'Image-temps* et lors de ses cours donnés à l'Université de Vincennes¹⁶.

¹³ Étienne Criqui, *Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti*, in «Revue française de science politique», 1982, 4-5, p. 838.

¹⁴ Georges Sadoul, *Rencontres 1. Chroniques et entretiens*, Paris, Denoël, 1984.

¹⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

¹⁶ Cours retranscrits par L'Association Siècle Deleuzien et disponibles sur le site (en partenariat avec l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis): G. Deleuze, *Vérité et temps cours 65 du*

Il circonscrit à cet effet quatre grands axes de réflexion propres au roman proustien et réutilisés au cœur de la filmographie du réalisateur italien: «Le monde cristallin des aristocrates; sa décomposition interne; l'Histoire vue de biais (l'affaire Dreyfus, la guerre de 14); le trop tard du temps perdu, mais qui donne aussi bien l'unité de l'art ou le temps retrouvé; les classes définies comme familles d'esprit plutôt que comme groupe sociaux»¹⁷.

Selon le célèbre philosophe français, le monde cristallin des aristocrates correspond à une classe artificielle, «au sens de fondamentalement non naturel», c'est à dire «en dehors de l'ordre de la nature ou de l'ordre de Dieu» et qui est similaire selon lui à l'idéal-type de la mondanité aristocratique développée par Proust dans *La Recherche* et que s'approprie Visconti dans la deuxième partie de sa filmographie avec *Senso*, *Le Guépard*, *Ludwig*, *Sandra*, *Mort à Venise* et *L'Innocent*. Deleuze part du postulat que ce cristal est mué par des préoccupations qui lui sont aussi propres, hors de la création et s'avère donc artificiel et étranger aux autres.

Ainsi, selon cette optique précise, le roman proustien s'efforce de rendre compte de ces intérêts distincts en s'attardant sur une valeur prépondérante partagée par l'ensemble de l'aristocratie, à savoir un intérêt spécifique, différencié voire un amour immodéré pour les formes diverses d'art. Deleuze relève cette impérieuse nécessité de «savoir l'art» ce qui explique leurs inclinations à s'entourer d'œuvres artistiques sans pour autant pouvoir les saisir. Cet intellectuel décèle un surinvestissement artificiel et immodéré en l'art qui les poussent à réclamer une liberté propre à leurs désirs et psychologies: c'est une volonté d'être libre vide de sens qui «consiste à essayer des rôles». Cette liberté s'articule autour d'une opération mentale, une projection dans laquelle l'aristocrate transfère son appétence sans fin pour l'art au cœur de l'énergie créatrice de l'artiste sous sa coupe et dépourvu de libre-arbitre. La possession destructrice s'exprime par exemple dans la passion amoureuse et artistique du baron de Charlus tombant follement amoureux du musicien Morel. Le concertiste finira par s'écarter de son noble amant et donc de ne plus supporter l'élan passionnel de son pygmalion mêlant conjointement goût profond et jamais assouvi pour l'art et un attrait obsessionnel pour ses traits physiques et de caractère. Suivant la même perspective proustienne, la fresque viscontienne dépeint une noblesse ayant pour volonté de posséder l'artiste. Elle a ainsi pour préoccupation vitale d'étancher, de satisfaire sa soif inépuisable d'art. Deleuze cite le comportement abusif de Louis II, héros de *Ludwig* qui clame sa volonté de liberté en s'acharnant «à tirer toujours des rôles» comme celui de l'acteur déclamant jusqu'à l'épuisement des tirades et renonçant à les prolonger malgré les injonctions toujours plus pressantes et autoritaires du roi de

05/06/1984 [en ligne]. La voix de Gilles Deleuze en ligne.fr. 2003 [consulté le 22 juillet 2013], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=358.

¹⁷ G. Deleuze, *L'Image-Temps* cit., p. 128.

Bavière. Le philosophe français ajoute d'ailleurs que des artistes à la stature et réputation plus importante que celle du comédien tel Richard Wagner n'ont pas tenu face aux désidératas du monarque bientôt déchu.

De manière identique à *La Recherche*, la noblesse dépeinte par Visconti se terre au sein d'un univers disposant de son propre temps et de ses propres conventions sociales. Le prince Salina du *Guépard* et l'aristocrate Tullio Hermil dans *L'Innocent* déambulent ainsi lascivement au cœur des salons mondains des palais siciliens ou romains renvoyant plus au décorum proustien de la princesse de Parme qu'à ceux décrits par Gabriele D'Annunzio dans le roman adapté du même titre. Ces environnements fermés, filmés magistralement par Visconti, reproduisent à l'identique les descriptions proustiennes des concerts donnés lors des réceptions de la duchesse de Guermantes dans lesquels les convives feignent de simuler un attrait pour la musique par souci de respect des normes mondaines. Sous l'effet du même procédé, il semble possible d'esquisser un parallèle entre *La Fenice* de *Senso* et la Comédie-Française du *Côté de Guermantes* qui recouvrent la même finalité axée sur la mondanité dans laquelle «la salle était comme un salon où chacun changeait de place»¹⁸. Proust montre que le théâtre est l'unique lieu où la classe bourgeoise à laquelle appartient le narrateur a l'occasion d'épier la grandeur des ducs et duchesses qui se tiennent à l'écart, cloîtrés et irradiant l'espace par leurs parures élégantes et raffinées. Cette position en surplomb est en revanche plus nuancée dans *Senso* car la scène d'ouverture du film figure l'intrusion agressive de la bourgeoisie constitutionnelle au cœur du célèbre Opéra. La règle de non intrusion de l'espace aristocratique réservé à la bonne société vénitienne est profanée par des revendications politiques d'unité italienne voulue par la bourgeoisie. L'ascension bourgeoise est alors mise en mouvement de manière plus violente chez l'auteur italien par rapport au roman proustien. D'autres «temples» dédiés à la mondanité aristocratique décrits par Proust ressurgissent et parsèment l'œuvre viscontienne: réapparaît ainsi dans *Mort à Venise* le lieu typique de l'Hôtel de la station balnéaire de Balbec faisant son apparition au cœur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* lorsque le narrateur malade part se ressourcer en compagnie de sa grand-mère près des plages normandes. Il deviendra plus tard l'Hôtel des Bains transposé sur les rives du Lido de Venise empruntées par Dirk Bogarde et constituera le tombe symbolique d'une époque noble révolue.

Ces sanctuaires aristocratiques sont indissociables, d'après Deleuze, des pratiques, «des rites dont le secret échappe à tous les gens qui n'en font pas partie». Ils sont ainsi inintelligibles pour un néophyte à ses codes minutieux et alambiqués. À l'initiative de Proust, Visconti s'efforce donc au cours de ses élans artistiques d'exposer à la vue des non initiés, les rites de ces anciens riches en perte et théorisés par le philosophe telles «des lois de mondanité». Au sein du roman proustien, ces préoccupations liées à la mondanité passent notamment par

¹⁸ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., II, p. 338.

la politesse française héritée de la société de cour d'ancien régime. La première des règles mondaines serait qu'un non mondain, une figure sociale inférieure doit être célébré avec tous les égards contrairement à un initié de la caste. C'est ce qui pousse ainsi Robert de Saint-Loup affichant pourtant un mépris affirmé pour les conventions de son rang, à se hâter de se présenter à la grand-mère du narrateur qui occupe une position sociale inférieure à la sienne. Ce comportement hâtif répond à la règle aristocratique selon laquelle il est grave de laisser une personne ignorante de son identité. L'intellectuel français démontre que l'articulation entre la sociabilité et les relations mondaines est ainsi inversée par rapport aux conventions bourgeoises. Il s'appuie sur l'exemple du baron de Charlus qui trouve une postérité chez le Professeur de *Violence et Passion*. L'élégant aristocrate familier et maître des préceptes des Guermantes se perd irrémédiablement quand il s'agit de déchiffrer les normes bourgeoises radicalement distinctes des convenances chères aux Verdurin et son prolongement viscontien s'incarnant sous les traits de la marquise Brumonti.

Toujours d'après cette approche «deleuzienne», ce milieu cristallin sciemment en dehors des lois de la nature ou divines se décompose, s'étiolé de l'intérieur selon un lent processus de pourrissement. La décomposition du cristal est muée, selon lui, par le comportement subversif, l'abjection animant les actes des personnages aristocratiques de *La Recherche* et leurs descendances viscontiennes. Cette attitude abjecte se traduit essentiellement par l'inceste, le meurtre et la mort. À travers les films de l'auteur lombard tels *Sandra* ou *Ludwig*, les relations incestueuses entre Gianni et Sandra ou encore dans la famille royale de Bavière viennent prouver ce long pourrissement aristocratique. Tulio Hermil, protagoniste tourmenté de *L'innocent*, se fourvoie dans le meurtre abject de l'enfant issu d'une relation adultérine entre sa femme et un écrivain. Les obsessions meurtrières prennent aussi la forme funeste du suicide et de l'oubli chez Von Aschenbach de *Mort à Venise* ou Gianni dans *Sandra*. L'abjection des amours homosexuelles de Louis II avec ses valets dans *Ludwig* fait allusion à *La Recherche* lorsque Charlus entretient une brève relation sexuelle avec Jupien, tailleur et futur servant qui l'assistera comme une «mère» lors de son agonie. L'opacification du cristal trouve aussi sa justification dans la perversité des mœurs masochistes du prince de Foix et surtout de Charlus fréquentant l'hôtel de passe tenu par le giletier. Ces actes sont perçus, pour Proust et son élève italien, comme l'expression d'un passé révolu qui entraîne leurs personnages dans les abîmes du pourrissement organique. Dépourvu de leur vitalité, de la vigueur de leurs forfaits, ces protagonistes connaissent une transformation physique tragique. Ainsi, cette déchéance corporelle est figurée par les dents noircies et pourries de Louis II de Bavière chez Visconti alors qu'elle prend forme selon Proust dans la grosseur efféminée des derniers jours du baron de Charlus.

Deleuze pointe l'histoire comme étant un facteur qui précipite la décomposition du corps aristocratique: cette décadence est accélérée, d'après lui, par la montée irrépessible et historique de la bourgeoisie industrielle et constitution-

nelle soucieuse d'imposer ses propres valeurs plutôt que d'adopter les vieilles lois mondaines. Le philosophe soutient que l'histoire ne se confond pas avec le dépérissement de la noblesse européenne mais l'accompagne «de biais», c'est-à-dire qu'elle figure souvent hors-champ. *Le temps retrouvé*, dernière partie de *La Recherche*, évoque en filigrane ce sens historique à travers les spectres de l'affaire Dreyfus ou encore de la première guerre mondiale. Le symbole tragique de l'aristocratie décrépie et aux abois se creuse dans les traits fatigués du baron de Charlus condamné moralement par la cruelle et bourgeoise Mme Verdurin à errer au cœur des limbes inquiétantes de son passé glorieux dorénavant hors du temps. Proust insiste d'ailleurs comme Visconti sur ce basculement du pouvoir au profit de la bourgeoisie exhibant et s'appropriant des oripeaux de la puissance matérielle et honorifique des aristocrates afin de leurs signifier leur nouvelle domination. À l'enfant-narrateur du *Côté de Guermantes* fasciné par la distinction, les célébrations fastueuses et révérences policées de la noblesse de haut-rang incarnée par la famille de Guermantes laisse place au fil du temps et des rencontres mondaines, un témoin omniprésent, parfois enchanté, souvent acerbe, de la décadence que symbolise la bourgeoise Mme Verdurin, hédoniste clinquante s'acaparant sans vergogne le sacro-saint nom d'une aristocratie fantasmée:

En effet, Mme Verdurin, peu après la mort de son mari avait épousé le vieux duc de Duras, ruiné, qui l'avait faite cousine du prince de Guermantes, et était mort après deux ans de mariage. Il avait été pour Mme Verdurin une transition fort utile et maintenant celle-ci par un troisième mariage était Princesse de Guermantes et avait dans le faubourg Saint-Germain une grande situation qui eût fort étonné à Combray où les dames de la rue de l'Oiseau, la fille de Mme Goupil et la belle fille Mme de Sazerat, toutes ces dernières années, avant que Mme Verdurin ne fût Princesse de Guermantes, avaient dit en ricanant: «la Duchesse de Duras», comme si c'eût été un rôle que Mme Verdurin eût tenu au théâtre¹⁹.

Cette montée irrésistible de l'ère bourgeoise étonne ainsi, comme le relève Peter Kravanja²⁰, le narrateur devenu vieux et peu à même de saisir les subtilités nouvelles de ce temps bourgeois:

Ces dames à nouveaux chapeaux étaient des jeunes venues on ne savait trop d'où et qui étaient la fleur de l'élégance, les unes depuis six mois, les autres depuis deux ans, les autres depuis quatre. Ces différences avaient d'ailleurs pour elles autant d'importance qu'au temps où j'avais débuté dans le monde en avaient entre deux familles comme les Guermantes et les La Rochefoucauld trois ou quatre siècles d'ancienneté prouvée²¹.

¹⁹ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., IV, p. 608.

²⁰ Peter Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust*, Rome, Portaparole, 2004, p. 33.

²¹ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., IV, p. 622.

Sous l'impulsion proustienne, l'influence destructrice de l'histoire s'immisce indirectement mais sûrement au sein par exemple du monde cristallin de l'aristocratie bavaroise exposé par Visconti dans *Ludwig*. La guerre et la prise de pouvoir par la Prusse soutenue par les riches bourgeois déterminés à saccager l'univers ouaté de Louis II s'effectue sans que ce roi ne se sente concerné par son déclin puis son éviction drastique et brutale du pouvoir.

L'analyse deleuzienne s'achève autour d'un dernier élément reliant les divers points décrits précédemment et commun aux films de Visconti qui est l'aspect proustien et irrémédiable de la mort du monde cristallin. Ce hiatus insoluble, ce «trop tard» comme le définit le philosophe français est applicable aussi bien à la Sicile meurtrie du *Guépard* qu'à son vieux prince Salina autorisant, afin de sauver sa famille, le mariage de son neveu préféré avec une fille de bourgeois affairiste. Lors de la prodigieuse scène du bal clôturant le long-métrage, cette fatalité, la révélation de la mort imminente du prince éclate de mille feux lorsqu'il accepte de danser avec la magnifique femme de son neveu en retrait, formant un bref instant seulement un couple grandiose mais illusoire parce que tardif. Dans *Senso*, les amants abjects et plus précisément l'officier autrichien répète sans discontinuer à la comtesse ce «trop tard» alors qu'elle s'est résolue à trahir pour lui la cause garibaldienne de l'unité italienne. Le narrateur d'*À la Recherche du Temps Perdu* est touché par cette angoisse du temps lors de sa description des convives du salon mondain du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur, dorénavant sans illusion, revêtu du lourd et pesant fardeau de la vieillesse se confronte à la jeune Mlle de Saint-Loup. La fille de ses amis Gilberte et Robert lui permet instantanément d'être en prise au «temps incolore et insaisissable» qui «s'était, sans pour que, pour ainsi dire, je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas, il n'avait fait que son œuvre»²². Mme de Saint-Loup n'est cependant pas qu'un corps mesurant le temps du narrateur mais est plus largement l'indicateur, la jauge impitoyable et macro-historique d'une époque en mutation qui le dépasse.

Elle est le fruit d'un mariage ou plutôt d'une (més)alliance jusqu'alors impensable pour le narrateur entre deux mondes conçus traditionnellement comme étant incompatibles, celui de Robert de Saint-Loup issu de la haute aristocratie française et de Gilberte Swann, fille d'un bourgeois israélite et d'une mère jadis cocotte. La matérialisation d'un temps nouveau incarné par cette nymphe mondaine revêt alors une signification à la fois intime et le dépassant. Mme de Saint-Loup s'évertue involontairement à agiter impitoyablement devant ses yeux l'évaporation définitive de ses illusions de jeune homme fasciné par un monde entré en décadence et qui se meurt sans qu'il ne puisse rien n'y faire. Ce trop-tard le pousse alors à s'interroger ainsi, après avoir pris conscience de son rôle d'écrivain,

²² *Ibidem*, p. 609.

de témoin de cette mutation en cours s'il n'est pas tard pour exploiter l'«étendue immense et fort diverse de gisements précieux» que constitue toutes les relations qu'il a côtoyé au cours de sa vie. L'existence du roman proustien répond par la négative à cette question du héros omniscient et constitue ainsi une différence avec la filmographie viscontienne dans laquelle ses personnages presque déjà morts n'ont pas l'occasion de créer des œuvres à la mesure de leurs espérances. La correspondance des préoccupations de Visconti calquées sur celles de *La Recherche* n'élude pas pour autant l'ambition du réalisateur lombard d'imiter la démarche d'unification de l'œuvre proustienne.

2.2 Correspondance dans la démarche d'unification des œuvres respectives

Comme le souligne très justement Florence Colombani, Proust a tissé une toile unie, dense et solide de livres connectés entre eux par un vaste réseau de correspondances et références transcendant les époques évoquées afin de rendre compte, dans une large part, d'un processus décadent écartant la tradition aristocratique au profit d'une libéralisation bourgeoise. À ce titre, l'écrivain français s'appuie sur sa vaste collection de personnages afin d'établir des arbres généalogiques, des familles héréditaires. Les ramifications visent à établir le postulat selon lequel l'hérédité, la transmission des traits familiaux ne résident, non pas seulement dans la postérité irrémédiable des critères physiques au sein des dynasties peintes au cours du temps proustien mais marquent surtout la résurgence continue des orientations prises par les familles des personnages et ce, indépendamment de leur volonté d'aller ou non à contre-courant des positions campées par leur cercle familial. Le legs familial des contours et silhouettes liés inextricablement aux caractères dynastiques israélites chez son ami Bloch²³ par exemple ou nobles et normands chez les Guermantes a une importance fondamentale. *Le Temps retrouvé* révèle cette position proustienne :

Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient les plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, inconnu à elles-mêmes, tenu en réserve pour les circonstances, un gros nez, une bouche préminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricalisme soudain, imprévu, fatal, tel héroïsme national et féodal, soudainement issus à l'appel des circonstances, d'une nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu'il puisse la distinguer des mobiles particuliers qu'il prend pour elle. Même mentalement, nous dépendons des lois

²³ S'agissant de la transmission des traits des israélites chez Marc Bloch: «Bloch n'ignorait pas que son nez, sa peau et ses cheveux lui avaient été imposés par sa race» (M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., II, pp. 245 ss.).

naturelles beaucoup plus que nous ne croyons et notre esprit possède d'avance comme certains cryptogramme, comme telle graminée, les particularités que nous croyons choisir²⁴.

Visconti n'hésitera pas ainsi à user plus tard de ce jeu répété des références filiales du roman proustien tout long des différents films jalonnant sa carrière artistique. Le cinéaste mesure par son œuvre l'étendue du temps et son basculement progressif d'une noblesse déclinante à une bourgeoise triomphante. Du Aschenbach musicien de *Mort à Venise* vivant son homosexualité telle une malédiction au Aschenbach dignitaire nazi des *Damnés*, le cinéaste exprime via deux époques distinctes la décomposition pestilentielle de la civilisation européenne qui s'affirme vigoureusement par la volonté suicidaire, destructrice de ces personnages corrompus, à la dérive, incapables de figurer la beauté par leurs œuvres ou actes.

L'idée de la transmission inexorable des traits et caractères dynastiques finement développée par Proust au cœur de son roman a également pour finalité de permettre à l'écrivain, à travers le narrateur, d'animer, d'échelonner et surtout d'évaluer son temps. Cette volonté est visible quand la mère du narrateur se pare sous l'effet de la vieillesse des contours physiques de sa propre mère jusqu'à en devenir sa réplique parfaite. La meilleure illustration déjà précédemment citée de cette optique temporelle et physique répétée se manifeste lorsque le narrateur désormais âgé rencontre pour la première fois la jeune Mlle de Saint-Loup. Cette présence physique nouvelle révèle la conviction personnelle et artistique de l'auteur français selon laquelle la puissance du corps, son expression peut servir à dévoiler le temps qui lors de ce passage précis «s'était, sans que, pour ainsi dire, je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas, il n'avait fait que son œuvre».

La filmographie de Visconti s'efforce donc sous l'influence proustienne de jouer sur une opposition sciemment réfléchie entre la splendeur irradiante de Tancredi dans *Le Guépard* ou de Konrad, jeune homme beau et torturé, de *Violence et Passion* et la vieillesse de leurs maîtres. Leur énergie revigorante et leur séduction imposent à un Burt Lancaster, noble sicilien ou professeur romain, vieillard exténué, amer et décrépi un temps nouveau qui n'est plus depuis longtemps le sien. À l'instar de *La Recherche* exposant le narrateur à sa propre mort par la vision d'un temps renouvelé et la rencontre de Mlle de Saint-Loup, l'œuvre viscontienne ne cesse jamais d'exposer le couperet menaçant qui s'apprête à s'abattre sur les personnages dépassés par les événements historiques se déroulant sous leurs yeux cernés tels que Aschenbach, le baron Von Essenbeck des *Damnés* ou encore Louis II de Bavière, protagoniste de *Ludwig*.

L'hérédité familiale n'exclue cependant pas d'autres types de regroupement afin d'expliquer la résurgence d'orientations similaires au sein du roman proustien

²⁴ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., IV, p. 967.

ou à travers les films de Visconti: il existe aussi des familles implicites telles que le théorise Gilles Deleuze lorsqu'il cerne chez Visconti ces «familles d'esprit» se définissant par une affinité intellectuelle, morale ou sexuelle «plutôt que comme groupe sociaux»²⁵. La *Recherche* est ainsi hantée tout comme d'ailleurs l'œuvre de Visconti par le spectre de la famille des artistes ratés. Charles Swann et Charlus partagent le sort pathétique d'être stérile d'un point de vue artistique malgré la richesse de leurs histoires mondaines animées et trépidantes. La mondanité commune à ces deux êtres en connivence montre la répétition d'un destin similaire, à savoir la mort dans l'oubli sans la moindre postérité artistique. Gianni à *travers Sandra* symbolise aussi cette dimension d'artiste inachevé puisque son roman autour de ses souvenirs d'enfance reste lettre morte à cause de son suicide. Louis II s'acharne à parsemer la Bavière d'imposants châteaux avant de s'acheminer progressivement vers les limbes, conscient de ne pouvoir ériger des compositions aussi puissantes que celles de son idole Wagner. La parenté spirituelle de ces personnages se remarque encore dans la trajectoire politique de certains protagonistes viscontiens calquée sur une démarche similaire à celle dressée par le roman d'entre-deux siècles. Bruno Vilien²⁶ voit en Konrad de *Violence et Passion* un prolongement temporel et actualisé de Gunther dans *Les Damnés*. Ces deux personnages instruits, sensibles et cultivés rompent leurs aspirations anti-dictatoriales et se tournent vers le fascisme par soif de vengeance.

Si cette correspondance dans la démarche vient expliquer plus précisément cette affinité manifeste entre ces deux artistes, il n'en demeure pas moins qu'il s'avère nécessaire d'affiner cette réflexion en traitant des incarnations et incantations à l'esprit proustien à travers l'œuvre de Visconti et de leurs visées sociales et politiques dans la filmographie viscontienne.

3. Visconti et les incantations à l'esprit de «*La Recherche*»

3.1 Les incarnations proustiennes au service du requiem viscontien: la mort des mondains et la suggestion d'une apocalypse à venir

Au delà du jeu de correspondances thématiques ou de l'entreprise commune d'unification de leurs œuvres respectives, les longs-métrages du réalisateur italien sont subtilement parcourus par diverses incarnations des personnages proustiens dans les traits et l'esprit de figures parfois majestueuses, souvent pathétiques, mises en scène sous la direction de Luchino Visconti. Elles renvoient ainsi sans l'ombre d'un doute à *La Recherche* mais disposent d'une portée plus large que la simple évocation de l'univers créé par Marcel Proust. Ce recours à l'esprit de personnages tels que Charlus,

²⁵ G. Deleuze, *L'image-Temps* cit., p. 128.

²⁶ Bruno Vilien, *Visconti*, Paris, Calmann-Levy, 1994.

Swann, Mme Verdurin répond à une finalité précise poursuivie par Visconti: servir l'histoire du film, son contenu et objet. Cette quête de sens se retrouve bien lors d'un entretien donné par l'artiste lombard à Giuseppe Ferrara dans lequel il s'exprime sur la qualité des films réalisés par la nouvelle génération de cinéastes transalpins:

Ils les font bien: mais ça ne me touche en rien qu'ils soient impeccables... Ce n'est pas cela qui comptent. Ce n'est pas de savoir faire des astuces baroques, ni de savoir cadrer une scène parce que ça n'est pas difficile: ce qu'il faut seulement c'est qu'il y ait quelque chose à l'intérieur de cette scène²⁷.

L'artiste italien envisage de donner sens à ses réalisations par un jeu de réminiscences et d'incarnations proustiennes qui ne saurait s'appréhender uniquement tel un simple hommage, un «clin d'œil» à l'une des idoles de son enfance avec Thomas Mann. Ces présences, ces spectres d'un autre temps introduits au cœur de son univers répondent à une motivation artistique disposant d'une portée à plusieurs degrés. Elles s'immiscent ainsi au sein des longs-métrages viscontiens en ne se contentant pas seulement d'un simple rôle passif mais à contrario ont pour ambition d'invoquer l'esprit proustien dans une optique centrée aux premiers abords sur des considérations artistiques fortes recouvrant parallèlement, en second plan, des questions politiques et sociales centrales chez Visconti.

Concernant ses incarnations susceptibles d'être perçues à première vue comme étant plus artistiques que sociales, Peter Kravanja montre ainsi que les âpres débats tenus par le compositeur Von Aschenbach avec son ami Alfred dans *Mort à Venise* renvoient partiellement à l'écrivain Bergotte saisissant avant de mourir la perfectibilité de son œuvre littéraire. Selon cet auteur, le petit pan de mur jaune du roman de Proust est transposé à la fin du film de Visconti, lors de la scène de clôture sur la plage vénitienne, en un soleil irradiant bordant ses rives que désigne Tadzio d'un geste gracieux de la main vainement imité par le musicien rendant tragiquement son dernier soupir²⁸. Ce destin commun ne peut cependant oblitérer la métamorphose impressionnante du compositeur lors de son passage mémorable dans un salon de coiffure vénitien: ses cheveux et sa moustache teints en noir, son visage poudré, ses yeux fardés et ses lèvres rosies marquent sa transformation totale en baron de Charlus. L'incarnation parasite le personnage joué par Dirk Bogarde, paré du masque mortuaire de l'aristocrate français et finissant tragiquement sa vie au bord de la plage normande en face de l'Hôtel de Balbec décrit par l'écrivain parisien et transposées sur les côtes du Lido:

Maintenant, dans un complet de voyage clair qui le faisait paraître plus gros, en marche et se dandinant, balançant un ventre qui bedonnait et un derrière presque symbolique, la cruauté du grand jour décomposait sur les lèvres, en fard,

²⁷ Giuseppe Ferrara, *Visconti*, Paris, Seghers, 1964, p. 217.

²⁸ P. Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust* cit., p. 41.

en poudre de riz fixée par le cold cream, sur le bout du nez, en noir sur les moustaches teintées dont la couleur d'ébène contrastait avec les cheveux grisonnants²⁹.

La déambulation tragique du prince Salina au sein des salons du palais sicilien renvoie au bal de têtes du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur perçoit sur le visage majestueux du duc de Guermantes les marques de sa mort imminente. Il semble aussi difficile de ne pas songer au rire sonnante «comme le son inconnu de sa jouissance»³⁰ d'Albertine lorsque s'esclaffe bruyamment la jeune et somptueuse Angelica, jouée par Claudia Cardinale, lors du déjeuner tenu par la famille Salina alors circonspecte et gênée par cet éclat de voix sonore et impromptu. S'il fallait désigner un personnage du décorum imaginé par Visconti partageant le plus de traits communs avec Swann, ce serait sans conteste l'impétueux Tullio Hermil. Comme son illustre modèle épris des charmes d'Odette de Crécy, il est fou amoureux de sa maîtresse Teresa Raffo et n'hésite pas dans ses excès de passion et de jalousie incontrôlée à commettre le même forfait, c'est-à-dire l'observer la nuit, à l'ombre de sa fenêtre. Cette incarnation à première vue d'ordre artistique comporte une dimension indirecte et clairement politique. À l'instar du collectionneur d'art et esthète français incapable de créer sa propre œuvre, ces «fils spirituels» viscontiens tels Gianni ou Gustav von Aschenbach finissent par mourir seuls et abandonnés. Il serait alors aisé de se rattacher à la fameuse déclaration du comte di Modrone dans laquelle il affirme son attrait sans réserve pour la tragédie grecque et le requiem: «Je raconte mes histoires comme je le ferais d'un requiem, j'aime les tragédies»³¹.

Il existe cependant une raison plus profonde à ce sort dramatique qui revêt chez le cinéaste italien une aspiration politique et sociale forte. À propos du *Guépard*, il soutient qu'il a voulu conter «l'histoire d'un homme et la décadence d'une société à travers la conscience qu'il en avait, ceci dans une ambiance historique bien déterminée»³². La mort a donc une ambition politique chez l'artiste:

Tout le film est dominé par le sens de la mort. De la mort d'une classe, d'un individu, d'un monde, d'une certaine mentalité, de certains privilèges. Rien n'est changé mais tout est différent. Lorsque la famille princière va chanter un Te Deum à l'église, elle trouve comme jadis les paysans, leurs chapeaux à la main. Mais l'un d'eux, prodigieusement enrichi, va pourtant les supplanter, les porter en terre... Le pressentiment, la prescience de la mort est un de mes thèmes principaux. Je ne crois pas qu'il ait auparavant dominé aucun de mes films. Ce thème est essentiel dans la grande séquence finale, où l'ancien donne son grand bal pour laisser place au nouveau³³.

²⁹ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., III, p. 254.

³⁰ Ivi, p. 502.

³¹ P. Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust* cit., p. 43.

³² G. Ferrara, *Visconti* cit., p. 217.

³³ G. Sadoul, *Rencontres 1. Chroniques et entretiens* cit.

Si Visconti invoque par ces diverses incarnations la psyché décadente du temps de Marcel Proust, ce recours à l'esprit de *La Recherche* est loin de n'avoir que des ambitions simplement esthétiques et baroques. Cette présence diffuse de l'œuvre française ne peut s'appréhender comme de simples allusions muées uniquement par le goût prononcé de Visconti pour ce roman français ou une affinité élective réelle: il est clair, contrairement à ce que la critique déclara lors de la sortie du *Guépard* que les préoccupations sociales et politiques restèrent le fondement de son énergie créatrice tel que Visconti l'a toujours déclaré à propos de la deuxième partie de sa filmographie. Sa volonté fut de délivrer une vision politique de la société occidentale et de son évolution de l'ère du Risorgimento qui se déploie féroce sur la Sicile du prince Salina, à la description figurative de l'apocalypse en approche, à savoir le déferlement nazi des *Damnés* ou néo-fasciste de *Violence et passion*. Il vise au contraire à affirmer son actualité, sa pertinence pour notre époque:

La maxime réactionnaire du prince Tancredi, «il faut que quelque chose change pour que tout reste pareil», court comme un fil rouge tout au long de mon film. Je ne le nierai pas: en travaillant à l'adaptation du roman de Tomasi di Lampedusa, puis en tournant le film, j'ai pensé, non seulement au passé, mais aussi au présent de notre pays. Je pense qu'il y a une brûlante actualité dans l'avertissement que, malgré quelques modernisations, tout reste comme avant comme il advint au lendemain de l'entreprise des Mille. Le thème du «transformisme» comme mal historique italien, de ce «transformisme» qui a réussi, dans les grands virages d'un siècle entier, à absorber et à déformer les aspirations populaires vers la liberté, est un thème qui est constamment rappelé dans presque tous mes films. C'est pourquoi l'on parle de mon pessimisme. Je me permets d'expliquer qu'il s'agit d'une recherche critique et interprétative des raisons de la «révolution trahie», d'un choix conséquent³⁴.

Mais qu'apporte donc Visconti à ce processus magistralement et longuement dépeint par Proust au sein de *La Recherche*? La réponse est simple: la douleur viscérale d'avoir été confronté à l'avènement puis la domination fasciste et totalitaire sur l'Italie et l'Europe mais aussi son temps actuel dans lequel le capitalisme bourgeois tout-puissant a réduit en cendres, et depuis longtemps, les valeurs aristocratiques, les traditions millénaires de sa famille. À l'inverse de l'auteur de l'entre-deux siècles connaissant encore une période d'équilibre – certes très fragile – des forces entre bourgeoisie certaine de sa victoire imminente et aristocratie chancelante, il dispose ainsi d'une hauteur de vue sur l'évolution des sociétés occidentales et la transformation actée et définitive de ses mœurs imposées dorénavant par la classe bourgeoise. *Senso*, *Ludwig*, *L'innocent* et surtout *Mort à Venise* constituent une rétrospective amère et critique de ce basculement entre deux mondes et soulignent l'un des thèmes centraux de *La Recherche*, celui de

³⁴ Propos de Luchino Visconti recueillis par Paolo Spriano dans «L'Unità» du 11 avril 1963 et partiellement repris et traduits par Paul-Louis Thirard dans la revue «Cinéma» 63, n. 77, juin 1963.

la mort de la haute noblesse et son remplacement par le capitalisme bourgeois.

Cette rétrospective ne s'avère pas seulement expressionniste: en usant d'allusions propres à l'univers de l'écrivain français, donne une seconde vie à ses personnages afin de faire écho à notre propre temps. Visconti livre sa propre perception de notre époque. Il utilise alors par un jeu d'incarnations proustiennes, les spectres des figures notables de *La Recherche* en vue de les implanter dans ses propres personnages évoluant au cœur des scènes imaginées par ses soins. Lorsque Don Calogero Sedara, père d'Angelica, future femme du neveu du prince Salina, mais surtout riche bourgeois avide de pouvoir, scrute émerveillé et envieux les dorures du palais somptueux logeant la scène magistrale du bal clôturant *Le Guépard*, le jeu de l'acteur Paolo Stoppa signifie pleinement et en connivence avec le spectateur ce qu'il sait déjà puisque faisant partie de sa réalité quotidienne. Il suggère ainsi la mainmise prochaine du maire de la petite commune sicilienne de Donnafugata sur cet édifice prestigieux et l'étranglement cruel par ses mains du monde cristallin. Ses yeux perçants semblent prêts à fondre avec hâte sur les richesses et attributs de puissance de ces vieux lions décrépits, les seuls inconscients, mis à part le prince dans cette relation duale, de leur sort prochain. Evidemment, ce personnage viscontien rappelle l'incongruité et la grossièreté des Verdurin sûrs de leur force parce qu'argentés et désirant sans vergogne s'emparer du Paris mondain de Saint-Germain-des-Prés et de ses voluptés. La surprise souvent amusée du narrateur proustien, témoin privilégié de ces manières novatrices et vulgaires n'existent plus dans l'œuvre du comte rouge compte-tenu de notre temps. Tout comme Proust, Visconti s'emploie à dénoncer la corruption des nobles dépassés, incapables de défendre leurs héritages et valeurs face aux manœuvres, à la dissimulation hypocrite de l'ascension bourgeoise. Confronté aux manigances de Don Calogero et loin d'être dupe de son hypocrisie latente, le Prince Salina, impuisant, s'en agace ou fait preuve d'ironie mais ne peut s'y opposer concrètement.

Dans la même optique, les manières complaisantes du directeur de l'Hôtel des Bains de *Mort à Venise* renvoient à celles du Grand-Hôtel de Balbec. L'hypocrisie du «commerçant» de l'ancienne république marchande imprégné des valeurs et considérations utilitaristes, mercantiles est en revanche plus coupable et grave chez Visconti que dans les passages acerbes et comiques d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*. En effet, Von Aschenbach ne cesse de s'inquiéter de l'atmosphère putride régnant dans les rues de Venise malgré les informations rassurantes mais erronées du directeur en cheville avec les autorités vénitiennes, cachant, en connaissance de cause par simple souci commercial et économique, la gravité de la situation apocalyptique de la cité frappée par une épidémie de choléra. Sa préoccupation n'est ainsi que de conserver sa clientèle et l'activité touristique de la ville alors que le musicien est confronté quotidiennement à l'horreur des cadavres et malades parsemant les ruelles et autres lieux publics comme par exemple la gare. Visconti invoque l'esprit du directeur de l'hôtel de la station balnéaire normande en lui donnant un prolongement, une actualisation morbide incarnée par le gestionnaire vénitien détenteur de l'esprit individualiste bourgeois qui

dissimule le climat macabre pour une conservation même brève et fugace de ses profits pécuniaires et de ses avantages hédonistes. Visconti souligne ainsi le trait de la bourgeoisie esquissé par Proust dans *La Recherche* en insistant sur sa lâcheté, sa subversion mûrement réfléchie des valeurs traditionnelles en vue d'obtenir un gain en expansion croissante, un confort et un plaisir futile toujours plus important et ce quelque soit le chaos produit pour y parvenir. Les personnages de *La Recherche* qu'il transpose à travers *Senso*, *Ludwig*, *Mort à Venise* et d'autres films sont alors utilisés afin de servir d'avertissement au déferlement fasciste déjà subi à partir des années Vingt en Italie et Trente en Allemagne mais susceptible, selon l'artiste, de resurgir de l'après guerre jusqu'à notre époque.

Selon cette finalité précise, Visconti va plus loin que son modèle en annonçant un cataclysme plus grand que la simple éviction d'une classe au profit d'une autre: c'est l'ascension du fascisme qu'il expose en établissant qu'elle est la suite logique des constatations proustiennes. La victoire du capitalisme d'affaire, des bourgeois triomphants serait consubstantielle à l'arrivée des totalitarismes germaniques et italiens. *Les Damnés* et *Violence et Passion* constituent à ce titre la meilleure illustration de cette volonté viscontienne d'invoquer les spectres du temps proustien en vue d'exposer les conséquences néfastes de cette marche en avant bourgeoise et victorieuse vers les cimes du pouvoir. Le cinéaste ne s'est pas limité à dépeindre la décomposition aristocratique et la destruction drastique de ses mœurs par la bourgeoisie. À travers les *Damnés*, il illustre de manière intransigeante les derniers soubresauts du cadavre de la noblesse allemande ravagée, engloutie et compromise par la marée capitaliste. Ce saccage ultime des restes de ce corps en putréfaction est représenté par les vicissitudes de la famille noble des Von Essenbeck convertie, semble-t-il de longue date, aux affres de l'idéologie capitaliste et industrielle. Les divers membres de ce clan familial seront emportés sous l'effet destructeur de la subversion, du renversement de toutes les normes traditionnelles symbolisé par le nazisme, c'est-à-dire entres autres l'inceste, l'assassinat, la trahison, le parricide, la pédophilie. *Violence et Passion* s'enfonce encore plus profondément dans l'analyse critique en figurant à l'écran l'hypocrisie subversive de la bourgeoisie triomphante attendant patiemment le réveil du fascisme. Cette subversion bourgeoise décrite par Visconti dans ces deux films comporte plusieurs dimensions qu'il convient d'analyser plus précisément afin de saisir son angoisse sur la résurgence possible d'aspirations néo-fascistes au sein de la péninsule italienne voire plus largement au cœur du vieux continent européen.

3.2 «*Les Damnés*» et «*Violence et Passion*», la postérité critique du temps proustien et la menace du fascisme

Encore une fois dans sa filmographie, Visconti décide d'user, à travers ces deux films, de diverses incarnations proustiennes ainsi que des thématiques propres à *La Recherche* dans une optique précise et définie: celle d'exposer son

interprétation personnelle, politique des causes liées à l'avènement du nazisme allemand et des faits susceptibles de raviver la menace du fascisme au cœur des années soixante-dix en Italie. Cette entreprise répond selon le cinéaste à une ambition plus politique qu'historique comme il l'affirme lors d'un entretien accordé à l'occasion de la sortie des *Damnés*:

J'ai voulu le situer en Allemagne parce que j'ai voulu raconter une histoire sur la naissance du nazisme et il me semble que ça c'est important; le film n'est pas toutefois un film historique, mais est quelque chose de plus; à un certain moment, les personnages deviennent presque des symboles, ça n'est donc plus un film sur l'histoire de la naissance du nazisme, mais un film situé à ce moment-là pour provoquer certains chocs et surtout pour provoquer certaines catharsis des personnages. Personnellement j'en suis assez satisfait et il me semble que le film peut avoir une certaine résonance, donner un grand coup dans une direction idéologiquement engagée à un moment où le cinéma se tourne vers des histoires de crimes, vers de banales histoires de rapports sexuels ou carrément vers la pornographie [...]. Quelqu'un qui a vu le film a eu l'impression qu'il était plus qu'un film historique et m'a fait des commentaires dans ce sens comme une observation positive, c'est-à-dire comme si le film, qui pouvait courir le risque d'être à la fin seulement un film historique, ne l'était pas et cela non pas parce que les personnages sont symbolisés mais parce que probablement le sens du film est quelque chose de plus que la représentation historique d'une phase de l'Europe. D'ailleurs, je n'ai jamais voulu faire un film historique³⁵.

Si le sens de ce long-métrage s'avère dépasser la simple représentation historique, quelle est alors sa vision politique, l'objet de ce film décadent et tragique relatif à la montée du totalitarisme en Allemagne et plus largement en Europe? La réponse à cette interrogation légitime est d'alerter, d'avertir les spectateurs sur les facteurs, les faits déterminants dans le requiem dramatique de la nation allemande, de sa culture pourtant profonde et élaborée. Afin d'expliquer et de détailler les causes de l'avènement du régime dictatorial nazi, l'artiste italien s'appuie sur un postulat d'inspiration marxiste selon lequel le nazisme serait l'aboutissement de la domination du capitalisme bourgeois:

Il me semble que de toutes les interprétations du fascisme, la plus juste, plus que les interprétations de caractère freudien et psychanalytique, consiste à considérer le nazisme comme la phase ultime du capitalisme dans le monde, comme le résultat final de la lutte de classes arrivée à son extrême conséquence, à son extrême solution qui est celle d'une monstruosité comme le nazisme ou le fascisme et qui naturellement ne peut préluder qu'à une évolution dans un sens

³⁵ *Entretien avec Luchino Visconti à propos du film «Les damnés»*, in «revue Jeune cinéma», 1970, 45, pp. 49-50.

socialiste. Il me semble que les deux interprétations du fascisme auxquelles je me suis référé sont celles-ci³⁶.

Cette critique acérée du fascisme telle une dégénérescence de l'idéologie capitaliste bourgeoise se retrouve avec force et conviction dans *Violence et passion*. Visconti déclare d'ailleurs à son propos que «c'est le film le plus politique que j'aie fait depuis *La Terre Tremble*»³⁷. Son postulat politique et social n'a pas changé depuis *Les Damnés* lorsqu'il énonce ses motivations pour ce film contemporain à son époque: «Je dénonce la subversion et la lâcheté de la bourgeoisie qui attend, qui prépare un cataclysme néo-fasciste... Jamais je ne suis allé aussi loin dans la description détaillée et sans pudeur du monde capitaliste»³⁸.

Dans l'optique d'étayer sa thèse critique sur cette déviance capitaliste dans ces deux films, Visconti se fonde une nouvelle fois sur un parti-pris proustien: détailler les causes structurelles du fascisme «à travers l'histoire d'une famille au sein de laquelle soient commis des crimes restés pratiquement impunis»³⁹. Ainsi, *Les Damnés* propose de suivre les tourments macabres de la famille d'industriels Von Essenbeck alors que *Violence et Passion* se focalise sur l'intrusion de la Marquise sans-gêne Bianca Brumonti et de son clan au sein de l'immense mais vide palais romain du professeur reclus. C'est au sein de ces familles de personnages viscontiens que se déploient les incarnations proustiennes utilisées par le réalisateur en vue de dresser la liste exhaustive des subversions bourgeoises nécessaires à ce que le capitalisme victorieux, déjà à l'œuvre dans *La Recherche*, se mute en totalitarisme destructeur des valeurs traditionnelles de l'ancien temps, celui qu'a pu encore connaître subrepticement Marcel Proust. Toutes ses figures ont une fonction symbolique chez Visconti tel qu'il a pu le concéder à la presse: «Si mes personnages sont devenus dans certains cas des symboles, au lieu d'être simplement des personnages avec les pieds sur terre, cela est survenu presque à mon insu, presque involontairement»⁴⁰.

Ces personnages vont s'employer plus particulièrement au cours des *Damnés* à abattre définitivement et raser symboliquement, par des actions transgressives, les ruines fragiles et chancelantes de l'édifice traditionnel et aristocratique.

Le premier acte subversif facilitant les inclinations fascistes est symbolisé par le parricide commis contre le patriarche de la famille Von Essenbeck, le vieux chef fatigué et dépassé Joachim comme l'est d'ailleurs le très passif voire absent père du narrateur dans le roman proustien⁴¹. Le film débute sur la préparation

³⁶ *Ibid.*

³⁷ G. Ferrara, *Visconti* cit., p. 150.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Entretien avec Luchino Visconti à propos du film «Les damnés»* cit., pp. 49-50.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Ce personnage renvoie bien sûr au médecin hygiéniste Adrien Proust (1834-1903), père de Marcel et grande figure de la III^{ème} République. Il fut notamment médecin chef de service à

des différents membres de la famille en vue du dîner intime prévu pour l'anniversaire du vieux baron à l'allure proche de celle du prince Salina. Un spectacle est donné en son honneur par ses petits enfants et ce, dans un style purement traditionnel et aristocratique mais aussi daté ayant pour finalité la célébration de la figure masculine du chef de famille protecteur. Ses petites-filles au robe plissée déclament en italien un poème tandis que l'étudiant Günther, fils du dignitaire nazi Konstantin, joue sur un fond vert, symbole du pourrissement macabre, un air aux allures de requiem du temps passé. La famille écoute patiemment la mélodie sur des chaises et fauteuils faisant écho aux concerts dépeints dans *La Recherche* par Marcel Proust. Ces conventions dépassées et hypocrites, compte-tenu de la collusion de la famille avec le régime nazi, sont brisées symboliquement par Martin interprété par Helmut Berger se lançant dans un numéro burlesque et transformiste qui rappelle aux convives la déchéance de leur clan. Par conséquent, le meurtre de Joachim alors qu'il s'assoupit dans son vaste lit est une métaphore forte de la fin du compromis libéral fondant la vacillante République de Weimar. Les déclarations de Visconti sur cet élément fort du scénario confirme cette représentation politique:

[...] il faut la considérer sous un aspect politique; dans les autres films sous un aspect humain et social très différent [...]. Ici la mort de Joachim est un fait politique, c'est l'élimination des hommes libres d'Allemagne. A ce sujet, il y a une réplique d'Aschenbach qui dit: «Avant que les flammes du Reichstag ne se soient éteintes, les hommes de la vieille Allemagne seront réduits en cendres cette nuit même», c'est-à-dire tous les libéraux, tous ceux qui avaient des idées larges, qui étaient encore liés à la République de Weimar et qui n'étaient pas nazis.

Connaissant l'affection de Visconti pour les scènes figurant les dîners de famille, les *Conversation Piece*⁴², la séquence du début du film revêt une portée symbolique forte. L'ensemble des membres de la famille se retrouvent ainsi autour d'une longue table bourgeoise présidée au loin par la figure patriarcale surplombante de Joachim canalisant les appétits des prédateurs convoitant ses usines et issus pourtant de ses entrailles et de sa veille famille noble. Cette scène d'introduction aux actes subversifs exprime un temps encore apaisé et maîtrisé avant les événements chaotiques et apocalyptiques en approche. Sa fin marque une trans-

l'Hôtel-Dieu de Paris, professeur d'hygiène à la Faculté de médecine de Paris et enfin inspecteur général des services sanitaires internationaux.

⁴² Titre anglais du film de Visconti. Le cinéaste explique dans le dossier de presse du film publié en 1974 la pertinence de son titre international: «Le professeur collectionne les "conversation pieces", ces tableaux anglais du 18ème siècle qui représentaient des familles de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, avec leurs enfants, leurs domestiques et leurs petits chiens. Des gens délicieux, élégants, charmants desquels la tentation est grande d'imaginer au-delà de l'immobilité des tableaux, les passions et les vices. Mon film est justement une "conversation piece": le portrait d'une famille».

gression puisque la figure du père est tuée indirectement par sa fille Sophie: c'est en effet son amant Friederich Bruckman qui se charge de l'assassiner afin de devenir le directeur des aciéries. Cette mort violente du patriarche en préambule du film laisse place au déchaînement des pires subversions afin de dénoncer les exactions à venir du nazisme:

Le père mort avant l'histoire elle-même représente un peu le passé et également la raison d'être du début de l'histoire [...] ceci est justement fait pour donner une insistance quasi scandaleuse, au sens propre, à l'instauration du nazisme, puisque le film finit quand le nazisme commence. Nous oublions toujours que le nazisme a eu ensuite neuf ans de développement après la fin de mon film et je voulais justement qu'il parte sur un terrain le plus horrible et le plus néfaste possible pour rendre compte de ses neuf années de vie et de tout ce que le nazisme a fait ensuite dans le monde⁴³.

L'autorité paternelle fondement du système politique d'antan définitivement dépassée, le jeu de pouvoir dépeint au sein du scénario des *Damnés* s'appuie autour d'une incarnation proustienne forte, à savoir Sophie Von Essenbeck dont les traits physiques et de caractère sont modelés sur ceux d'Oriane de Guermantes⁴⁴. Elle partage l'allure élancée de la duchesse, c'est-à-dire «grande, avec sa coiffure haute de cheveux blonds et légers»⁴⁵. Comme le relève Raymonde Coudert⁴⁶, Oriane dispose d'une virilité part intégrante de sa «triomphale beauté blonde et bleue» se manifestant par sa conscience d'avoir du pouvoir et que l'on peut retrouver chez Sophie selon Florence Colombani. La dernière auteure citée constate avec pertinence que la position dominatrice de la duchesse, «l'allure de son regard bleu»⁴⁷ ont pour source l'appui sans condition de son mari ainsi que l'abus immodéré de mots d'esprit dont elle se sert comme une arme. La fille de Joachim a pour ambition partagée cette quête effrénée de puissance qu'elle tente de satisfaire en manipulant son fils Martin, «fil conducteur de la ruine et de l'opprobre de la famille»⁴⁸, pédophile torturé et décadent protégé par ses soins et pour son intérêt. Les yeux intensément bleus, froids d'Oriane trouve aussi une correspondance manifeste dans l'atmosphère bleutée qui accompagne Sophie lors de la scène de l'inceste, cette vengeance filiale exercée à son encontre par Martin ou encore la nuit du parricide.

À l'instar des Charlus et Swann, les protagonistes de cette tragédie vont s'enfermer dans la mort. Elle sera en revanche beaucoup plus violente et pathétique que

⁴³ *Entretien avec Luchino Visconti à propos du film «Les damnés»* cit., pp. 49-50.

⁴⁴ Florence Colombani, *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité élective*, Paris, éd. Philippe Rey, 2006.

⁴⁵ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., II, p. 359.

⁴⁶ Raymonde Coudert, *Proust au féminin*, Paris, Grasset, p. 111.

⁴⁷ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., II, p. 551.

⁴⁸ *Entretien avec Luchino Visconti à propos du film «Les damnés»* cit., pp. 49-50.

celle des mondains du roman proustien compte-tenu des circonstances politiques du nazisme meurtrier et haineux emportant tout sur son passage. À la différence du sort individuel réservé par Proust à ces personnages les plus fameux et corrompus, le totalitarisme allemand ravage l'ensemble de cette famille noble. Le pourtant policé et instruit Günther sera touché lui aussi par cette marée sanguinaire:

Je ne pouvais faire surgir aucune lueur d'espoir dans cette famille de monstres, ce n'était pas possible; c'eût été dire: «Souhaitons que ces monstres recommencent à vivre». Non, ils sont tous asphyxiés, enfermés dans une chambre à gaz sans aucune ouverture. Alors que dans la famille Valastro comme dans celle de Rocco il y a toujours une lueur d'espoir, ici je devais finir en souhaitant qu'il n'y eût aucun espoir, aucun salut pour ces monstres; et en fait *Götterdämmerung*⁴⁹ finit là où commence l'histoire du nazisme et nous savons ce qui est arrivé ensuite. Au début, je voulais sauver Günther parmi tous ces personnages, mais peu à peu je me suis convaincu que cela n'aurait pas correspondu à la réalité. La réalité est que même Günther devait être enfermé par le nazisme et que lui aussi devait être asphyxié. Il y a une scène où Martin dit à Günther que Friederich a tué lui-même le père de Günther et où celui-ci se déchaîne et décide de se venger. Eh bien, cette haine qui se déchaîne en lui est immédiatement récupérée par Aschenbach qui lui dit: «Tu possèdes une chose extraordinaire qui est cette haine nouvelle que tu as en toi, mais c'est un luxe si tu veux l'utiliser pour une vengeance personnelle; nous savons comment industrialiser ta haine, viens avec nous et tu seras des nôtres, tu feras partie de nous, tu deviendras nazi». Eh bien, cette scène est assez significative pour montrer que même un jeune homme comme Günther, qui quasiment pendant les deux tiers du film est le seul être d'esprit sain, finit lui aussi par être absorbé par le système. Les autres se perdent: Elisabeth meurt et Herbert se livre à la Gestapo. Même les seuls éléments positifs du film que sont ces trois personnages sont perdus parce que le nazisme a été ainsi, il n'y a plus d'issue pour personne [...] ⁵⁰.

L'histoire en biais chère à Deleuze s'imbrique dans cette œuvre directement à l'histoire familiale des Von Essenbeck: Konstantin, fils du baron Joachim et dignitaire nazi de la garde en disgrâce de la *Sturmabteilung* (SA) est assassiné par Friedrich, assisté du SS (*Schutzstaffel*) Von Aschenbach lors de l'événement évidemment non fictionnel de la Nuit des Longs Couteaux se déroulant essentiellement pendant la nuit du 29 au 30 juin 1934. Tel Proust et la malédiction touchant inexorablement la race des invertis vouée à connaître une fin tragique et violente, Visconti incorpore cette même vision au sein d'un fait historique déterminant dans l'ascension du nazisme au pouvoir. Ainsi, au cœur du cadre bucolique et traditionnel bavarois de Bad Wiessee, la fête décadente des SA, stylisée par la mise en scène, mêlant beuveries, chants martiaux et numéro de french cancan trans-

⁴⁹ Titre allemand des *Damnés*.

⁵⁰ *Entretien avec Luchino Visconti à propos du film «Les damnés»* cit., pp. 49-50.

formiste et burlesque trouve par la suite son prolongement le soir tombé dans des orgies homosexuelles pour finir enfin par un déchainement meurtrier et authentique émanant des SS. Vêtu de leur fameux uniforme noir, les hommes d'Himmler vont exécuter, purger l'idéologie nazie de ses cadres aux mœurs corrompues, en bas résille et maquillées comme des prostituées au sein d'une ambiance renvoyant à l'ambiance du bordel de Jupien décrite dans *La Recherche*. Cette séquence historique se finit sur une scène qui ne l'est pas, à savoir l'assassinat de Konstantin par Bruckman et Aschenbach le surprenant au lit avec un jeune homme à la face poudrée tel le baron de Charlus. L'histoire familiale décadente rejoint donc ici le cadre macro-historique comme c'est d'ailleurs le cas dans *Violence et Passion*.

L'élimination de la figure paternelle évincée violemment en préambule des *Damnés* et permettant ensuite la déflagration subversive et décadente des actes commis par Martin et autres Sophie Von Essenbeck semble trouver une postérité au sein de *Violence et Passion*. De la même manière que le narrateur de la *Recherche* s'éprend de l'ensemble de la famille Swann, le vieux professeur d'esprit aristocratique, incarnation d'un Charlus isolé, tombe amoureux des membres du clan de l'impétueuse marquise Brumonti se singularisant par un mari et père industriel absent, lointain et n'apparaissant en aucune manière dans le film. Le vieil homme reclus dans son palais romain présente des similitudes évidentes avec le baron du roman proustien: il dispose de la même culture, d'un âge proche ainsi que d'un passé douloureux marqué par la mort de sa femme le laissant ainsi sans héritiers. Cet homme d'un temps révolu se retranche derrière les parois épaisses de son antre baroque afin de se protéger de l'ère nouvelle, bourgeoise et capitaliste qu'il ne comprend pas. L'intrusion du groupe des Brumonti, c'est-à-dire la marquise, sa fille, son gendre et son amant Konrad, constitue un tremblement de terre imprévu dans sa vie d'ermite. Les manières conquérantes et vulgaires de la marquise, ses inflexions exubérantes et énergiques rappellent la vénéneuse Mme Verdurin affairée à apporter des modifications à La Raspelière qu'elle loue à Mme de Cambremer. À l'instar du professeur, cette aristocrate de fraîche date car d'extraction bourgeoise est déstabilisée mais aussi curieuse de scruter ces changements impromptus:

Mais Mme de Cambremer était surtout occupée à examiner les changements que les Verdurin avaient apportés à la Raspelière, afin de pouvoir en critiquer certains, en importer à Féterne d'autres, ou peut-être les mêmes. «Je me demande ce que c'est que ce lustre qui s'en va tout de travers. J'ai peine à reconnaître ma vieille Raspelière», ajouta-t-elle d'un air familièrement aristocratique, comme elle eût parlé d'un serviteur dont elle eût prétendu moins désigner l'âge que dire qu'il l'avait vu naître. Et comme elle était un peu livresque dans son langage: «Tout de même, ajouta-t-elle à mi-voix, il me semble que, si j'habitais chez les autres, j'aurais quelque vergogne à tout changer ainsi»⁵¹.

⁵¹ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., III, p. 923.

Leurs problèmes bourgeois vont submerger la vie du vieil homme et aussi irrémédiablement attiser son désir pour cette famille hédoniste et animée. Elle représente pour lui ce qu'il a perdu en tant que fils et ce qu'il aurait pu avoir s'il avait été père. Les souvenirs passés du professeur sont ravivés par son observation et son interaction presque malgré lui avec cette famille intrusive. Ses retours sur son passé, ses échecs sentimentaux réapparaissent lors de séquences en forme d'évocation proustienne en compagnie de sa femme jouée par Claudia Cardinale, brune comme Albertine ou de sa mère ressemblant étrangement à Odette de Crécy avec «ses cheveux maintenant blonds avec une seule mèche grise ceints d'un mince bandeau de fleurs, le plus souvent de violettes d'où descendaient de longs voiles [...]»⁵².

Face à ses erreurs passées et notamment celle de s'être focalisé sur les arts au lieu des femmes l'entourant, le vieil homme s'efforce de s'octroyer le rôle du père au sein de ce groupe décomposé et en proie à des ressentiments divers selon ces membres:

En fait, il souffre de sa solitude et il comprend qu'il s'est trompé. Il s'est refermé sur lui-même parce qu'il a peur de voir les problèmes des autres devenir les siens et finir par le submerger. Il préfère s'occuper des leurres qu'ont laissé les hommes plutôt que des hommes eux-mêmes [...]. Le protagoniste du film déteste les hommes, il déteste le bruit des autres, et vit dans un silence total. C'est un égoïste, un collectionneur maniaque. Il est coupable parce qu'il refuse d'admettre que ce qui compte tout d'abord ce sont les hommes et leurs problèmes, et non les choses qu'ils ont produit⁵³.

Ses aspirations paternelles nouvelles aboutiront à une nouvelle désillusion liée à une réalité implacable: il ne peut comprendre ces jeunes issus d'un monde bourgeois et libéral dont les convenances et les pratiques comme les orgies par exemple sont perçues de manière naturelle et récréative par ses «enfants». À l'inverse de ces «hommes nouveaux», ces mœurs subversives et innovantes lui sont totalement étrangères:

Ce film est l'histoire d'un intellectuel de ma génération qui, n'arrivant pas à vivre en accord avec son temps, se heurte violemment avec la génération d'aujourd'hui et sort de cette épreuve profondément meurtri pour le reste de sa vie [...]. Ce que je cherche à dire c'est que si un homme âgé essaie de se rapprocher de jeunes gens comme s'ils étaient ses enfants, cela ne peut pas fonctionner parce qu'ils ne se comprendront jamais. A un moment donné Lietta, l'adolescente, demande au professeur «Mais que faisiez-vous quand vous étiez jeune? Ce que nous faisons, nous, maintenant?» (cf. l'orgie) et il répond «Surtout pas! j'ai étudié, j'ai voyagé, je me suis marié, et mon mariage a été un échec. Soudain, j'ai ouvert

⁵² M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit , I, p. 411.

⁵³ Propos tirés du dossier de presse du film *Violence et passion* paru en 1974.

les yeux et je me suis trouvé au milieu d'un monde dont je n'arrive même pas à comprendre la signification»⁵⁴.

Afin d'exprimer cette relation oscillant entre désir et sentiment paternel, Visconti invoque l'esprit proustien en instaurant, entre le professeur et Konrad, une connivence sexuelle et spirituelle renvoyant à celle développée entre Charlus et Morel dans *La Recherche*. Charlus s'incarne en professeur amateur des *Conversation Piece* lorsqu'il rencontre «son» Morel, à savoir Konrad interprété par Helmut Berger dont la beauté idoine sait plaire aux femmes mais aussi aux hommes de la même manière que son illustre et névrosé modèle capable de «faire plaisir à chaque sexe à l'aide de ce qu'il avait expérimenté de l'autre»⁵⁵. Contrairement à la marquise ou sa fille, Konrad exprime un intérêt pour l'art qu'il a étudié brièvement à la Faculté avant d'être happé par les mouvements étudiants allemands de 1968. Il rejoint alors le professeur dans cette passion commune et dévorante facilitant une affiliation spirituelle qui poussera le jeune homme à signer sa lettre de suicide adressée à son «père» par la dénomination «votre fils». Le collectionneur et ancien universitaire investit en ce jeune homme différent du reste de la «famille», sa volonté de transmettre son savoir à son fils spirituel ou à l'instar du baron «qu'il tint tout de lui, même son nom»⁵⁶. Cette affinité, cette transmission de ses connaissances en matière d'art se manifeste entre les deux hommes lorsqu'ils scrutent une gravure ou écoutent ensemble dans les appartements du professeur une composition de Mozart.

Il existe cependant une barrière infranchissable mêlant passion érotique et amour filial qui réside dans l'incompréhension du vieil homme vis-à-vis des circonstances politiques troubles, de la menace néo-fasciste que Konrad incarne par le ralliement à cette cause puis son rachat par la dénonciation du complot émanant de l'industriel et mari de Bianca Brumonti proche d'un réseau d'extrême-droite. Lorsque le jeune homme est agressé par des militants fascistes, le professeur le recueille, soigne maternellement ses blessures et va même jusqu'à nettoyer son sang versé sur les marches de sa propriété et cela semble-t-il sans réellement prendre la mesure des événements se déroulant à son contact et dans son intimité. Le réel, c'est-à-dire la résurgence des idées fascistes fait son intrusion chez lui, le laissant incapable ni de la comprendre ni de répondre à l'aide demandée par «son fils spirituel» au sens charlusien du terme. En tant que détenteur de l'esprit aristocratique dépassé, il refuse de voir les préoccupations et problèmes de notre temps troublé et capitaliste. Visconti utilise ainsi l'incarnation de Charlus se muant dans les habits de Burt Lancaster afin de circonscrire les échecs et responsabilités des intellectuels de sa propre époque encore proches

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., III, p. 302.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 449.

des valeurs d'une ère révolue quant à leur passivité coupable face à la déviance capitaliste et la réapparition des doctrines du fascisme:

Il y a d'une part la tentation des personnes d'âge mûr de se protéger d'une vie qui désormais ne leur offre plus aucune illusion, leur désir de se réfugier dans les souvenirs, un bagage de connaissances qui ne pourront plus s'accroître; d'autre part les jeunes, leur vitalité, leur côté irrationnel, leur volonté de ne pas croire et de rejeter tout ce qui a existé avant eux. Les jeunes et leur fascination [...]. À travers le personnage interprété par Burt Lancaster, j'ai voulu examiner la position, les responsabilités, les élans et les échecs des intellectuels de ma génération. La parabole d'une culture. J'ai vu à travers ce personnage l'occasion de représenter un moment et une classe à laquelle, si l'on veut, j'appartiens moi aussi. Mais l'identification s'arrête là⁵⁷.

Dans la grande tradition du requiem viscontien, les deux êtres en connivence finiront, l'un, Konrad assassiné ou suicidé, l'autre, le professeur aristocrate, mourant seul de chagrin après une visite de la marquise bourgeoise et de sa fille. Les derniers mots de la femme du cadre fasciste à propos de son amant, c'est-à-dire: «Nous l'oublierons, nous oublierons» résonnent tel un leitmotiv, un ordre à suivre lancé d'outre-tombe par son modèle, Mme de Verdurin, s'attachant à systématiquement oublier le moindre souvenir lié aux membres défunts de son cercle d'intimes:

Mme Verdurin, comme presque tous les gens du monde, justement parce qu'elle avait besoin de la société des autres, ne pensait plus un seul jour à eux après qu'étant morts, ils ne pouvaient plus venir aux mercredis, ni aux samedis, ni dîner en robe de chambre. Et on ne pouvait pas dire du petit clan, image en cela de tous les salons, qu'il se composait de plus de morts que de vivants, vu que, dès qu'on était mort, c'était comme si on n'avait jamais existé⁵⁸.

Cette fin tragique exprime, selon Visconti, la compromission coupable du monde en rupture du vieil homme charlusien face à la subversion hypocrite de la bourgeoisie carnassière des Verdurin que symbolise la marquise Brumonti. La seule issue possible réservée aux personnages les plus opposés aux modes de vie et considérations capitalistes semblent de prime abord, chez le cinéaste, le lent dépérissement et enfin la mort ce qui explique son image exclusive d'artiste décadent accolée à tort à sa vision artistique.

Les aspirations politiques affichées par le réalisateur au sein des drames sociaux de *La terre tremble* et autres *Rocco et ses frères* ou *Bellissima*, fiers étendards du cinéma néo-réaliste italien, ne sont jamais dissipées au contact de la deuxième

⁵⁷ Propos tirés du dossier de presse du film *Violence et passion* paru en 1974.

⁵⁸ M. Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* cit., III, p. 896.

partie de sa filmographie plus «décadente». Les longs-métrages tels que *Ludwig*, *Senso*, *Le Guépard*, *L'Innocent* ou *Mort à Venise* expriment, la déchéance de la société aristocratique qui ne répond pas uniquement à des élans esthétiques ou baroques vides de sens mais ambitionnent notamment par l'usage de réminiscences, de correspondances au roman proustien de délivrer la vision du cinéaste sur la réalité du monde social contemporain. Par l'usage d'incarnations proustiennes, l'engagement du comte di Modrone se centre sur les cendres de l'esprit aristocratique dont il est issu et cerne son éviction définitive du monde laissant seule aux commandes du pouvoir la bourgeoisie et son excroissance, sa tumeur fasciste. À l'aube de sa mort, Visconti lègue une œuvre unifiée de films qui loin de la simple vue désenchantée et décadente sur la mutation capitaliste de la société occidentale, la fin actée de son univers aristocratique incite les générations futures à être vigilant face au danger du renouveau fasciste: «Un film comme le mien devrait pousser à faire d'autres oeuvres pour procéder à une analyse sans pudeur du mécanisme fasciste... Barrer la route au fascisme, si les jeunes ne le font pas, le pourrons-nous?»⁵⁹.

Plus qu'une simple esquisse d'un monde désenchanté et sans espoir, Visconti invite les jeunes réalisateurs et intellectuels à faire preuve de courage et d'engagement contre toutes inclinations totalitaires.

⁵⁹ *Visconti, entretien avec Maria Antonietta Macciocchi*, in «Le Monde», 20 mars 1975, p. 15.



Luchino Visconti, *Mort à Venise* (Dirk Bogarde).



Luchino Visconti, *Les Damnés* (Reinhardt Kolldehoff).



Luchino Visconti, *Ludwig ou le Crépuscule des dieux* (Helmut Berger).



Luchino Visconti, *Violence et passion* (Burt Lancaster et Helmut Berger).



Luchino Visconti, *Les Damnés* (Helmut Berger et Ingrid Thulin).



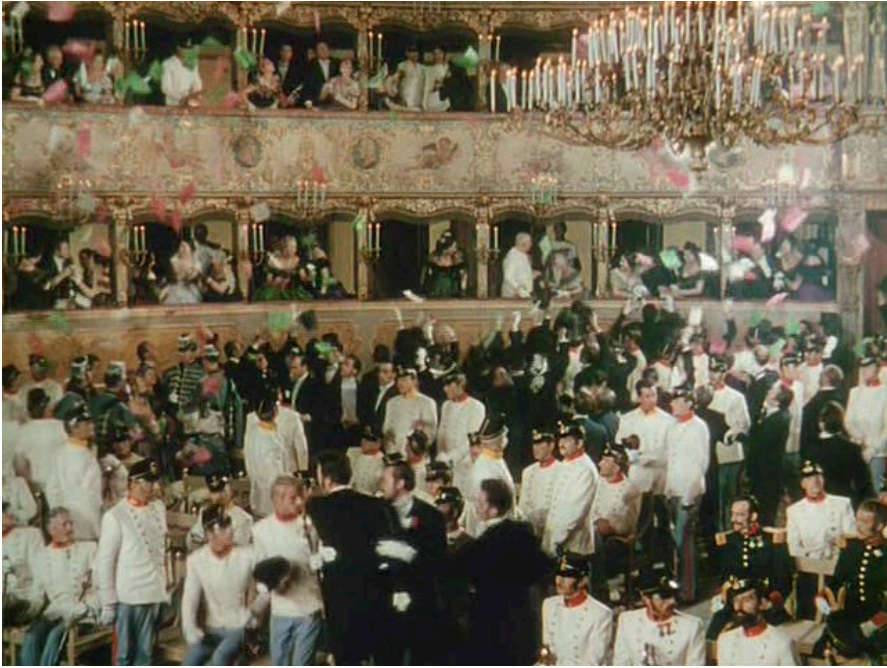
Luchino Visconti, *Ludwig ou le Crépuscule des dieux* (Helmut Berger et Folker Bohnet).



Luchino Visconti, *Le Guépard* (Alain Delon, Claudia Cardinale et Paolo Stoppa).



Luchino Visconti, *Mort à Venise* (Dirk Bogarde).



Luchino Visconti, *Senso*.



Luchino Visconti, *Violence et passion* (Dominique Sanda).



Luchino Visconti, *Les Dammés*.



Luchino Visconti, *Le Guépard* (Romolo Valli, Claudia Cardinale, Alain Delon et Lucilla Morlacchi).



Luchino Visconti, *Les Dammés*.

PROUST A TEATRO.
UN'ORIGINALE PROPOSTA DRAMMATURGICA E REGISTICA

Giulia Tellini

Each man kills the thing he loves.
Oscar Wilde

Malgrado la *Recherche* sia costellata di riferimenti al mondo del teatro e dello spettacolo (la *Phèdre* raciniana, la Berma, il *Pelléas et Mélisande* musicato da Debussy, i balletti russi) e di pagine molto teatrali (la passeggiata domenicale di Odette lungo l'avenue du Bois, in *Autour de Mme Swann*, prima parte di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), almeno in Italia sono stati realizzati pochi adattamenti scenici del capolavoro proustiano. O di una sua parte.

Sembra ripetersi, con Proust, ciò che era accaduto, ad esempio, al *Daniele Cortis* fogazzariano: la Duse avrebbe tanto desiderato interpretare Elena Carrer in una rilettura teatrale del romanzo, ma il suo desiderio era rimasto irrealizzato perché Fogazzaro non aveva voluto ridurre il suo romanzo per la scena:

Lascia, amico mio, – gli aveva consigliato Giacosa nel 1892 – che i tuoi personaggi abbiano la forte e compiuta realtà della rappresentazione ideale e persuaditi che essi diventerebbero falsi e inverosimili e quasi odiosi, quando s'incarnassero in comici di professione. Altro taglio vogliono i personaggi della scena... Il teatro, quello d'oggi soprattutto, e soprattutto in Italia, non sa ancora rivelare le anime, non sa ancora parlarne... Voltala come vuoi, il teatro è sensuale, gli attori sono sensuali, il pubblico è sensuale... Che Cortis baci Elena sulle labbra nel libro, quel bacio non la contamina. Sulle scene quel bacio è carnale e mi offende...¹

Perciò Proust non scrive niente per le scene, perché «il teatro di allora era troppo piccolo per il suo genio»². Perché Proust sente soprattutto l'urgenza – come

¹ Lettera di Giuseppe Giacosa ad Antonio Fogazzaro, 5 ottobre 1992, in Piero Nardi, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 226-227.

² Carlo Persiani, *Proust e il teatro. Con una nota su Proust e il cinematografo*, Roma, Sciascia, 1971, p. 95.

spiega Debenedetti – di «epifanizzare» le cose e i fatti, e non solo i personaggi, come fa ad esempio Pirandello³. Pirandello adotta gli stessi schemi e gli stessi intrecci dei drammi borghesi dell'Ottocento per poi farli franare dall'interno, per mostrare, complici i suoi protagonisti privi di maschera, la falsità, l'assurdità, la crudeltà dei valori intorno ai quali ruota la società ottocentesca. Il suo è un verismo che si prende amaramente gioco di se stesso, e le sue opere – per continuare a citare Debenedetti – sono accorate accuse rivolte a una società che viene vista come «un'immensa assemblea di carcerieri». Pirandello non tenta di liberare la «sofferente prigioniera» che questi carcerieri tengono reclusa e che, incalzata dalla necessità di far sentire «il suo gemito di condannata», si ostina a battere le nocche contro le pareti della propria cella:

Eppure qualcuno, senza forse volerlo né cercarlo, appunto poiché ne era ignaro, ha sentito una volta, ha sentito talvolta quel sommesso, attutito battere di nocche, quasi che per un gioco fortuito e benigno delle condizioni atmosferiche, i muri refrattari del carcere siano divenuti buoni conduttori del suono. Quel qualcuno, da allora in poi, non avrà più tregua. Dietro ogni aspetto indovinerà la presenza della prigioniera: il suo unico assillo, il solo compito che ormai potrà dare un senso alla sua vita, sarà di indurla a rivelarsi, a parlare, di mettersi in grado di captare quella voce esile, quasi sovrumana, di là dal diaframma che lo separa da lei⁴.

Ed ecco: Proust. Ed ecco perché adattare per le scene un'opera come la *Recherche* è così difficile. Dal secondo dopoguerra a oggi, in Italia, non a caso, a cimentarsi con l'impresa di trasformarla in testo teatrale sono stati, praticamente, solo in due: il regista Giuliano Vasilicò, col suo *Proust* (atto unico di un'ora e un quarto allestito al «Beat 72» di Roma nel dicembre 1976), e l'attore Sandro Lombardi, di cui, il 23 maggio 2012, a Firenze, nel Cortile del Museo Nazionale del Bargello, è stato rappresentato, per la regia di Federico Tiezzi, *Un amore di Swann*, atto unico di un'ora e quaranta circa⁵.

Se, tuttavia, il *Proust* di Vasilicò è uno spettacolo soprattutto visivo, caratterizzato da una tensione figurativa forte, con costumi curatissimi e uno straor-

³ Cfr. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1971, p. 434.

⁴ Ivi, p. 430.

⁵ Subito dopo la guerra, Curzio Malaparte scrive l'atto unico, «avec musique et chant», *Du côté de chez Proust*, messo in scena la prima volta a Parigi, al Théâtre de la Michodière, il 22 novembre 1948. Personaggi e interpreti erano: Rachel Quand Du Seigneur (Yvonne Printemps), Marcel Proust (Pierre Fresnay), Robert De Saint-Loup (Jacques Sernas). La regia era di Pierre Fresnay. Essendo tuttavia in francese, il testo malapartiano, in questa sede, non ci interessa. Come non interessano qui neppure l'atto unico *Morte di Proust* di Luciano Anselmi (scritto nel 1971 e pubblicato in Luciano Anselmi, *Teatro 2*, Milano, Pan, 1975) e *Il caffè del signor Proust*, spettacolo (rappresentato nel 1990) scritto da Lorenzo Salveti e ispirato al libro *Monsieur Proust* (1973) di Céleste Albet: si tratta infatti di due testi, peraltro molto interessanti, che drammatizzano la vita dello scrittore e non la sua opera.

dinario uso delle luci, ma da un tessuto verbale piuttosto scarno⁶, *Un amore di Swann* di Lombardi e Tiezzi è invece un tipico esemplare di «teatro di parola», dove a dominare sopra ogni cosa è la parola proustiana, adattata drammaturgicamente, con estrema dedizione e misura, da Lombardi, e lambita da un'ecclettica partitura visivo-musicale, sapientemente scelta da Tiezzi, che commenta senza mai pretendere per sé il centro della ribalta⁷.

Nato per essere allestito nel Cortile del Bargello, lo spettacolo prevede la presenza di tre soli attori (Lombardi è Swann, Elena Ghiaurov è Odette, Iaia Forte è Madame Verdurin), che si muovono su di un palco collegato ai tre lati porticati del cortile, vale a dire quelli dove si trovano le sedie per il pubblico, tramite altrettanti corridoi di legno. In tal modo, annullata quasi la distanza fra palco e platea, i monologhi di Swann e anche i suoi dialoghi con Odette e Madame Verdurin si trasformano in un colloquio intimo con gli spettatori, in un'ininterrotta, profonda, struggente confessione. Nel racconto in prima persona, da parte di Swann, del suo rovinoso «amore» per la donna sbagliata⁸.

Suddiviso in tredici scene, lo spettacolo, che ha la stessa consequenzialità e lo stesso rigore di un teorema, si apre sulla presentazione dei tre personaggi: da un lato Odette, che si trucca (ed eccola simbolo di Falsità, di Doppiezza e di Vanità), dall'altro lato Madame Verdurin, che si fa aiutare da una donna a infilare vistosi anelli alle dita (ecco in lei il simbolo della Volgarità), dal terzo e ultimo lato Swann, ovvero la «Vita Intellettuale»⁹. In mezzo, sparse sul palco, intorno al pozzo ottagonale che troneggia in mezzo al cortile del Bargello (altro perfetto simbolo, in questo contesto, della profondità del sentimento nel quale il protagonista è andato a cadere), sono sedie e poltrone da teatro, che rappresentano il salotto dei Verdurin.

⁶ Il limite e il pericolo del lavoro di Vasilicò «sono in una certa seduzione illustrativa, più che originalmente espressiva, di alcuni tratti» (Aggeo Savioli, *Con «Proust» una discesa agli inferi*, in «L'Unità», 12 dicembre 1976). Sul *Proust* di Vasilicò e sulle prove aperte del suo spettacolo (*Studio su Proust*), avvenute nell'autunno 1976, cfr. anche «Sipario», ottobre 1976, p. 31; «Sipario», febbraio 1977, p. 24; «Il dramma», 1976, 3, p. 91; «Il dramma», 1977, 1-2, p. 44.

⁷ *Un amore di Swann* di Marcel Proust, traduzione di Giovanni Raboni, drammaturgia di Sandro Lombardi, regia di Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi (Swann), Elena Ghiaurov (Odette), Iaia Forte (Verdurin), scene di Pier Paolo Bisleri, costumi di Giovanna Buzzi, luci di Gianni Pollini. Produzione: Compagnia Sandro Lombardi.

⁸ In realtà, come scrive il filosofo spagnolo Ortega y Gasset, in *Un amour de Swann*, Proust «ci descrive un amore che non ha nessuna forma di amore. C'è 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» (ora come premessa a Marcel Proust, *Un amore di Swann*, versione di Oreste Del Buono, Milano, Garzanti, 1965, p. 5).

⁹ Ogni personaggio di *Du côté de chez Swann* è un simbolo, ma è anche un individuo, «fisicamente e psicologicamente caratterizzato sin dalla sua prima apparizione. Il processo nella narrazione è poi tale che l'individualità di ciascuno si moltiplica in infinite individualità successive e totalmente diverse, e in questo modo il Simbolo, il valore intellettuale, ingigantisce, si precisa sempre di più, ma senza ridursi mai ad astrazione, anzi incarnandosi sempre di più negli infiniti volti che sono il volto di ciascun personaggio» (Bruno Schacherl, *Prefazione*, in M. Proust, *Casa Swann*, a cura di Bruno Schacherl, Firenze, Sansoni, 1946, p. X).

Le prime due scene, abbinate all'immagine di alcune rose rosse proiettate sul lato non porticato del cortile, sono una descrizione del «piccolo clan» dei Verdurin e mostrano, sulle note di una sonata di Debussy/Vinteuil¹⁰, la prima visita di Swann al loro salotto. La terza scena, quella della seduzione di Swann da parte di Odette (e quindi del rituale del tè a casa di lei, della Sefora botticelliana, della prima gelosia di lui, e infine della «cattleya»), è sovrastata dalle immagini, proiettate sul fondo, di una rosa che prende fuoco, di un fuoco che divampa e di orchidee che sbocciano. A far da colonna sonora a «quell'operazione capitale» che è, per Odette, il «prendere il tè» è la canzone *You are my sister* degli Anthony and the Johnsons. La quarta scena profila l'inizio del mutamento di Odette nei confronti di Swann. La quinta mostra invece il mutamento, sempre nei confronti di Swann, di Madame Verdurin (che qui è abbigliata da uccello piumato ed emette, fra una parola e l'altra, suoni gutturali da uccello). Accostata alle immagini di alberi mossi dal vento e poi di un fuoco che arde, la sesta scena è un monologo del protagonista sul cambiamento di Odette e una sua descrizione di lei addormentata (è ovviamente la pagina, applicata da Lombardi a Odette, e tratta dalla *Prisonnière*, su «Albertine dormiente»). La settima, l'ottava e la nona scena descrivono il radicale cambiamento sia di Odette che di Madame Verdurin nei riguardi del protagonista, l'ingresso di Forcheville nel «piccolo clan», la doppia vita di Odette e la gelosia di Swann.

Le scene dieci e undici sono quelle dell'odio, ricambiato, della Verdurin, qui vistosamente ubriaca, verso Swann; della gelosia, sempre più disperata e ossessiva del protagonista, e dell'atteggiamento, verso di lui sempre più sprezzante, di un'Odette sempre più falsa: sul fondo alberi che ondeggiano al vento, mentre nell'aria echeggiano le note della canzone *Mysteries of love* degli Anthony and the Johnsons, e Lombardi e la Ghiurov si vengono incontro indossando maschere di cocodrillo.

Metanarrativa, la scena dodici presenta i tre attori che, usciti dai rispettivi personaggi, leggono, sui loro taccuini, alcuni passi sull'amore tratti da varie sezioni della *Recherche*. La scena tredici, infine, è quella della lunga crociera di Odette, della fine dell'amore di Swann per lei, del loro matrimonio (a sancire la definitiva morte dell'amore¹¹), della passeggiata domenicale di Madame Swann lungo l'Avenue du Bois: e su quest'epilogo, ecco apparire, proiettata sul muro del Bargello, un'immagine dei listini di Borsa¹².

¹⁰ La sonata, registrata, è eseguita al pianoforte da Giancarlo Cardini.

¹¹ «Come si neutralizza l'amore? Appunto consumandolo sino alla fine; istituendolo: ed ecco il matrimonio. Quello di Swann, sposando Odette, non è infatti un desiderio di eternare l'amore, né tantomeno di coronarlo – bensì di ucciderlo, di celebrarne il compimento mortuario» (Fabrizio Sinisi, *Un amore di Swann: appunti di drammaturgia*, in M. Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, drammaturgia di Sandro Lombardi, regia di Federico Tiezzi, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2012, p. 52).

¹² Evidente rimando, questo, al motivo, esclusivamente economico, che spinge Odette a sposare Swann.

Da questo schematico compendio della messinscena appare subito chiaro che, come accade nel caso di tutte le regie di Tiezzi, ci troviamo di fronte a un'ininterrotta sequenza pirotecnica di citazioni e autocitazioni, che non solo non sono mai fine a se stesse ma sono innestate talmente bene nella diegesi proustiana da trasformarsi in squillanti strumenti ermeneutici, in una serie di spiazzanti connessioni, di campanelli che suonano l'uno dopo l'altro nella mente dello spettatore, mantenendolo in uno stato di attenzione costante: ecco perciò una Forte che, tutta gorgheggi trilli e onomatopée, pare scappata dal coro degli *Uccelli* di Aristofane allestiti dalla compagnia Lombardi-Tiezzi nel 2005; ecco una Ghiaurov platinata che evoca una miriade di *dark lady* degli anni Trenta e sembra essersi appena staccata da un quadro della De Lempicka; ecco un Lombardi malinconico *raisonneur* che dà vita a uno Swann molto čechoviano e ancor più pirandelliano. Ed ecco ancora le rose e i *Mysteries of love* del *Blue velvet* di Lynch, e le maschere di cocodrillo già viste nelle *Scene di Amleto* (dirette da Tiezzi dal 1998 al 2000) e nel *Parsifal* wagneriano (da lui diretto nel 2011): un Proust filtrato, dunque, alla luce dell'inquietante onirismo di Lynch, della crudeltà di Artaud e delle ossessioni di Pirandello, soprattutto quelle del metateatro e della forma che uccide la vita.

Chi scrive ha visto lo spettacolo due volte: la prima, il pomeriggio del 17 febbraio 2013 al Teatro Gobetti di Torino e, la seconda, la sera del 29 maggio 2013 nel Cortile del Bargello. Inevitabile che lo spettacolo cambi nel passaggio da un ambiente aperto a uno chiuso; d'altra parte il mutamento continuo fa parte della natura stessa del teatro. Al Gobetti, ad esempio, la distanza col pubblico è molto più netta, sebbene un po' attutita dal fatto che la scenografia in cui si muovono i tre interpreti sia una continuazione delle pareti della platea, quasi come se la sala teatrale si chiudesse su se stessa a inglobare tutti, spettatori e attori.

Tuttavia, la struttura di quest'atto unico come un teorema o una sacra rappresentazione medievale è evidente e inequivocabile, sia a teatro che in un luogo teatrale: le tredici scene non sono altro che una successione di «stazioni» in cui i personaggi si trasformano continuamente da attori in spettatori e da spettatori in attori. Perciò le battute pronunciate dai tre attori sono ora in terza e ora in prima persona, ora originariamente appartenenti al narratore della *Recherche*, ora ai personaggi. Si tratta di uno spettacolo che è a metà strada fra il teatro drammatico e quello epico, fra il dramma borghese e la commedia pirandelliana, fra il *closet drama* e la lettura polifonica, nel quale le parole si lasciano commentare dalle immagini e dalle musiche, e nel quale i tre attori sprofondano sempre più inesorabilmente nei loro personaggi (Swann-Lombardi, con la sua morbida debolezza e come se chiedesse continuamente scusa di esistere; Odette-Ghiaurov, con la sua risata via via più sonora e l'atteggiarsi sempre più androgino; Madame Verdurin-Forte, col suo pavoneggiarsi e la sua inarrestabile climax verso l'apice del grottesco). Dopo aver raggiunto le estreme conseguenze dei loro personaggi, i tre attori, nella penultima scena, se ne distaccano totalmente e, nell'ultima scena, tornati personaggi, in mezzo a quello stesso cortile nel quale un tempo si

trovava il patibolo dove venivano giustiziati i prigionieri, raccontano il tragico, funesto, lieto fine dell'amore di Swann.

Nella sua nitida, lineare semplicità, si tratta di uno spettacolo ricchissimo di suggestioni, metafore, simboli, citazioni. Dove la musica, le immagini digitali, le trovate registiche, il buio fra una scena e l'altra, la sapiente sensibilità dei tre interpreti, tutto insomma è al servizio della parola proustiana – scandita, sottolineata, illuminata, innalzata, cantata, mimata, sofferta, pensata – e tutto le gravita intorno. A realizzare scenicamente quel doloroso, crudele, vivido, sadico e masochistico, assurdo girotondo che è *Un amore di Swann*.

Si propongono, per illustrare questa eccezionale avventura, due mie interviste a Sandro Lombardi e a Federico Tiezzi, realizzate nella primavera del 2013.

INTERVISTA A SANDRO LOMBARDI¹³

Come nasce l'idea di portare sulle scene Proust?

È una lunga storia. E, come molte delle vicende che mi son capitate, parte da un'idea di Federico Tiezzi.

Un piccolo mistero della mia vita su cui mi son spesso fatto delle domande è per quale motivo io mi sia trovato spesso a lavorare teatralmente su temi, autori, testi molto lontani da ciò che, di volta in volta, più mi attraeva per i momenti di lettura intesa come puro piacere: il barthesiano «*plaisir du texte*». Forse è stata la sopravvivenza della dicotomia che vivevo a scuola, quando gli autori del cuore erano quelli non compresi dai programmi; mentre poi, appena finito il liceo, Eschilo e Ariosto, Virgilio e Dante, Leopardi e Manzoni uscirono di colpo dal recinto grigio delle materie di studio per apparirmi attraenti e indispensabili. E mi chiedevo: ma perché mai solo pochi mesi fa studiarli mi pareva un peso?

Avendo iniziato a fare teatro proprio negli anni in cui riscopro a titolo personale quei testi prevalentemente classici, sentivo di dover riparare una mancanza, saldare un debito, farmi perdonare di averli trascurati; nel frattempo, però, mi pareva non solo legittimo ma addirittura necessario, per quanto atteneva al teatro, lanciarmi spericolatamente in avventure intellettuali e culturali segnate da un massimo di novità, sperimentalismo, avventura estetica.

¹³ Sandro Lombardi (Ponte a Poppi, 1951), attore e scrittore. Diplomatosi al liceo classico Francesco Petrarca di Arezzo nel 1970 e laureatosi in Storia dell'Arte a Firenze nel 1977, incontra Federico Tiezzi negli anni del liceo e insieme a lui comincia a fare teatro. Nel 1972, fondano la compagnia «Il Carrozzone» (poi divenuta «I Magazzini criminali» nel 1981, «I Magazzini» nel 1985 e «Compagnia Lombardi-Tiezzi» nel 2001). Diretto da Tiezzi, Lombardi ha interpretato, fra l'altro, testi di Beckett, Bernhard, Brecht, Čechov, Müller, Pasolini, Testori e Pirandello. Fra teatro, musica, radio, televisione e cinema, ha collaborato, per citare solo alcuni nomi, con Gae Aulenti, Alighiero Boetti, Rainer Fassbinder, Riccardo Muti, Luca Ronconi, Virgilio Sieni. È autore di due romanzi.

Si passava un momento storico e culturale particolare, molto diverso da oggi. C'era, in quei primi anni Settanta, un fervore, un fermento vitale che attraversava trasversalmente esperienze disparate ma che andavano a collidere e a incrociarsi. Ricordo l'entusiasmo che fin da ragazzo mi dava l'uso estremamente sperimentale della letteratura cui, ad esempio, ci stava abituando Pasolini, una letteratura che trascinava dai limiti imposti dai generi. Il suo *Teorema* apparve, in un anno cruciale come il 1968, contemporaneamente come libro e come film; il libro non era romanzo, non era poesia, non era sceneggiatura per il cinema, non era drammaturgia, e insieme era un po' di tutto questo: era, sostanzialmente, e *tout court*, letteratura. Come straordinaria letteratura era anche il film che, tuttavia, non rinunciava a essere anche, gloriosamente, prepotentemente, *cinema*. Era bello esser giovani in un momento in cui sembrava che le varie arti stesse travolgendo i recinti dei generi: la pittura sconfinava nel teatro; questo nella danza, nella musica e nel proclama politico; la poesia nel cinema; la danza nel racconto teatrale; l'architettura nella moda... Vogliamo ricordare i nomi di John Cage, Joseph Beuys, Andy Warhol, Carmelo Bene, Alessandro Mendini, Meredith Monk, Bob Wilson? Come se tutto fosse stato preso in un unico, eccitante vortice tendente all'utopia. Ci illudevamo che questa evoluzione dei linguaggi espressivi sarebbe stata irreversibile; e invece arrivò, dagli anni Ottanta in poi, la stagione del *ritorno all'ordine*: dubito che oggi un produttore cinematografico investirebbe in un film come *Teorema*; e suppongo che un editor cercherebbe di spingere il libro verso un'innocua e addomesticata dimensione *narrativa*.

Erano gli anni della tua formazione?

Era un tempo in cui sapevo di aver parecchio da imparare. E non facevo molta differenza tra le esperienze d'apprendistato di natura squisitamente teatrale – giovanissimo a Parigi col Bread and Puppet Theatre nel 1969, a Roma con Bob Wilson nel 1974 e poi con Jerzy Grotowski a Venezia per la Biennale diretta da Luca Ronconi nel 1975 – e il tipo di formazione che andavo facendo costeggiando l'arte figurativa, che in quegli anni era soprattutto un'arte di performance, quindi vicina alla dimensione teatrale: il concettualismo, la *body art*, le installazioni, senza tralasciare la pittura tradizionale, purché essa si realizzasse in «gesti» pittorici autonomamente significativi e possibilmente eversivi (Bacon, Pollock, Schifano). Queste erano le esperienze culturali su cui lavoravo «di giorno». E come, ai tempi della scuola, attendevo la sera per lasciare Petrarca o Tasso, Ovidio o Catullo, Molière o Racine per dedicarmi ai *Segreti di Milano* di Giovanni Testori, alle *Piccole vacanze* di Alberto Arbasino o all'adorato Truman Capote, ecco che adesso, al momento in cui mi preparavo al sonno e cessavo di esercitare su di me la «coercizione» delle letture «di lavoro», mi buttavo su quella che resta la prima tra le mie numerose immersioni nella *Recherche* proustiana.

Credo che ognuno abbia il «proprio» libro: un'opera d'elezione in cui riconoscersi, da cui trarre il meglio di quel che la letteratura può insegnare e rega-

lare. Ma se è vero che, come proprio Proust afferma, tutte le cose della vita un tempo esistite tendono a ricrearsi, ecco che quando Federico Tiezzi, nell'autunno di un paio d'anni fa, mi propose di elaborare, con l'aiuto di Fabrizio Sinisi, un adattamento drammaturgico da *Un amore di Swann*, sentii che si compiva il prodigio per cui le due vie, i due percorsi apparentemente opposti della mia vita di lettore (le passioni legate al lavoro e quelle legate alla ricreazione e al piacere), andavano a unificarsi e a conciliarsi. Come per il Narratore della *Recherche* la parte di Méséglise e quella di Guermantes, fin dall'infanzia considerate inconciliabili, alla fine del romanzo confluiscono l'una nell'altra nell'incanto della giovane figlia di Gilberte (che, in quanto a sua volta figlia di Swann, simboleggia Méséglise) e di Robert de Saint-Loup (che per parentele di sangue rappresenta il lato Guermantes), così per me – se l'accostamento non è irrispettoso – la più alta delle letture di puro piacere andava a confluire nel gran fiume del teatro. Del resto, il passato e il presente, nell'universo di Proust, sono dimensioni non necessariamente separate, ché anzi proprio quando possono apparire massimamente lontane, se non addirittura antitetiche, improvvisamente giungono a fondersi. Riemersero allora tutti insieme i ricordi legati a quelle prime, incantate «giornate di lettura»: lo sferragliare festoso del treno che stava per arrivare o era appena partito dalla stazioncina di Ponte a Poppi, che lambiva il giardinetto metà orto metà frutteto di quella che fu la mia casa tra gli otto e i diciott'anni o poco più, dove una mattina di prima estate, all'ombra di alcuni annosi peri, attaccai con trepidazione (qualcosa mi diceva che avrei trovato fra quelle pagine piaceri non mai sperimentati) il primo di sette «Oscar» Mondadori, restando ammaliato da quell'*incipit* – non meno memorabile di «Nel mezzo del cammin di nostra vita» o «Quel ramo del lago di Como» o «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori» – «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» che, nella traduzione di Natalia Ginzburg, la sola allora disponibile, suonava «Per molto tempo, mi son coricato presto la sera», e in quella di Giovanni Raboni, arrivata molti anni dopo, recita: «A lungo, mi sono coricato di buonora».

Nel tuo saggio «I teatri segreti di Marcel Proust»¹⁴, mostri come, nella «Recherche», ci siano molti riferimenti teatrali, sia espliciti (la Berma, Rachel) che «segreti» (l'apparizione di Gilberte, quella del barone di Charlus, l'incontro tra il barone e Jupien). E, secondo te, si tratta sempre di momenti che appartengono a una dimensione onirica, di sogno. Una dimensione, cioè, che è uno dei cardini della memoria involontaria. Puoi spiegare questa tua idea?

La dimensione onirica del testo proustiano si annuncia per me fin da quell'*incipit*. Lenta e solenne come certi accordi d'apertura di preludi wagneriani, quella

¹⁴ Sandro Lombardi, *I teatri segreti di Marcel Proust*, in «Quaderni proustiani», 2012, pp. 59-81.

frase mi suonava anche domestica e intima, e mi evocava, domestico e intimo, il fruscio di un sipario che stesse per aprirsi su un mondo sconosciuto, pieno di promesse e ricco di sorprese, ma anche di minacce, inquietudini, paure. Quel mondo sconosciuto non era costituito solo dalle meravigliose vicende di Swann e Mme Verdurin, di Gilberte e Albertine, di Oriane e Saint-Loup, di Charlus e Morel, di Odette e Jupien..., quello spettacolo che stava per iniziare era anche la vita adulta su cui mi affacciavo. Era il futuro, che sempre ci appare, come e più del passato, al modo seducente ed enigmatico dei sogni. E, se vogliamo vederla una componente teatrale, era lo «spettacolo» del mondo e della vita, la frenesia con cui a quell'età ci buttiamo, affamati e quasi aggressivi, su cose e persone.

Oggi mi è difficile non scorgere in quel momento una soglia simbolica: iniziavo la lettura della *Recherche* nel luogo più domestico della mia adolescenza, l'orto-giardino in cui avevo scoperto il mistero dei fiori e quello delle api, il profumo eccitato ed eccitante della terra dissetata da un temporale improvviso e la sconsolata tristezza della neve che invecchia senza sciogliersi mentre solo pochi crisantemi ne rompono la ghiaccia indifferenza, l'apparire improvviso a qualche finestra di un coetaneo che mi si proponeva come amico e l'innatteso, perturbante fin quasi allo spavento, piacere che faceva seguito a palpeggiamenti cui nella mia innocenza non sarei mai arrivato se non fosse stato l'insegnante di religione a farmici pensare, con la sua ossessione degli «atti impuri» e delle zone del corpo che non si dovevano esplorare... E stavo per scoprire come tutto questo, e infinite altre cose, direi *la totalità delle cose della vita* (almeno di come si attraversa nella dimensione della «modernità» la vita), – e del sogno della vita, e della vita come sogno di un sogno –, qualcuno fosse riuscito a dire con una potenza di trasfigurazione inaudita e per me insuperata – e tuttavia lasciando intatta la verificabilità delle considerazioni che quell'autore traeva da esperienze che sono comuni a tutti coloro che aspirano a comprendere che cosa siano la natura, l'amore, l'amicizia, le arti, la vita sociale, la vita inconscia, le trasformazioni dovute al tempo...

Simbolico anche perché accadeva nell'estate che avrebbe fatto da cerniera tra la mia adolescenza e la giovinezza, l'estate immediatamente successiva all'esame di maturità, e la trepidazione per le sorprese che mi aspettavo da quel libro non era troppo diversa dalle aspettative che mi facevo sulla vita. Ben presto mi sarei reso conto che in quel Libro, per l'individuo che dice «io» ogni esperienza culmina in una delusione. Ma da quel Libro non avrei avuto delusioni! Magari, sì, dalla vita. Ma era ancora presto per pensarci.

Mi pare di capire che per te la lettura di Proust ha rivestito un significato che va ben oltre quello di un'esperienza estetica. E che legame c'è tra questo e il sodalizio con Federico Tiezzi, che vi ha portati a mettere in scena «Un amore di Swann»?

Difatti, per me la *Recherche* è stata, ed è un'esperienza esistenziale a tutti gli effetti. E le pagine iniziali sul sonno, i sogni e i dormiveglia sempre mi riporta-

no a una mattina luminosa, in cui il sole s'insinuava tra le fronde, quando avevo dovuto respingere parecchi assalti per conquistarmi il diritto a un'ora di lettura silenziosa. C'era stata la madre del compagno di scuola ciarliera – Posso entrare? – ed entrava senza aspettare l'autorizzazione. Si sarebbe attaccata anche a un bambino pur di dare via libera alla conversazione, e ogni argomento andava bene: la scuola, le vacanze, gli amici, i gatti, Mike Bongiorno, le regole per friggere il pesce o l'eclisse di sole dell'anno prima... Dovevo fingere impellenti necessità fisiologiche per liberarmene. Più facile era sbarazzarsi delle amiche di mia sorella, petulanti e smorfiose ma fortunatamente del tutto disinteressate a me. Ci fu il postino che sempre voleva parlare della partita, la signora del piano di sopra che cercava i figli, le voci della ragazzaglia che pazziava negli orti circumvicini, lo strepitare delle galline dal cortile dell'Albergo La Pace, il lattaiolo che non staccava il dito dal campanello finché qualcuno non gli avesse aperto...

E con un salto all'indietro rivedevo il momento in cui per la prima volta nella mia vita avevo sentito nominare il nome di Marcel Proust, un'estate a Lucignano, a casa di Federico, che me ne parlava come di uno scrittore «scabroso». Nei giorni di quella vacanza indimenticata e cruciale in Val di Chiana avrei scoperto la bellezza severa e già senese nelle tinte e nei materiali di un borgo tra le cui vie continuavo a farneticare su quel «tempo perduto» che avevo ora desiderio di esplorare. E ogni volta che rileggo la *Recherche* attribuisco a Robert de Saint-Loup il volto e le fattezze di quel Federico diciassettenne. La sua famiglia abitava una grande casa a due piani in pietra, preceduta da un aggraziato giardino. Oltre ai genitori, due sorelle, entrambe maggiori di lui, e due nonne. La prima sorella, Costanza, era una ragazza dalla pelle e dai capelli bruni, voce sonora e squillante, spirito caustico, generaledda nata. Occhi grandi, appena sporgenti, liquidi e profondi come laghi vagamente torbidi, zigomi rilevati, bocca carnosa, fianchi sottili: il ritratto della salute. La seconda, Elsa, piccoletta, capelli e occhi castani, molto somigliante nel volto a Federico: stessa bocca, stesso taglio orientale degli occhi, evidentemente nata per essere la vittima delle angherie e degli scherzi sia della sorella maggiore sia del fratellino maschio. Difficile immaginare donne più diverse delle due nonne: Isola, madre del padre e Piera, madre della madre. La nonna Piera, alta e imponente, viveva, simile in questo a sua figlia, come immersa in un ininterrotto *ralenti*, sia del corpo sia della parlata, peraltro fluente e inesauribile, ricca di argomenti come una fonte perenne. Tra questi, in modo particolare mi affascinava la visione delle fornaci di cui la donna amava raccontare. Isola invece era piccola e curva ma agilissima e scattante, capelli nerissimi tali da far pensare a un'Azucena, dotata di strani poteri di cui non si parlava volentieri in casa ma che si lasciavano intuire (veniva chiamata ad accompagnare i defunti nell'al di là), viveva in un perenne stato di inconfessata (ma palesata proprio dall'impassibilità di un volto che tradiva invece un subbuglio interiore) rivalità con l'altra nonna, Piera, che portava orgogliosamente il biancore dei capelli con l'aria di dire polemicamente: «Io non me li tingo!». Le due donne si ignoravano, ma era evidente, in certi giorni, il progressi-

vo montare in entrambe di irritazione reciproca, che talvolta esplodeva in litigi tanto rabbiosi quanto fulminei, limitandosi in genere allo scambio di due epiteti: «Tigre!», «Iena!». La sera del mio arrivo c'era in casa una febbrile agitazione: bisognava far presto a cenare perché c'era da andare a una festa. Questa veniva definita «accesa» e io immaginavo, per la verità un po' perplesso, che si sarebbe trattato di qualcosa di straordinariamente ricco dal punto di vista dell'illuminazione e, forse, dei fuochi d'artificio. Niente di tutto questo: c'erano alcune giostrine tristi, due o tre bancarelle di zucchero filato e croccanti, un paio di tiro a segno. La spiegazione? Tutto ciò avveniva nel Borgo di Cesa...

Risorgeva anche la carezza soffice della sabbia sui piedi di un tardo pomeriggio al mare quando, arrivato alle ultime pagine di *Un amore di Swann*, temevo, causa la luce calante, di non avere il tempo di godermene là, in quel momento incerto, sospeso, vibrante in cui la risacca era come un mormorio di vite misteriose pronte a circondarmi in un abbraccio di profondità marine, in cui il vento era caduto trasformandosi in una brezza così dolce da far ripensare al profeta Elia che, dopo essersi chiesto se la voce di Dio sarebbe stata nel vento tempestoso, oppure nello schianto del tuono, aveva poi compreso che essa gli stava parlando nel sommesso mormorio di una brezza leggera...

Un diverso mare, più esotico e aggressivo dell'Adriatico, quello di Alboràn, che separa la costa andalusa dalla rifegna – e in quel pomeriggio ventoso schiaffeggiava violentemente le rocce e gli scogli di Al Hoceima, stregata città spagnola nel Nord-Africa che vanamente mi sforzavo di far somigliare alla Balbec delle *Jeunes filles en fleur* –, risorgeva prepotentemente mentre, anni dopo, aprivo il primo «Meridiano» della *Recherche*, con una fitta di nostalgia quasi dolorosa al ripensare a tutte quelle estati felici di un Marocco che non esiste più, sia perché profondamente mutato, sia perché – e forse soprattutto per questo – gli amici più cari che laggiù frequentavo sono ormai da anni, ahimè, tutti scomparsi. In una di quelle estati arabo-berbere avrei finalmente espugnato anche l'ardua prosa del *Marcel Proust* di Leo Spitzer, mentre agli orecchi arrivavano le nenie stridule dei muezzin, e alle narici il profumo dolciastro e già dissetante in sé del tè alla menta, cui si fondeva l'afrore di un gregge di pecore brucanti la stenta erbetta d'un campo sassoso e scosceso tra mare e muro di cinta del vecchio cimitero ebraico...

E poi, improvvisamente risorgendo dalla nera notte dell'oblio, ecco il mare blu indaco, ricamato in superficie dalle circonvoluzioni da modello matematico frattale nelle creste delle onde del Golfo Persico, con le sue spiagge di sabbia scricchiolante e di serico albore, le palme colossali eppure elegantemente flessuose, le onde alte come quei palazzi di marmi e cristalli tra Dubai e Abu Dhabi, Manama e Muscat, monumenti alle sconfiniate ricchezze sprigionatesi dal nero olio schizzato fuori dalle viscere del deserto... A Salalah, nel favoloso sultanato dell'Omàn, dove tutto ricordava certi set esotici di Pasolini, rileggevo per l'ennesima volta *Albertine disparue* e mi rendevo conto, prendendo atto per l'ennesima volta di come al centro dell'opera proustiana vi sia un'inesausta ricerca del-

la verità nell'amore, che non avrei mai potuto raccontare alcune mie esperienze perché, di fatto, le aveva già raccontate Proust, in modo puntuale e supremo.

Il nostro libro, del resto, proprio Marcel Proust ce lo insegna, è quello che «scriviamo» dentro di noi leggendo i libri altrui, quando ci sorprendiamo a riportare a noi stessi ciò che un Tolstoj racconta di Sonja o di Natascia, che un Balzac dice di Lucien de Rubempré, che un Manzoni fa intuire su Renzo, che un Gadda insinua su don Gonzalo Pirobutirro... E così, col passare del tempo, ci componiamo un nostro «io» costituito dall'insieme chimicamente reattivo di schegge d'individualità di cui l'esperienza della vita di alcuni scrittori ha disseminato il nostro mondo interiore e fantastico. Io so che in me c'è qualcosa del Frédéric Moreau flaubertiano, qualcosa dello stendhaliano Fabrizio del Dongo, qualcosa della Lucia manzoniana, qualcosa di Charles Swann, ovviamente, molto della dolorosa nevrosi di don Gonzalo... Riconoscere parti di sé in creature uscite dalla creazione artistica ci aiuta a vivere, a prevedere certi nostri possibili atti, scelte ed errori, a scansare i pericoli, a volte a compiere con accettazione fatalistica gli stessi errori... Alla faccia di chi dice che l'arte è un sovrappiù rispetto alla vita! Un aspetto della *Recherche* che alla prima lettura non si percepisce è la sua capacità, comune alle grandi opere che hanno anche una dimensione sapienziale (la *Bibbia*, la *Divina Commedia*, il *Don Chisciotte*...), è dato dal fatto che, man mano che avanziamo nella vita, a ogni rilettura, il Libro ci dice cose diverse, e sempre più stringenti, che ci portano a esclamare: «Ma è proprio così! Questo aspetto di quel personaggio è il mio! L'altro è uguale a una certa persona!...». Ennio Flaiano se n'era ben reso conto se nel 1969, in una conversazione con Luchino Visconti, così diceva: «Proust è spaventoso perché non è una lettura che si può fare standone al di fuori... la disposizione del tuo animo è già incerta, l'indecisione domina la tua vita, cominci a leggere Proust e allora sei portato a commettere i suoi stessi errori»¹⁵.

Certi libri, insomma, insegnano anche a vivere e certamente a decifrare la vita e, a quanto dice Flaiano, possono determinare scelte della vita.

È stato difficile adattare per le scene «Un amore di Swann»? Quali criteri drammaturgici hai seguito per trasformare la storia dell'amore di Swann per Odette in un atto unico?

Non particolarmente difficile. Del resto, non era la prima volta che, sempre insieme a Federico Tiezzi, mi trovavo a lavorare su una struttura drammaturgica anomala. Era già accaduto quando mettemmo in scena la *Commedia* dantesca, oppure adattando testi originariamente narrativi, quali il *Come è* di Samuel Beckett o il *Passaggio in India* di Edward M. Forster. Per Proust non abbiamo sentito il bisogno

¹⁵ Questa conversazione tra Flaiano e Visconti è stata pubblicata, a cura di Matteo Pretto, sulla rivista «Cinema & Cinema», 46, 1986, pp. 19-23.

di una mediazione drammaturgica come in quei casi (Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, che chiamammo a «drammatizzare» le tre cantiche dantesche; oppure Franco Quadri che lavorò per noi sull'antiromanzo beckettiano)¹⁶. Questo tratto da *Un amore di Swann*, più che un adattamento in senso stretto, più che una riduzione teatrale, è una sorta di «edizione scenica» del celebre racconto nel racconto di Marcel Proust. Nostra intenzione non era «ridurre» la prosa narrativa a «battute» teatrali, quanto un lavoro di trasposizione basato su una fedeltà assoluta alla testualità proustiana. Tiezzi mi aveva chiesto in modo esplicito che a esser dette in scena fossero esclusivamente parole tratte dal testo originario di Proust. Naturalmente, mi sono documentato sulle varie sceneggiature cinematografiche ispirate all'*Amore di Swann* (quella di Peter Brook e Jean-Claude Carrière per il film di Schlöndorff del 1984; e quelle ispirate all'intera *Recherche* di Harold Pinter, di Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti¹⁷, di Ennio Flaiano¹⁸), ma non c'era alcuna intenzione di usarle come parametro di riferimento, come filtro per l'organizzazione scenica dei materiali narrativi. Nel tentativo di sintetizzare la materia del racconto nei ritmi e nel linguaggio cinematografico, in modi diversi tutte queste operazioni sacrificano la ricchezza letteraria del dettato proustiano – che invece si intendeva principalmente tutelare.

Del resto, quando ci si rivolge a romanzi o altro, è evidente che l'interesse principale è per la lingua, per una tessitura espressiva che risulta attraente se messa a confronto con quella che Luca Ronconi chiama «l'endemica povertà linguistica» della drammaturgia italiana. L'ampiezza della frase proustiana, totalmente svincolata dalle formule stereotipate dell'italiano di troppi testi teatrali, offre una ricchezza metaforica e polisemica cui non avrebbe senso rinunciare riducendone il respiro a «battuta». Le circonvoluzioni stilisticamente floreali e sintatticamente barocche della frase di Proust respingono in sé ogni uso meramente comunicativo o informativo del linguaggio. Si trattava di esaltarne e non mimetizzarne le potenzialità espressive.

Altra condizione di partenza dettata da Federico era quella riguardante l'epoca in cui la storia si svolge. Per quanto di questo aspetto si sarebbe ovviamente occupato lui in prima persona in sede di regia, egli desiderava che già in fase di drammaturgia fosse chiaro il suo interesse a evitare il rischio della ricostruzione ambientale, che sarebbe particolarmente insidioso relativamente a Proust. Ricordo le sue discussioni con la costumista Giovanna Buzzi. Le diceva che do-

¹⁶ Come è di Samuel Beckett (adattamento e drammaturgia di Franco Quadri, Prima rappresentazione: Modena, Teatro Storchi, 10 gennaio 1987), *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* di Edoardo Sanguineti (Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989), *Il Purgatorio. Drammaturgia di un'ascensione* di Mario Luzi (Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990), *Il Paradiso. Saturazione drammatica* di Giovanni Giudici (Bari, Teatro Petruzzelli, 27 marzo 1991), *Passaggio in India* (drammaturgia di Sandro Lombardi. Prato, Teatro Metastasio, 25 ottobre 2008).

¹⁷ Cfr. Suso Cecchi D'Amico-Luchino Visconti, *Alla ricerca del tempo perduto*, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1986.

¹⁸ Cfr. Ennio Flaiano, *Progetto Proust*, introduzione di Maria Sepa, Milano, Bompiani, 1989.

vevamo tutti comportarci come se la storia tra Odette e Swann avvenisse oggi, e non in piena *belle époque*. Solo Visconti sarebbe stato in grado di una ricostruzione storica che non corresse il rischio di assomigliare a un Museo delle Cere. Nel nostro caso, inchiodare la materia proustiana a un'epoca definita ci sarebbe apparso una limitazione della sua universalità. Su questo Federico insisteva: scene e costumi avrebbero dovuto tendere non tanto a riprodurre gli ambienti e gli abiti del tempo storico in cui si situa la vicenda, quanto a evocare come quegli ambienti e quegli abiti possono apparire alla nostra immaginazione nel momento in cui guardiamo non alla cornice entro cui Proust situa gli avvenimenti, ma alla risonanza che quegli avvenimenti hanno in noi, oggi.

Come ti sei comportato col testo?

È stato un lavoro lungo ma non particolarmente difficile. Conoscendo a fondo l'opera, grazie a reiterate letture scaglionate nel tempo, si trattò di intraprenderne un'ennesima immersione, prima circoscritta a *Un amore di Swann*, e poi alla totalità, per reperire, anche fuori dal singolo racconto contenuto in *Du côté de chez Swann*, elementi, suggestioni e circostanze che avrebbero potuto esser convogliate nell'adattamento drammaturgico che mi accingevo a realizzare. Avevo campo libero sul numero e la scelta dei personaggi da mettere in campo e saggiavi varie possibilità: da uno Swann monologante a una coppia Swann-Odette, a un numero non ben precisato comprendente i due Verdurin, Cottard, Brichot, il pianista Dechambre, il pittore «Biche», Forcheville, il cocchiere Rémi... Presto mi resi conto che la soluzione migliore era quella, poi adottata, di tre personaggi: Swann, Odette e Mme Verdurin. Pensai subito che sarebbe stato interessante far parlare i personaggi sia in prima sia in terza persona, come giustamente e in modo illuminante aveva fatto Luca Ronconi quando aveva messo in scena, nel 1996, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda. Mi trovai così subito di fronte alla necessità di arricchire gli scarni dialoghi di *Un amore di Swann* portando dalla terza alla prima o alla seconda persona ampi stralci di testo.

Attingendo poi alla totalità della *Recherche*, ho ricondotto a Swann la descrizione che il Narratore fa, in *La prisonnière*, di Albertine addormentata. Consapevole dell'arbitrarietà di questo tipo di operazioni, me ne son comunque sentito autorizzato partendo dalla considerazione che non necessariamente tutti gli spettatori conoscono bene Proust. Capita anche che ci sia chi non lo ha mai letto. Determinate pagine non comprese in *Un amore di Swann* mi erano necessarie per chiarire il più possibile, a chi ascolta per la prima volta questa vicenda, alcuni aspetti dei tre personaggi. Così per la volgarità di Mme Verdurin ho pescato il punto in cui lei chiede a Charlus di farle conoscere «qualche vecchio nobile rovinato che potrebbe farmi da portinaio». Lo stesso dicasi per alcune minuscole modifiche o aggiunte volte a facilitare la comprensione del testo. Non che questo sia emendabile, evidentemente, ma lo spettatore non ha a disposizione il tempo di comprensione del lettore, e deve essere minimamente aiutato.

Inizialmente pensavo di aggiungere un prologo e un epilogo, e di fatto lo feci. Poi, però, in sede di prove, il prologo, tratto da *Combray*, è caduto, mentre è rimasto l'epilogo, tratto da *À l'ombre des jeunes-filles en fleur*. Tenevo a che lo spettatore venisse a conoscenza di ciò che accade in seguito a Swann e Odette, e che il lettore acquisisce procedendo nella lettura oltre i confini di *Un amore di Swann*. In particolare, mi interessava far passare le informazioni relative al fatto che, una volta finito l'amore, Swann si risolve a sposare Odette; alla metamorfosi che fa di Odette, giunta «all'apice glorioso della sua età matura», una tra le donne più eleganti di Parigi; al fatto che in gioventù essa avesse, letteralmente, battuto i marciapiedi di Nizza.

Puoi parlarmi della tua interpretazione? Il tuo Swann mi ha fatto pensare un po' a un personaggio cechoviano e un po' a un personaggio pirandelliano. Può darsi che sia giusto? Come mai secondo te?

Quando si mette in scena un testo non nato per il teatro, non solo drammaturgia, ma anche scene, costumi e regia debbono tendere a spremere tutti i possibili succhi «scenici»; questo diventa particolarmente vero per l'attore. È dunque necessario che questi si riferisca a modelli recitativi che abbiano una loro tradizione in lui: intendo una tradizione all'interno della biografia artistica dell'attore stesso. Del resto, a volte, è utile e può aprire prospettive impreviste svolgere un personaggio «come se fosse» di un altro autore: che so, affrontare il risvolto di una situazione pirandelliana «come se» ad agire fosse un personaggio di Thomas Bernhard, oppure rivolgersi a uno Shakespeare «come se» vi si avesse a che fare con un meta-personaggio testoriano, e così via... Così, per il mio Swann, seguendo le indicazioni di regia che, sulla base della compresenza tra «battute» in prima e in terza persona, mi guidavano a vivere le prime nel presente e le seconde con il senno del poi, le prime come chi esperisce sul momento le parole che pronuncia e le seconde con uno sguardo retrospettivo che me le faceva dire con l'amarezza, la rabbia, il rimpianto di chi sa quanto dolore gli è poi arrivato in conseguenza delle prime illusioni d'amore – ecco, seguendo queste indicazioni, mi riferii, per le prime a quella dimensione di malinconica dolcezza che pervade certi personaggi di Čechov, mentre per le seconde ai roveli, ai tormenti che intridono molte creature pirandelliane. Esclusa l'ironia. La tanto decantata ironia che trovo detestabile quando porta l'attore a «sforare» il testo.

Si tratta dunque non di parlare in tono ironico ma di evidenziare uno sguardo che, quando necessario, si posi con ironia anche sulle cose più appassionanti o più dolorose. Non era del resto intenzione di Tiezzi far sì che la frase proustiana incidesse sulla recitazione nel senso di raffreddarla. Al contrario: anche quando gli attori parlano in terza persona, e forse anzi proprio in questo caso, non viene mai meno lo spasmo emotivo del personaggio che palpita per amore o per rabbia, per dispetto o per tenerezza, per rancore o per delicatezza di cuore. Inoltre, all'attore che parla in terza persona è come se, paradossalmente, fos-

se affidato un compito opposto a quello del lettore radiofonico. Avendo molta esperienza in questo campo, e avendo registrato proprio recentemente venti puntate dedicate a *Un amore di Swann* per Radio3Rai, ho potuto constatare come, mentre in quel caso si tratta di condurre per mano gli ascoltatori, sul palcoscenico l'attore deve allontanarsi il più possibile dalla figura del «narratore» per entrare in una dimensione tutt'altro che rassicurante, per cercare invece un clima che inquieti lo spettatore, e che lasci anche spazio alle sue domande. Mentre per una lettura radiofonica si tratta eminentemente di avere il tono di chi «racconta», a teatro, e a maggior ragione quando si mette in scena un'opera narrativa, è necessario che l'attore non «racconti», non descriva, non segua il flusso ordinato e armonioso di una prosa narrativa, ma si metta nella condizione di «essere parlato» dal testo, più che di parlarlo. Questo è particolarmente necessario trattandosi di Proust, cioè di uno scrittore il cui sguardo, che mira a cogliere l'insieme delle cose, è fondamentalmente anti-paratattico, rifiutando ogni descrittivismo. Con le implicazioni filosofiche del caso: lo sguardo proustiano è anti-positivista, anti-memorialista, anti-storicista... è uno sguardo, insomma, splendidamente e già novecentescamente soggettivo, uno sguardo che «sceglie» che cosa vedere e «come» vederlo. Valeria Chiore lo definisce «trascendentale», giacché trascende «qualsivoglia livello empirico, fenomenico, individuale». A che cosa conduce questo, per quanto attiene all'attore? Direi al farsi sguardo che sta nel tempo dell'oggetto guardato, e non in quello del soggetto che osserva, giacché lo sguardo proustiano non descrive, non racconta ma inchioda la realtà con sguardi che ne fanno delle vere e proprie radiografie, come egli stesso dice in un celebre passo del *Tempo ritrovato*. Un esempio pratico? Se recitassi Balzac o Zola accentrerei tutti i verbi; con Proust cercherei di scivolarci sopra senza troppo rilevarli. Sono innumerevoli i tranelli che pone all'attore una drammaturgia di questo tipo. I tempi del racconto, insomma, possono differire molto da quelli dell'azione che il testo espone. Spesso il tempo dello sguardo ha delle durate che possono molto differenziarsi: ci possono essere sguardi rapidi, sguardi lenti, sguardi che vogliono passare inosservati, sguardi che vogliono farsi notare dal soggetto osservato... e infiniti altri. Ora, la durata dei predicati che in un testo segnalano questi sguardi è sempre la stessa: quella della formulazione verbale. Ma nell'aprire in se stesso la passività necessaria a «farsi parlare» da un testo, l'attore non può non prendere atto di tutte queste diverse durate degli sguardi. Spesso significa l'ardua operazione di coniugare l'emozione provata nell'esperire quel che si racconta con l'abilità a far «marciare» (come sempre raccomanda Federico) le proposizioni come se le parole che le compongono non venissero dalla nostra interiorità ma fossero quasi calamite che ci attraggono verso di loro. Questo permette di rilevare alcuni sentimenti dei personaggi elevandoli al livello di una vera e propria dimensione; come se, accanto a quelle del tempo e dello spazio, ad esempio, *Un amore di Swann* si svolgesse anche nella dimensione del dolore, in quella del desiderio o, nel caso di Mme Verdurin e Odette, in quella dello snobismo.

Come spieghi il successo di questo spettacolo?

Penso che il pubblico sappia ancora riconoscere la qualità. E in questo caso... è Proust! quindi c'è una qualità di scrittura davvero rara. Oltre allo splendore del testo, c'è il fatto che si parla di sentimenti: amore, gelosia, sofferenza, ambizione... Infine, non starebbe a me dirlo, ma penso che lo spettacolo sia curato fino all'ultimo dettaglio per quanto attiene a regia, musica, scene, costumi e recitazione. In tempi così grigi dal punto di vista della drammaturgia italiana, soluzioni testuali di questo tipo potrebbero anche indicare strade diverse alla scrittura per il teatro: alternative alla «commedia», al «monologo impegnato», alla «satira politica» che imperversano sui nostri palcoscenici (le ultime col risultato paradossale di rendere sempre più «popolari» i personaggi politici che pretenderebbero di sbeffeggiare – in realtà creando un circuito di autoreferenzialità in cui si rischia di non distinguere più niente e in cui, di fatto, le eventuali, gravi colpe di certi politici vengono «assolte» dai comici col renderle solo occasione di «simpatica» risata). Tornando al pubblico, penso che esso sia più intelligente, attento, disponibile di quanto lo considerino molti operatori che credono di risolvere il problema dell'endemica mancanza di risorse del teatro inquinando programmi e cartelloni con spettacoli che niente hanno a che vedere col teatro: spettacoli costruiti unicamente attorno alla fama televisiva o cinematografica di qualche attore o attrice, in genere assolutamente inetti a sostenere un palcoscenico e che ottengono il solo risultato di deteriorare progressivamente la capacità dello spettatore di distinguere le vere qualità della recitazione. Il «volto noto» viene subito dal pubblico, e dichiarato «bravo» solo in quanto riconoscibile. E così, in un periodo di crisi come questo, attori televisivi o cinematografici senza lavoro, vengono a invadere lo spazio del teatro, senza competenze, privi di tecnica (usano tutti il microfono perché non sanno portare la voce), ma pieni di arroganza fondata su una più o meno effimera «popolarità». Mi è addirittura toccato sentire un funzionario della Fondazione Toscana Spettacolo che ringraziava gli attori di cinema che «finalmente» tornano anche sui palcoscenici. Questo potrebbe dirlo un impresario privato. È scandalosamente inaccettabile in bocca a un funzionario pubblico che, se non erro, dovrebbe avere come scopo la promozione della cultura teatrale e non l'uso del denaro pubblico per sostenere operazioni commerciali, del resto perfettamente in grado di sostenersi da sole.

INTERVISTA A FEDERICO TIEZZI¹⁹

Nel programma di sala di «Un amore di Swann», nell'intervista che ti è stata fatta da Fabrizio Sinisi²⁰, hai dichiarato che i personaggi del tuo adattamento scenico dell'opera proustiana sono quattro: ovvero Swann, Odette, Madame Verdurin e la musica. Come mai questa scelta?

Non è una scelta, è una interpretazione del testo. Lo stesso Proust parla della «petite phrase» come di qualcosa di umano, l'aggettivazione sottolinea l'amicizia, la personificazione della musica: «Ascoltarla qui è come ritrovare in un salotto una persona che avessi ammirato per strada e disperato di poter mai rivedere», così si esprime Swann con Odette sulla «piccola frase».

Ho pensato che i tre personaggi (Swann, Odette e Madame Verdurin) potessero essere un trio, ognuno con la sua voce, il suo canto, il suo tempo. Ho puntato su questa motivazione figurata di tipo musicale: i personaggi acquistano una fluidità, una relazione più aerea, «segreta, fruscante e profumata».

Swann è una viola, Odette un violino, Madame Verdurin un fagotto. Oppure: Swann è una tromba con sordina, Odette un clarinetto, Madame Verdurin un sassofono o una batteria o uno sgangherato piano verticale... questo in una impostazione più jazz. La «piccola frase» è il quarto elemento della mia composizione scenica: in sua presenza il trio si trasforma in quartetto.

Avevo la necessità di trovare una chiave per la regia... l'ho trovata in sol!

Alla base di questa immagine figurata dei personaggi c'è la teatralità, tutta musicale, della lingua di Proust, una lingua sonora che dipinge mentre si scrive. Siamo in uno spazio sonoro tra Debussy e Wagner. Le frasi, nel bel francese dell'autore, tradotte, da par suo, da Giovanni Raboni, sono, a guardarle attentamente, una indecisione prolungata tra senso e suono. E fortemente teatrali in sé, non solo in quello che raccontano, ma nella struttura del discorso, nella sintassi della frase, nella lingua. Il primo teatro, in Proust, avviene nella frase.

I primi incontri fra Odette e Swann, e il graduale innamorarsi di lui, nello spettacolo sono accompagnati dalla canzone «You are my sister» di Anthony and The Johnsons. Perché?

¹⁹ Federico Tiezzi (Lucignano, 1951), regista. Nel 1970, appena trasferitosi a Firenze, si fa subito notare nell'ambito delle gallerie d'arte contemporanea presentando due spettacoli fortemente influenzati dal teatro classico giapponese e indiano. Nella seconda metà degli anni Settanta, realizza tre spettacoli nei quali è evidente lo stretto rapporto con le arti visive. All'inizio degli anni Ottanta, teorizza il «teatro di poesia», il cui manifesto è considerato *Sulla strada* (1982), adattamento scenico del romanzo di Kerouac. Dopo aver messo in scena tre testi suoi, cura la regia di opere di Beckett, Pasolini, Shakespeare, Čechov, Pirandello... Alla fine degli anni Ottanta realizza tre spettacoli che teatralizzano la *Divina Commedia*, e nel 1991 esordisce nella regia lirica.

²⁰ Cfr. Federico Tiezzi, *Un amore di Swann, dramma con tre personaggi, anzi quattro*, a cura di Fabrizio Sinisi, in Marcel Proust, *Un amore di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, drammaturgia di Sandro Lombardi, regia di Federico Tiezzi cit., pp. 13-15.

Non c'è un perché. Un artista procede per intuizione. Connette i vari elementi che compongono il teatro in una tessitura. Sarà il pubblico a scoprire le connessioni, le relazioni, i perché. Le immagini che mostro, i significati che interpreto, permetteranno allo spettatore una discesa nelle proprie *eaux obscures*, nel cuore profondo di se stesso. Il potere della parola non è solo razionale: mette in moto facoltà immaginative e associazioni.

In questo caso specifico, però, c'è un motivo: è stato il ricordo che la canzone di Anthony risveglia in me all'ascolto. Si tratta di un frammento della *Dolce Vita* di Federico Fellini, quando Marcello e Anita ballano e Mastroianni dice, all'orecchio della bionda diva: «sei la madre, l'amante, l'amica, la sorella...», o qualcosa del genere.

Ho visto lo spettacolo al Teatro Gobetti di Torino²¹, dove la scenografia è una continuazione delle pareti del teatro. E i tre attori recitano su un palco dove si trovano, sparse in ordine apparentemente casuale, tante poltrone da teatro. Inoltre, gli attori entrano ed escono di continuo dai loro rispettivi personaggi. Come mai queste scelte metateatrali?

Per la precisione i personaggi escono una sola volta dai loro... personaggi, ritornando attori che provano, è una scena a pochi minuti dalla fine, in cui ho voluto creare un *recit philosophique*, una teoria dell'amore e della gelosia attraverso le parole di Proust. Come in una sceneggiatura di Rohmer. Sandro mi ha offerto drammaturgicamente, per questa scena, un montaggio di frasi che non provengono tutte da *Un amore di Swann*, ma anche dalla *Prigioniera*.

L'entrare e uscire dalla parte è una caratteristica drammatica del teatro che faccio. Proviene da Brecht ma molto di più da Pirandello, che attualmente è un autore che sto riscoprendo attraverso Giovanni Macchia (che, sia detto in inciso, si è occupato moltissimo di Proust). Mi interessa che gli attori rompano la quarta parete, è una sorta di raffreddamento del pensiero e dell'azione. Il pubblico per me esiste, desidero che gli attori ne sentano la presenza, deve essere coinvolto durante lo spettacolo, la sua attenzione deve essere «montata», deve essere il partner di una interlocuzione, di un ragionamento. Con me si annulla l'illusione verista che il pubblico «non esiste». Nella mia arte scenica è assente la dimensione narrativa, intesa come svolgimento o processo del testo. In me è presente, piuttosto, un progetto il cui fine è quello di penetrare e spiegare la realtà attraverso un testo. La forza del mio progetto teatrale non è tanto nell'azione scenica, che curo moltissimo ma che è una caratteristica tipica del «narrare», quanto nella riflessione. La mia attenzione va più allo stile che non alla sequenza logica. Voglio dire che raggiungo la realtà non per vie naturali, bensì attraverso strade artificiosamente elaborate. È un modo di procedere nell'arte simi-

²¹ Lo spettacolo è stato in *tournee* al Gobetti di Torino dal 12 al 17 febbraio 2013.

le a quello dei pittori manieristi (Pontormo, Rosso, Beccafumi – che era, come me, di Siena – Parmigianino...).

Avevo di fronte un materiale sterminato, tradotto in un bellissimo italiano da Giovanni Raboni, e ho cercato, come sempre faccio, un equilibrio, una connessione tra il dicibile (il romanzo di Proust con i suoi personaggi e le sue «figure») e ciò che sta sotto e che traluce in filigrana. Avevo davanti a me, nella luce, una scrittura molto amata e insieme l'oscurità che precede la scrittura stessa. Ho risolto accentuando la superficie delle parole del testo. Ho creato alcune emergenze testuali, mi sono comportato (creativamente) alla Burroughs, entrando e uscendo dalla scrittura.

Il ricorso metateatrale che giustamente individui è altresì la volontà di rendere *visibile* un pensiero che ho del romanzo: che esso sia una successione di teatri. Di cui i personaggi sono di volta in volta attori e spettatori.

Il Narratore mette in scena il suo amore per Albertine così come Swann il suo per Odette. Penso alla lunga didascalia morale che precede l'azione in apertura di *Sodoma e Gomorra*. Penso al teatro sadomasochistico del bordello di Jupien e alla festa finale nel *Tempo ritrovato*. Penso alla cena alla Raspelliere con la caduta del Barone di Charlus. O alle cene dai Guermantes. Sono ai miei occhi grandi scene teatrali, fornite di parti, di dialoghi, di monologhi, addirittura con didascalie dell'azione. Anche se il teatro più completo avviene, come ho detto, dentro la scrittura, nella lingua francese accesa di febbre, nelle immagini fluide e potenti che l'aggettivazione triplice induce.

Ora dentro questa catena di teatri ho sentito il bisogno di riportare l'attore all'oggi, alla sua presenza scenica, ad un qui ed ora che rendesse visibile la sua posizione nei confronti di quello che stava recitando e che rintracciasse nella materia proustiana un filo principale da mostrare al pubblico.

La scenografia, se da un lato rinvia al teatro, da un altro lato rinvia agli anni Trenta, nei quali la vicenda è ambientata (con le quotazioni di Borsa indicate, all'inizio dello spettacolo, sulla cornice della porta di casa Verdurin)²², ma anche a una dimensione onirica, complici le immagini – proiettate sullo sfondo, a commentare gli alti e bassi dell'amore di Swann – di rose che sbocciano, fiamme che ardono, alberi che si muovono al vento. Come mai queste scelte?

Non sono un filologo di Proust: mi immergo nel testo come in un poema liquido dal quale riemerge, ogni volta, con un carico di pensieri. Immergendomi in *Un amore di Swann*, ho notato come sotto la superficie del racconto, che ha per tema l'amore e la gelosia, traspaia un altro tema, quello del denaro, che per-

²² Qui mi riferisco alla scenografia approntata in occasione delle recite al Gobetti di Torino. In occasione, invece, delle recite nel Cortile del Museo del Bargello (23 maggio-3 giugno 2012 e 22 maggio-3 giugno 2013), le quotazioni della Borsa vengono proiettate sullo sfondo, in concomitanza con la tredicesima e ultima scena dello spettacolo.

mea di sé, con lievi increspature liquide, il romanzo. Il denaro è lo sfondo dell'amore tra Odette e Swann, il loro legame «ha un prezzo» (Odette è stata una mantenuta e come tale verrà denunciata a Swann in una lettera anonima).

La presenza insistente del «denaro» come motore delle azioni umane mi pare essere elemento che ricollega Proust a Balzac, autore molto amato da Proust (e dal sottoscritto). Penso alle *Illusioni Perdute*, a *Splendori e miserie delle cortigiane*, ai romanzi che hanno a soggetto «la vie parisienne»... Ho così pensato di ambientare la vicenda negli anni della morte di Proust, con alle porte la Grande Crisi del 1929. Non mi vedevo nelle vesti del regista che racconta il canto del cigno della *Belle Epoque!*

Quali indicazioni hai dato agli attori per l'interpretazione dei loro personaggi? Mi sembra, per esempio, che la Madame Verdurin di Iaia Forte sia molto macchiettistica (con le sue pantomime degli uccelli... un'autocitazione, forse, dagli «Uccelli» di Aristofane da te messi in scena nel 2006?) e l'Odette di Elena Ghiaurov particolarmente androgina... o sbaglio?

Ho dato una indicazione sola, si può dire: di lasciar passare dentro le frasi il pensiero rintracciabile in loro, quindi di vedere il testo da recitare come una asciutta indagine che la memoria compie su alcuni oggetti. Ho cercato quasi l'impianto da dramma «giallo», con una ricerca inquisitoriale degli elementi dell'amore e della gelosia che circoscrivono e danno una sequenza al racconto. C'è un ricordo della «stanza della tortura» che Macchia enuclea nel teatro di Pirandello.

La recitazione si è arricchita attraverso l'emersione dei conflitti che rendono viva la presenza di un personaggio sulla scena. Gli «sguardi» dei personaggi hanno direzioni multiple che creano rapporti incrociati (e danno luogo a dialoghi); e isolamenti (che si trasformano in monologhi). È un principio di lavoro che ho messo a punto nel lavoro con Sanguineti e Luzi nel trattamento teatrale della *Divina Commedia*.

Alle volte lo sguardo dei personaggi è in fuori, altre volte è in dentro. Quello di Swann è permanentemente autoriflessivo; quelli di Odette e di Madame Verdurin guardano verso l'osservatore, lo incorporano.

Ho raggelato e fissato nella emblematicità trasparente delle pose e dello stile, le azioni, minimali, dello spettacolo: che si «stoppano» per costituire un «punto fermo», una immagine su cui accentare l'attenzione, una sottolineatura. Ho paragonato questo procedimento a quello di un analista che ferma alcune figure della memoria per studiarle, vederle con calma, in una speciale moviola emotiva che permette una riflessione, un occhio profondo per l'oscurità di quello che la scrittura cela: una realtà che si scopre nevrotica.

Come mai, verso la fine, Odette e Swann indossano delle maschere di coccodrillo?

Lo lascio all'interpretazione degli spettatori... ma mi pare evidente che arriva il momento, in ogni rapporto amoroso, del dilaniamento, del morso, dell'at-

tività del masticare, dell'uccidere e del piangere a delitto concluso. Una attività che simbolicamente è ricondotta al coccodrillo. Poi mi pareva interessante rendere visibile questo atteggiamento di crudeltà, di laceramento tra due persone arrivate alla fine dell'amore. Ho scoperto in Pirandello la possibilità di trovare nei personaggi un corrispettivo *animalier*. Molto spesso nelle didascalie pirandelliane si ritrova il paragone tra personaggio e animale.

Hai visto il «Proust» (1976) di Vasilicò e «Il caffè del signor Proust» (1990) di Salveti? Se sì, che cosa ne pensi? Che cosa pensi del film «Un amore di Swann» (1984) di Volker Schlöndorff, con Jeremy Irons e Ornella Muti? Pensi sia una grave perdita il fatto che Visconti non sia riuscito a girare il suo film su «Un amore di Swann»?

Francamente penso che il cinema non si adatti a Proust. Per questo considero un bene che Visconti non abbia girato il suo film sulla *Recherche*. L'immagine cinematografica offre molte informazioni in un colpo d'occhio. Là dove il procedimento di Proust è piuttosto analitico, paratattico, progressivo. L'immagine cinematografica (nel caso dei tre film su Proust che ho visto: Schlöndorff da *Un amore di Swann*, Ackerman su *La Prigioniera*, Ruiz su *Il tempo ritrovato*) racconta troppo e troppo velocemente, non assicura il brivido della scoperta come avviene sulla pagina scritta, non restituisce la profondità psicologica del racconto e dei personaggi, si rischia, come avviene nel film di Schlöndorff una sfilata di costumi mediocri... Dei tre film solo quello di Chantal Ackermann mi è sembrato riuscito: ha estrapolato da Proust l'elemento universale dell'*amour jaloux* e lo ha restituito in epoca moderna. Ricordo che all'inizio degli anni Ottanta, nella sua estate fiorentina che trascorse da me nel Chianti, parlammo spesso di Proust, autore al quale tornava in maniera un poco ossessiva. Gli altri due film non mi sono sembrati interessanti: quello di Schlöndorff, in costume, vuole competere con Proust sulla «ricostruzione» di un mondo *fin de siècle*, mentre Ruiz si immerge in un mondo di simboli...

Non ho visto lo spettacolo di Salveti. Ho visto quello di Vasilicò alla prima al Beat '72, a Roma, nel 1976. Era uno spettacolo che procedeva nella narrazione attraverso *flashes*, molto denso di immagini, del testo si ascoltavano alcuni frammenti registrati. Ricordo che nella parte del Barone di Charlus c'era un attore basso, grassoccio, molto bravo, che aveva in sé qualcosa di bestiale: uno spunto che rivelava qualcosa dell'originale che mi era sfuggito... C'era una sequenza di immagini alla *8 e mezzo* di Fellini con le quali si concludeva lo spettacolo: la parte più bella era quella in cui i personaggi scendevano una piccola scalinata, nello spazio compreso della cantina-teatro, come un finale in miniatura di *8 e mezzo*... Ricordo che fui interessato a questa associazione Proust-Fellini: e ancora oggi penso che *8 e mezzo* è il film più proustiano del cinema, molto di più di quelli tratti direttamente dal romanzo.

Lo spettacolo di Vasilicò ebbe un gran successo, replicò nell'angusto spazio del Beat '72 per un mese. Poi doveva subentrare un mio spettacolo di allo-

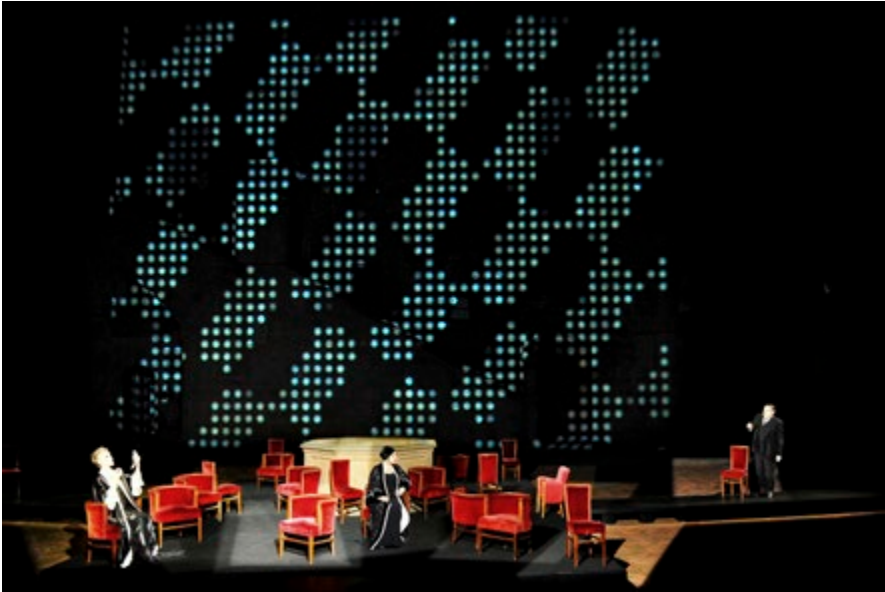
ra, *Presagi del Vampiro*, uno spettacolo che si addentrava nell'analisi delle forme linguistiche del teatro, analisi che era in se stessa lo spettacolo... e Vasilicò voleva invece continuare a replicare. Ma la compagnia, che allora si chiamava «Il Carrozzone», aveva bisogno dei borderò che avrebbe ottenuto dalle repliche romane e con la complicità di Simone Carella che allora dirigeva il teatro, spazzammo via la *Recherche* e Vasilicò! Com'era bello fare teatro, allora, giocavamo a sentirci adulti...

A cosa pensi sia dovuto il grande successo che questo vostro spettacolo sta riscuotendo dovunque?

Al fatto che Proust è uno di quegli autori che riescono a svelare, decennio dopo decennio, qualcosa di noi che fermenta nella nostra coscienza ma non agghalla con chiarezza.



Sandro Lombardi, Elena Ghiaurov in *Un amore di Swann* (foto di Marcello Norberth).



Elena Ghiaurov, Iaia Forte, Sandro Lombardi in *Un amore di Swann* (foto di Marcello Norberth).



Iaia Forte, Sandro Lombardi in *Un amore di Swann* (foto di Marcello Norberth).



Elena Ghiaurov, Iaia Forte, Sandro Lombardi in *Un amore di Swann* (foto di Marcello Norberth).

LE CINEMA EUROPEEN
À LA RECHERCHE DE L'ADAPTATION PROUSTIENNE

Paul Magoutier

1. *Introduction*

Marcel Proust n'a jamais hésité à émettre des doutes sur la capacité du «défilé cinématographique»¹, de ces fresques animées, vivantes à figurer en son temps, c'est-à-dire au début du vingtième siècle, les affres et nuances psychologiques de personnages semblables à ceux dépeints à travers la *Recherche du Temps Perdu*. Sa circonspection initiale quant aux balbutiements du procédé cinématographique n'a en revanche pas désarmé l'ardeur de grands réalisateurs européens à adapter son chef d'œuvre. Grâce à la consolidation d'apports technologiques tels que le cinéma parlant et surtout une maîtrise affinée du langage filmique, le septième art a su convaincre progressivement, au fil des décennies, la majeure partie des cercles littéraires comme celui de Jean Cocteau², de sa vocation artistique majeure. La position proustienne fut ainsi infirmée par la capacité des maîtres du cinéma européen à adapter les œuvres romanesques les plus complexes et marquantes comme *Le désert des Tartares* de Dino Buzzati, *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos ou encore le *Festin nu* de William S. Burroughs. Ce média émergent s'est révélé susceptible, non pas de concurrencer mais à contrario de promouvoir la littérature auprès du grand public. La profusion d'adaptations concluantes de romans notables au grand écran a alors attisé l'espérance des admirateurs de Proust. Tous ont espéré de pouvoir un jour retrouver au cinéma la profondeur des sentiments éprouvés par le baron de Charlus, Morel ou encore Robert de Saint-Loup. La désillusion fut immense lorsque diverses tentatives d'adaptations se sont avérées incapables de contredire l'indifférence clamée par l'écrivain français à l'encontre des codes émergents de l'écriture cinématographique.

Il convient d'abord de remarquer que les mises en scène sur grand écran des us et vicissitudes de la Princesse de Guermantes ou autres Mme de Forcheville sont

¹ Marcel Proust, *La Recherche du Temps Perdu*, IV, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1989, p. 461.

² Jean Cocteau, auteur des *Enfants Terribles* s'est essayé brillamment au cinéma avec des films tels qu'*Orphée* ou encore *La Belle et la Bête*.

circonscrites au vieux continent européen. Du comte italien Luchino Visconti di Modrone au franco-chilien Raoul Ruiz sans oublier Volker Schlöndorff et Chantal Akerman, tous partagent une francophilie assumée susceptible de leurs conférer une maîtrise parfaite des coutumes et comportements décrits au cœur du roman proustien. En effet, quand Visconti pourtant fervent lecteur de la *Recherche* renonce à filmer ce qu'il considère comme le projet de sa vie, les autres metteurs en scène cités subissent, à la sortie de leur film, l'ire des admirateurs et gardiens du sentiment proustien. De ce flot constant et renouvelé de critiques découle deux postulats liés à la réalisation cinématographique de ce monument romanesque. La virtuosité de ces artistes, reconnus et acclamés pour la qualité indéniable de leurs précédents longs-métrages a accru la croyance maintenant solidement ancrée, selon laquelle un tel chef d'œuvre ample, raffiné et monumental ne s'accorde pour ainsi dire en aucun cas à une transcription cinématographique. Elle serait forcément vecteur de tendance caricaturale, simplificatrice et laminerait le propos, l'esthétisme du roman proustien. D'autres thèses moins drastiques soutiennent qu'il serait judicieux de sonder au cœur de la sinieuse et vaste toile du répertoire de la filmographie mondiale les productions certes étrangères à l'univers de l'écrivain mais susceptibles d'incarner l'esprit du narrateur de la *Recherche*. La finalité de cette quête effrénée serait de prolonger, d'essaimer l'héritage proustien au sein du prisme imagé et populaire du cinéma. En effet, il semble possible d'affirmer que *Mort à Venise* de Visconti s'appuie à titre d'illustration sur une temporalité et des inspirations plus proustiennes que les orientations envisagées par Raoul Ruiz dans son adaptation du *Temps retrouvé*.

La question des adaptations proustiennes par le cinéma européen est au cœur de l'édification de cette bibliographie sélective rendant compte, par ordre d'importance, des articles, ouvrages, documentaires et colloques relatifs à ce sujet. La biblio-filmographie en trois langues (anglais, français et italien) a pour ambition de proposer un panorama de la pensée européenne sur la pertinence de l'adaptation au cinéma d'*À la Recherche du Temps Perdu* et des questions relatives aux influences de Proust sur la culture cinématographique continentale.

2. Les adaptations cinématographiques européennes: des orientations sujettes aux polémiques et critiques

À la *Recherche du Temps Perdu* a fait l'objet de trois adaptations au cinéma par des réalisateurs de renom. Après que Luchino Visconti puis Joseph Losey aient abandonné l'idée de donner vie aux personnages de Marcel Proust, d'autres cinéastes, conscients de la temporalité longue et particulière du roman ont entrepris de se focaliser sur des livres précis de la *Recherche* plutôt que de l'aborder dans son intégralité. Volker Schlöndorff fut ainsi le premier artiste à mettre en œuvre une production franco-allemande *Du côté de chez Swann* renommée *Un amour de Swann* et sortie en France en 1984. Ce long-métrage

n'enthousiasma guère les spécialistes et critiques au motif qu'il ne parvient pas à retranscrire la richesse littéraire du livre en un peu moins de deux heures d'adaptation malgré une distribution européenne prestigieuse (Alain Delon dans le rôle de Charlus notamment). Cette réprobation presque unanime se reproduira pour le long-métrage suivant, retranscription du *Temps Retrouvé* par le réalisateur franco-chilien Raoul Ruiz, auteur entre autres des *Mystères de Lisbonne*. Le résultat considéré comme mitigé par la critique poussera la réalisatrice belge Chantal Akerman à faire preuve d'audace dans *La Captive* en transposant librement en l'an 2000 *La Prisonnière* au cœur de notre époque contemporaine. Cette orientation emporta un avis favorable mais mesuré des fervents admirateurs de Proust. Il s'agit alors d'exposer les références bibliographiques traitant de ces productions considérées souvent tels des échecs. Des sources introductives situent au préalable le problème de la transcription proustienne au cinéma et ses adaptations dans son ensemble afin de sonder plus en profondeur ensuite les considérations et reproches faits aux différents films mentionnés ci-dessus.

2.1 *Le problème de l'adaptation proustienne au cinéma*

Les références sélectionnées par ordre d'importance dans cette partie ont pour objet la question de l'adaptation littérale de l'œuvre romanesque de Proust au cinéma. Peter Kravanja s'attèle dans son ouvrage *Proust à l'écran*, de débattre de la grande interrogation théorique sur la possibilité de mettre en image une version fidèle de la *Recherche* tout en respectant les codes et exigences du média cinématographique. Il s'attarde ensuite, dans un second temps, à apporter des réponses pratiques par l'analyse de cinq tentatives de transcription du roman proustien sur grand écran qu'il considère comme majeures : le projet d'adaptation abandonné de Luchino Visconti, le scénario de Harold Pinter et les films *Un Amour de Swann*, de Volker Schlöndorff, *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, et *La Captive* de Chantal Akerman. Kravanja achève son analyse par l'énumération de quelques films susceptibles d'être affiliés à l'influence proustienne sans pour autant aborder des sujets identiques. Martine Beugnet et Marion Schmid auteures de *Proust at the Movies* suivent en partie l'orientation adoptée par Kravanja. L'ouvrage collectif *Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de Jean Cléder et Jean-Pierre Montier comporte diverses réflexions sur la pertinence des productions relatives à l'univers de l'écrivain français. Le livre cerne plus précisément, à titre d'exemple, les faiblesses de *La Captive*. Les articles de périodiques recensés à savoir *Proust au cinéma: mission impossible?* de Jean Pavans et *Proust cinéaste* de Jean-Claude Polack se focalisent autour de la même thématique en apportant des réponses incisives sur ce sujet passionné et controversé. Le Bulletin Marcel Proust propose deux comptes-rendus des analyses développées au sein de *Proust à l'écran* et de *Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*.

Ouvrages

- Peter Kravanja, *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.
- Ennio Flaiano, *Progetto Proust: una sceneggiatura per «La recherche du temps perdu»*, Milano, Bompiani, 1989.
- Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Jean Cléder-Jean-Pierre Montier (a cura di), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Martine Beugnet, Marion Schmid, *Proust at the Movies*, Farnham, Ashgate Publishing, 2005.

Articles

- Gianni Olla, *Il tempo cinematografico della Recherche: tre sceneggiature per Marcel Proust*, in «Cineforum», n. 413, 2002, pp. 46-57.
- Jean-Claude Polack, *Proust cinéaste*, in «Chimères», n. 66-67, 2008, p. 247-256.
- Jean Pavans, *Proust au cinéma: mission impossible?*, in «Synopsis», n. 3, 1999.
- Mireille Naturel, *Proust et les images*, in «Bulletin Marcel Proust», n. 54, 2004, p. 226-227.
- Jean Milly, Peter Kravanja, *Proust à l'écran*, in «Bulletin Marcel Proust», n. 53, 2003, p. 190.

Lien internet

- Giovanni Carotti, *Il gioco del cast*, in *I vostri contributi* [en ligne], Marcelproust.it, 2003 [consulté le 12 janvier 2013], <http://www.marcelproust.it/miscel/cast.htm>.

2.2 Visconti, Losey et Pinter: le renoncement à une adaptation de la «Recherche»

Les sources bibliographiques sélectionnées concernent principalement les projets d'adaptation de la *Recherche* imaginés par Luchino Visconti et le réalisateur américain Joseph Losey. La bibliographie présente ainsi la transcription de l'œuvre romanesque écrite sous l'impulsion de la scénariste fétiche du cinéaste italien, Suso Cecchi d'Amico. Harold Pinter a lui aussi publié ses travaux initialement prévus afin de constituer la trame du film de Losey. Claude Schwartz et Jean-Jacques Abadie proposent un recueil de photographies commentées sur les lieux qui auraient pu servir de décorum au roman proustien. Enfin, des articles, mémoires et documentaires viennent analyser les orientations souhaitées par la collaboration entre Losey et Pinter en vue de la réalisation du projet finalement abandonné.

Ouvrages

- Harold Pinter, *Proust. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1989.

- Harold Pinter, *Le Scénario Proust*, Paris, Gallimard, 2003.
- L. Bevone, *Il testo della Recherche: il tempo e la memoria*, in *Harold Pinter*, Firenze, Aida, 2001.
- Gianni Volpi, Paolo Bertinetti (a cura di), *Pinter e il cinema*, Torino, Aiace, 1984.
- Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1986.
- Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e d'altro)*, Milano, Garzanti, 1996.
- Peter Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust*, Rome, Portaparole, 2004.
- Claude Schwartz-Jean-Jacques Abadie, *Luchino Visconti à la recherche de Proust, photographies et textes*, Suilly-la-Tour, éditions Findakly, 1996.

Articles

- David Davidson, *Pinter in No Man's Land: The Proust Screenplay*, in «Comparative Literature», 1982, 2, pp. 157-170.
- Marie Miguët-Ollagnier, *Harold Pinter, Le Scénario Proust*, in «Bulletin Marcel Proust», 2003, 53, pp. 181-183.
- Nick James-Ian Christie-Brad Stevens-Dylan Cave-Joseph Losey, *Harold Pinter in search of postglut times*, in «Sight & Sound», 2009, 19, pp. 30-40.

Memoires

- Anna Pazen, *Le scénario Proust. Préproduction d'un film jamais réalisé*, a cura di Michel Coteret [en ligne], ens-louis-lumière.fr, 2006 [consulté le 14 janvier 2013], <http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/recherche/memoires-de-fin-etude/cinema/2006/le-scenario-proust-preproduction-dun-film-jamais-realise.html>.

Documentaire

- Giorgio Treves, *Luchino Visconti sur les traces de la «Recherche»*, documentaire, Production RAI Educational, Videocut.

2.3 Une première adaptation controversée: «Un amour de Swann» de Volker Schlöndorff

Volker Schlöndorff, auteur de la première adaptation d'*Un amour de Swann* a suscité, dès sa sortie, une vague constante de critiques et polémiques de la part de la presse et des admirateurs de l'œuvre de Marcel Proust. Le long-métrage proustien fut éreinté aussi bien par les cinéphiles que par ceux lui reprochant des infidélités notables à l'esprit du roman. Les articles de revues présentés ici et tirés de périodiques tels que «Les Cahiers du cinéma» et «Synopsis» font une synthèse des controverses passées et actuelles qui gravitent autour de cette adaptation. L'article *A propos de l'adaptation d'Un amour de Swann, notes de travail de Schlöndorff* et ses mémoires peuvent être considérés comme le manifeste artis-

tique de son adaptation *Du côté de chez Swann*. L'ouvrage de Vincent Ferré illustre aussi cette démarche propre au réalisateur allemand.

Film

- Volker Schlöndorff, *Un amour de Swann* [dvd video], Gaumont, 2009, 107 min.

Ouvrages

- Volker Schlöndorff, *Tambour battant, mémoires de Volker Schlöndorff*, Paris, Flammarion, 2009.
- Vincent Ferré, «*Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux*»: M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter, in *Proust et les images*, a cura di Jean Cléder, Jean-Pierre Montier, Rennes, P.U.R., 2003, p. 203.

Articles

- Volker Schlöndorff, *A propos de l'adaptation d'Un amour de Swann, notes de travail*, in «Bulletin Marcel Proust», 1984, 34, pp. 178-191.
- «L'Avant-Scène Cinéma», 1984, 321-322 [numero monografico sul film di Schlöndorff].
- Marie Miguet-Ollagnier, *Un film mal aimé: Un amour de Swann de V. Schlöndorff*, in «Bulletin Marcel Proust», 1985, 35, pp. 350-362.
- Michel Boujut, *A la recherche du film perdu*, in «Synopsis», 2001, 15, pp.116-117.
- Marc Chevré, *Swann, côté boulevard*, in «Cahiers du cinéma», 1984, 358, pp. 49-50.

2.4 Raoul Ruiz, le temps retrouvé ou perdu?

Sorti lors du festival de Cannes 1999, *Le Temps Retrouvé* réalisé par le metteur en scène franco-chilien Raoul Ruiz a ambitionné à son tour d'être une transposition fidèle du roman de Marcel Proust. Le long-métrage se centre sur l'ultime partie de la *Recherche* même s'il parcourt en réalité l'ensemble de l'œuvre. Une partie de la critique a été lors de sa diffusion en salle enthousiasmée par le film en affirmant même la résolution du problème de l'adaptation de Proust au cinéma. Des articles de presse du «Monde» et de «L'Express» font preuve de cet attrait au sein de cette bibliographie. Les ouvrages présentés exposent en revanche une position plus nuancée sur la réalisation du cinéaste alors que des auteurs tel Pascal Alain Ifri parlent d'échecs. Ils affirment ainsi, une nouvelle fois, l'impossibilité du cinéma à appréhender le roman proustien dans son ensemble.

Film

- Raoul Ruiz, *Il Tempo Ritrovato* [dvd video], Mondo, 1999, 158 min.

Ouvrages

- Vincent Ferré, «*Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux*»: M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter, in *Proust et les images*, a cura di Jean Cléder, Jean-Pierre Montier, Rennes, P.U.R., 2003, p. 203.
- Richard Bégin, *Baroque cinématographique: Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes («Esthétiques hors cadre»), 2009.

Articles

- Amandine Cyrès, *Dis(ap)paritions: Le Temps retrouvé, de Proust à Ruiz*, in «Babel: Littératures Plurielles», 2012, 13, pp. 287-318.
- Pascal Alain Ifri, *Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz ou le temps perdu au cinéma*, in «Bulletin Marcel Proust», 2000, 50, pp. 166-175.
- Alessandro Bertani, *Il tempo ritrovato di Raul Ruiz*, in «Cineforum», 2000, 395, pp. 66-67.
- Patrick Bray, *The "debris of experience": the cinema of Marcel Proust and Raoul Ruiz*, in «The Romanic Review», 2010, 101, p. 467.
- Vera A. Klekovkina, *Proust's Souvenir Visuel and Ruiz's Clin d'oeil* in «Le Temps retrouvé», in «L'Esprit Créateur», 2006, 46, pp. 151-163.
- Stéphane Bouquet-Emmanuel Burdeau, *Dans le laboratoire de «La Recherche». Entretien avec Raoul Ruiz*, in «Cahiers du cinéma», 1999, 535, pp. 46-50, 52-53.
- Emmanuel Burdeau, *Le côté de la femme*, in «Cahiers du cinéma», juin 2000, 547, pp. 44-45.
- Juliette Sales, *Le temps retrouvé, analyse du scénario*, in «Synopsis», 1999, 3, Spécial Cannes 99, pp. 98-101.
- J.M.F., *Raoul Ruiz fait danser Marcel et ses amis*, in «Le Monde», 18 mai 1999.
- Thierry Gandillot, *Du côté de chez Proust*, in «L'Express», 20 mai 1999, p. 47.

2.5 «*La Prisonnière*» ou la tentative audacieuse de Chantal Akerman

La Captive s'avère être la dernière adaptation au cinéma d'une partie spécifique du roman de Proust, c'est à dire *La Prisonnière*. Au contraire d'*Un amour de Swann* de Schlöndorff et *Le Temps retrouvé* de Ruiz, le film d'Akerman n'envisage pas de rendre compte de la mondanité et des réalités sociales du temps proustien mais d'une relation intimiste, amoureuse entre deux personnages contemporains véritables actualisations du narrateur et de l'Albertine du roman. Maxime Scheinfeigel évoque bien le sentiment général que suscite *La Captive* en parlant «d'étrange réussite». Jean Milly émet par exemple une critique favorable bien qu'il ait noté quelques longueurs.

Film

- Chantal Akerman, *La Captive* [dvd video], Cvc, 2001, 113 min.

Ouvrages

- Maxime Scheinfeigel, *La Captive de Chantal Akerman, Est-elle la prisonnière de Marcel Proust?*, in *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, a cura di Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 221-233.

Articles

- Chantal Akerman, *Le temps de Chantal Akerman*, in «Cahiers du cinéma», 2004, 589, pp. 52-53.
- S. Della Casa, *La captive di Chantal Akerman*, in «Cineforum», 2000, 396, p. 25.
- Jean Milly, *La Captive*, in «Bulletin Marcel Proust», 2001, 51, pp. 129-132.
- Michel Eltchaninoff, *La captive*, in «Synopsis», 2000, 9, p. 63.
- Bernard Benoliel, *Le temps retrouvé de Chantal Akerman*, in «Cahiers du cinéma», 2000, 550, pp 14-17.

3. À la recherche du sentiment proustien au-delà de la simple adaptation littérale

Les références précédemment citées quant aux adaptations proustiennes sous l'égide de réalisateurs talentueux, renommés et appréciés par le public et la critique ont ancré au sein des esprits des cinéphiles, chercheurs et admirateurs d'*À la Recherche du Temps Perdu*, l'idée selon laquelle il serait impossible, voire indélicat, de procéder à une transcription cinématographique fidèle et minutieuse du roman proustien.

Les sources bibliographiques qui vont suivre mettent en lumière une seconde voie dans l'adaptation proustienne théorisée par le philosophe Gilles Deleuze et exposée notamment au sein de la dernière partie du livre de Peter Kravanja intitulé *Proust à l'écran*.

3.1 La deuxième voie en matière d'adaptation

D'autres auteurs adoptant une position moins tranchée soulignent la dissémination de l'influence de l'œuvre romanesque de Proust sur des films notables apparemment éloignés de son univers et de son temps. Tout en ne constituant pas des adaptations fidèles, à la lettre du roman proustien, certains longs-métrages sont susceptibles, selon Gilles Deleuze dans son livre *L'Image-temps*, de restituer l'esprit du narrateur de la *Recherche*. La finalité de cette recherche serait de prolonger, d'essaimer l'héritage de l'écrivain sur un grand média d'essence populaire et universel. Cette approche constitue une sorte de voie alternative comme la dénomme Yves Landerouin dans son article *Adapter Proust à l'écran: à propos d'une deuxième voie*. Fatiha Dahmani décèle ainsi en *Mort à Venise* de Visconti le long-métrage le plus en adéquation avec le temps proustien.

Ouvrages

- Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Peter Kravanja, *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

Articles

- Yves Landerouin, *Adapter Proust à l'écran: à propos d'une deuxième voie*, in «Bulletin Marcel Proust», 2002, 52, pp. 109-113.
- Fatiha Dahmani, *Mort à Venise ou Le Temps retrouvé au cinéma*, in «Bulletin Marcel Proust», 2001, 51, pp. 125-128.
- Jean-Claude Polack, *Proust cinéaste*, in «Chimères», 2008, 66-67, pp. 247-256.

3.2 Visconti et l'influence de «La Recherche»

L'abandon du projet d'adaptation d'*À la Recherche du Temps Perdu* n'a jamais empêché Visconti d'user avant cet échec et plus tard dans sa carrière d'influences tirées du roman proustien au sein de ses différents films. Du Aschenbach musicien de *Mort à Venise* au Aschenbach dignitaire nazi des *Damnés*, le réalisateur italien illustre, à deux époques distinctes, la même décomposition pestilentielle de la civilisation européenne et le basculement progressif d'une noblesse déclinante à une bourgeoisie triomphante. À l'instar de la *Recherche*, la filmographie viscontienne ne cesse jamais d'exposer le couperet menaçant qui s'apprête à s'abattre sur des personnages dépassés par les événements tels que Aschenbach, le baron Von Essenbeck des *Damnés* ou encore Louis II de Bavière dans *Ludwig*. La partie de l'oeuvre empreinte d'influences et réminiscences proustiennes est largement traitée dans l'essai de Florence Colombani intitulé *Proust-Visconti: histoire d'une affinité élective* et au sein de l'ouvrage de Peter Kravanja *Visconti, lecteur de Proust*. Guido Aristarco s'attache à analyser plus précisément la tétralogie allemande composée de *Ludwig*, *Les Damnés* et *Mort à Venise*, le plus proustien des films de Visconti. Les articles de Matteo Pretto et Duncan McColl Chesney insistent bien sur cette affiliation artistique entre les deux artistes. L'intervention de Suzanne Liandrat-Guigues intitulée *Lettura proustiana di Visconti*, lors d'un colloque organisé par l'université de Rome 3, confirme la prégnance des écrits de Proust dans le travail du réalisateur italien.

Films

- Luchino Visconti, *Senso* [dvd video], Cristaldi Film, 2011, 128 min.
- Luchino Visconti, *Il Gattopardo* [dvd video], Mustang Entertainment, 2013, 290 min.
- Luchino Visconti, *La caduta degli Dei* [dvd video], General Video Recording, 2008, 154 min.
- Luchino Visconti, *Morte a Venezia* [dvd video], Warner Home Video, 2007, 125 min.
- Luchino Visconti, *Ludwig* [dvd video], Mustang Entertainment, 2013, 228 min.
- Luchino Visconti, *Gruppo di famiglia in un interno* [dvd video], Minerva Classic,

2004, 116 min.

- Luchino Visconti, *L'innocente* [dvd video], Mustang Entertainment, 2013, 124 min.

Colloque

- Suzanne Liandrat-Guigues, *Lettura proustiana di Visconti*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di Ivelise Perniola [atti del convegno organizzato dall'Università di Roma 3, 16-17 dicembre 2000], Venezia, Marsilio, 2002.

Ouvrages

- Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Florence Colombani, *Proust-Visconti: histoire d'une affinité élective*, Paris, P. Rey, 2006.
- Peter Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust*, Rome, Portaparole, 2004.
- Giuliana Callegari-Nuccio Lodato (a cura di), *Leggere Visconti*, Pavia, Amministrazione Provinciale, 1977.
- Laurence Schifano, *Visconti, les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1987.
- Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981.
- Lino Micciché, *Luchino Visconti, un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Guido Aristarco, *La trilogia tedesca*, in *Studi viscontiani*, a cura di David Bruni, Veronica Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1970.
- Geoffrey Nowell-Smith, *Tra Famiglia e Dinastia*, in *Studi viscontiani*, a cura di D. Bruni, V. Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1970, p. 128.

Articles

- Duncan McColl Chesney, *Proust and cinema, or Luchino Visconti's search*, in «Post Script», 2004, 23, p. 48.
- Matteo Pretto (a cura di), *La filigrana di Proust. Conversazione tra Flaiano e Visconti*, in «Cinema & Cinema», 1986, 46, pp. 19-23.

À PROPOS DU «GUÉPARD»

Ouvrages

- Suso Cecchi d'Amico, *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1963.
- Laurence Schifano, *Le guépard de Luchino Visconti*, Paris, Nathan, 1991.

Articles

- Vincenzo Esposito, *Lo spettacolo della decadenza: "Il Gattopardo" di Visconti*, in «Meridiana», 2010, 69, pp. 79-89.

À PROPOS DE «MORT À VENISE»

Documentaire et ouvrage

- Luchino Visconti, *Alla ricerca di Tazio* [dvd video], Rai-Radiotelevisione Italiana, rubrique «Cinema 70», 1970, 30 min.
- Gaetana Marrone Puglia, *Metafore della visione in Morte a Venezia*, in *Studi viscontiani*, a cura di David Bruni, Veronica Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1970, p. 140.

Articles

- Fatiha Dahmani, *Mort à Venise ou Le Temps retrouvé au cinéma*, in «Bulletin Marcel Proust», 2001, 51, pp. 125-128.
- George B. von der Lippe, *Death in Venice in literature and film: six 20th-century versions*, in «Mosaic», 1999, 32, pp. 107-122.
- Guido Aristarco, *Luchino Visconti: critic or poet of decadence?*, in «Film Criticism», 1988, 12, pp. 58-63.

Thèse

- Karine Le Blanc, *Marcel Proust dans «L'innocent» et «Mort à Venise» de Luchino Visconti*, a cura di Michèle Lagny, Paris, Presse Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 1995.

À PROPOS DE «L'INNOCENT»

- Luciano De Giusti, *L'innocente: trascrizione e negazione*, in *Studi viscontiani*, a cura di David Bruni, Veronica Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1970, p. 163.
- Karine Le Blanc, *Marcel Proust dans «L'innocent» et «Mort à Venise» de Luchino Visconti*, a cura di Michèle Lagny, Paris, Presse Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 1995.

3.3 *Les intermittences du cœur ou la mise en abîme des références proustiennes*

Les *Intermittences du cœur*, film de Fabio Carpi, affiche clairement son affiliation artistique à *La Recherche du Temps Perdu*. En effet, Proust avait envisagé ce titre pour sa grande série romanesque puis a finalement décidé de l'octroyer à deux passages de *Sodome et Gomorrhe*. Si cet emprunt semble annoncer une transcription fidèle de l'œuvre, il n'en est rien puisque Fabio Carpi affirme son hostilité aux adaptations littéraires. Le long-métrage met en scène un cinéaste à la carrière accomplie qui se voit confier, par un producteur anti-conformiste, le projet d'un film sur Proust. À l'inverse des transcriptions littérales de la *Recherche*, les deux références relatives à la création artistique de Carpi montrent bien l'initiative du réalisateur italien de s'orienter vers la deuxième voie dans la traduction du sentiment proustien, c'est-à-dire la mise en abîme des allusions au roman qui traversent l'ensemble du film. Danièle Gasiglia-Laster in-

siste sur la prégnance de ces évocations au cœur de la trame et des lieux filmés comme par exemple Venise. Les divers intervenants de la table ronde sous la direction de Rossana Buono, Barbara Eletta Camoni et Piergiorgio Dragone reviennent de manière plus approfondie sur ces références proustiennes disséminées tout au long du film.

- Rossana Buono, Barbara Eletta Camoni, Piergiorgio Dragone (a cura di), *Le intermittenze del cuore... e della mente. Intorno al film Le intermittenze del cuore di Fabio Carpi, tavole rotonde Bologna, Torino, Roma, Roma, Ulisse, 2004.*
- Danièle Gasiglia-Laster, *Fabio Carpi, Les Intermittences du cœur*, in «Bulletin Marcel Proust», 2003, 53, pp. 155-160.

3.4 Influence de Proust sur d'autres réalisateurs européens

Les articles de revues retenus afin de faire état de l'influence de Proust sur d'autres cinéastes européens appréhendent ce sujet à l'aide d'une démarche comparative évaluant l'œuvre d'un réalisateur en fonction du roman proustien. Gianni Olla et Richard E. Goodkin s'attachent à analyser l'écriture cinématographique de François Truffaut et Alfred Hitchcock en fonction du langage littéraire proustien. Jack Murray opère une réflexion analogue en évaluant les notions de conscience et réalité chez l'écrivain français et Alain Robbe-Grillet. Yosefa Loshitzky décèle au sein de deux films de Bernardo Bertolucci la marque d'*À la Recherche du Temps perdu* à propos plus spécifiquement de la notion troublée de la mémoire et du souvenir.

Articles

- Gianni Olla, *Marcel c'est moi; Sulle tracce di un fantasma: Truffaut e Proust; Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, in «Carta Pellicola», 2005, 3, pp. 37-74.
- Yosefa Loshitzky, «*Memory of My Own Memory*»: *Processes of Private and Collective Remembering in Bertolucci's «The Spider's Stratagem» and «The Conformist»*, in «Indiana University Press History and Memory», 1991, 2, pp. 87-114.
- Wolfgang A. Luchting, «*Hiroshima, Mon Amour, Time, and Proust*», in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1963, 3, pp. 299-313.
- Jack Murray, *Mind and Reality in Robbe-Grillet and Proust*, in «Wisconsin Studies Contemporary Literature», 1967, 3, pp. 407-420.
- Richard E. Goodkin, *Film and Fiction: Hitchcock's Vertigo and Proust's «Vertigo»* in *Comparative Literature*, 1987, 5, pp. 1171-1181.

4. Conclusion

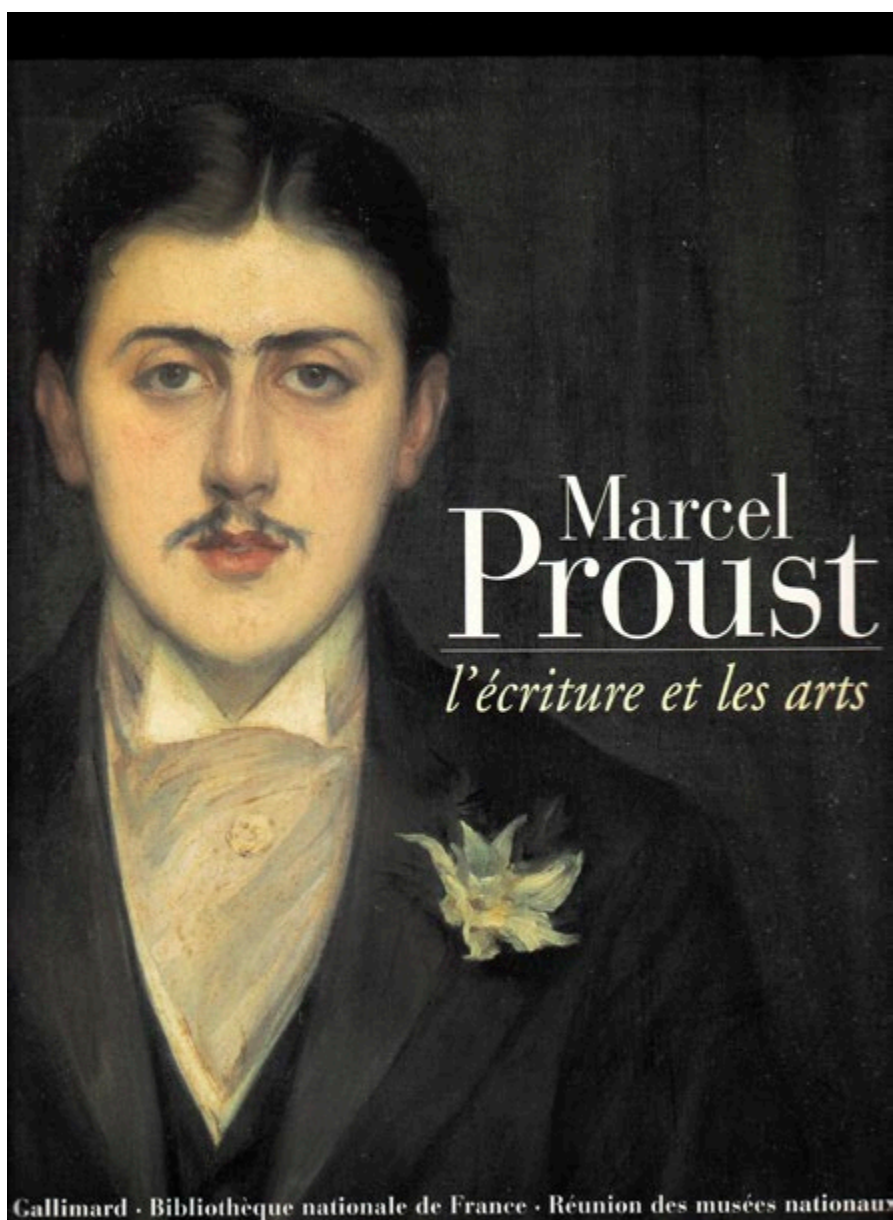
La question de l'adaptation de la *Recherche* au cinéma, régulièrement alimentée par de multiples tentatives plus ou moins pertinentes s'affirme comme une

préoccupation centrale des universitaires, artistes et du microcosme proustien en raison des enjeux qu'elle recouvre: cette interrogation renvoie inextricablement à la postérité de l'œuvre artistique de Proust sur notre temps. Le langage littéraire, l'art si singulier que l'écrivain déploie au sein de la *Recherche* a indiscutablement une incidence, semble-t-il restrictive, sur l'inspiration des réalisateurs du vieux continent ayant entrepris une transcription du célèbre roman. Indépendamment de toutes considérations formelles à propos de ces adaptations, il semble possible de soutenir que Raoul Ruiz ou Schlöndorff ont semblé plus préoccupé d'éviter les écueils contraires à l'esthétisme de cette œuvre romanesque plutôt que de s'attacher à restituer le trouble et l'ambivalence du baron de Charlus. Compte-tenu des échecs de ces longs-métrages à retranscrire à l'écran le sentiment proustien, la proposition émise par Gilles Deleuze de sélectionner, en dehors de ses adaptations déclarées, un film susceptible de traduire la complexité des émotions ressenties par le narrateur de la *Recherche* constitue la voie la plus pragmatique afin de prolonger la beauté de cette fresque romanesque au grand écran.

Si le pragmatisme le plus froid semble de rigueur en matière d'adaptation maîtrisée du roman de Proust, l'histoire du cinéma nous a prouvé en revanche qu'il a su se départir des murs réputés les plus hauts et infranchissables. Face au pessimisme quant à la réussite artistique d'un film proustien, il convient d'affirmer qu'une transcription de cette œuvre dantesque ne peut constituer une illusion perdue.



Luchino Visconti, *Morte a Venezia* (1971). Dick Bogarde et Björn Andersen.



Marcel
Proust
l'écriture et les arts

Gallimard · Bibliothèque nationale de France · Réunion des musées nationaux

RARITÀ PROUSTIANE

CATTEDRALI MORIBONDE E «MONUMENTI QUASI PERSIANI»
LA RISCrittURA DI UN ARCHETIPO GIOVANILE

Giuseppe Girimonti Greco

In un testo giovanile di Proust, *La mort des cathédrales*, leggiamo:

Or, la rupture du gouvernement français avec Rome [il 21 marzo 1904 il governo francese richiama il suo ambasciatore presso la Santa Sede] semble rendre prochaine la mise en discussion et probable l'adoption d'un projet de loi, aux termes duquel, au bout de cinq ans, les églises pourront être, et seront souvent désaffectées; le gouvernement non seulement ne subventionnera plus la célébration des cérémonies rituelles dans les églises, mais pourra les transformer en tout ce qui lui plaira: musée, salle de conférence ou casino¹.

Si tratta di un testo pubblicato per la prima volta nel 1904 (per l'esattezza il 16 agosto 1904, su «Le Figaro»), di un intervento «militante» con cui Proust sembra volersi inserire in un dibattito, per così dire, di retroguardia. Il passo succitato è abbastanza eloquente, e ci servirà come punto di partenza in quanto dà un'idea abbastanza chiara del contenuto polemico di questo testo così singolare e problematico. Proust decide di riprenderlo – nel 1919 – nella raccolta *Pastiches et Mélanges*, e tuttavia sente l'urgente necessità di giustificarne il carattere datato mediante una nota che illustra – con un certo imbarazzo, si direbbe – il senso

¹ Marcel Proust, *La mort des cathédrales*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 141-149 (edizione alla quale d'ora in poi mi riferirò con la sigla *PM*; il testo in questione fa parte della raccolta *Pastiches et Mélanges*, che è messa a testo, presentata e commentata dal solo Yves Sandre; d'ora in avanti mi riferirò a esso con la sigla *MdC*; la citazione in questione si trova a p. 144). Questo saggio deriva da un intervento al convegno *Paysages européens & mondialisation. Lettres, Arts et Sciences humaines*, Firenze, Villa Finaly, organizzato dal Centre de recherche «Écritures de la modernité» (Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle/CNRS) e dall'Université Paris 1-Sorbonne (Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet), in partenariato con l'Università degli Studi di Firenze e con lo IUAV. Vorrei qui ringraziare vivamente Anna Dolfi per avermi dato modo di prendervi parte. Una prima versione di questo studio (col titolo «*La mort des Cathédrales*»: una difesa proustiana del paesaggio nazionale francese?) si legge in «Quaderni proustiani», V, 2012, pp. 35-58. Sul tema della cattedrale in Proust si veda la voce *Cathédrale* di Alberto Beretta Anguissola, in *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2004.

del titolo (che tuttavia viene mantenuto tale e quale nonostante qualche iniziale perplessità²). Lo sfondo storico-culturale è profondamente mutato nell'arco temporale che separa la prima pubblicazione dell'articolo giovanile in questione dal momento della sua ripresa nella più ampia compagine testuale di cui dovremo tener conto nel presente intervento. Citiamo dalla nota preliminare che Proust appone in corrispondenza del titolo (mediante asterisco):

C'est sous ce titre que je fis paraître autrefois dans *Le Figaro* une étude qui avait pour but de combattre un des articles de la loi de séparation. Cette étude est bien médiocre; je n'en donne un court extrait que pour montrer *combien, à quelques années de distance, les mots changent de sens et combien sur le chemin tournant du temps nous ne pouvons pas apercevoir l'avenir d'une nation plus que d'une personne*. Quand je parlai de la mort des Cathédrales, je craignis que la France fût transformée en une grève où des géantes conquies ciselées sembleraient échouées, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, glacées elles-mêmes. Dix ans ont passé, «la mort des Cathédrales», c'est la destruction de leur pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une Chambre anticlericale qui ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotes³.

Questa precisazione preliminare è di fondamentale importanza, nella nostra prospettiva, in quanto mostra bene quanto Proust sia capace di «relativizzare» un contesto polemico ormai inattuale, e come questa strategia di «distanziamento» venga messa in opera, per così dire, «ironicamente»; attraverso, cioè, le modalità dell'ironia tragica: l'estensore dell'articolo giovanile viene infatti implicitamente assimilato a un narratore non onnisciente, che – nello svolgere le sue accorate e originali variazioni sul *topos* dell'*ubi sunt* – non poteva nel modo più assoluto prevedere il radicale mutamento (post-bellico) cui ha dovuto invece assistere il curatore della silloge, assimilabile a un narratore a sua volta non onnisciente, ma più maturo: l'*ubi sunt* come *pattern* retorico complessivo (e totalizzante) resta in piedi, ma si arricchisce di nuovi significati e di nuove sfumature (è Proust stesso a dircelo). Varrebbe la pena di soffermarsi su questo elemento meta-testuale: basti pensare alla straordinaria espressività (che, per l'appunto è di marca squisitamente meta-narrativa) di quell'accenno all'imprevedibilità del destino (storico) di «une nation», simmetrica all'imprevedibilità del destino (biografico, e quindi anche narrativo) di «une personne». La «nation» si impone qui come una sorta di categoria letteraria: è una *dramatis persona* dotata di un corpo, di uno spirito, di un avvenire, di una natura precipua, di una mobilità e di un dinamismo che ci permettono di concepirla alla stregua di un personaggio letterario – tragico, o di romanzo, o intermedio fra le due tipolo-

² Cfr. la lettera a Lucien Daudet riportata in una nota di *PM* (alle pp. 770-771).

³ *MdC*, pp. 141-142 (il corsivo è mio).

gie – che vive, palpita, si muove e agisce sul vasto palco della Storia. Ma è più utile, ai fini del nostro discorso, concentrarsi su altri due aspetti che emergono qui: l'automatica configurazione geografica di questa prosopopea-personaggio (la *Nation*) e il meccanico metonimico (altrettanto automatico, si direbbe) che «sussume» la dimensione geografica. In altri termini: la Nazione è essenzialmente Paesaggio, e il Paesaggio è espresso da un immediato riferimento alle Cattedrali; il paesaggio di cui si tratta, qui, è il paesaggio «incarnato» dalle chiese di Francia, né più e né meno.

Le chiese medievali continuano a essere, nel 1919, per Proust, una potente allegoria del paesaggio storico-culturale francese: un'allegoria talmente potente da imporsi in modo quasi inavvertito; ma adesso la tanto temuta distruzione dello Spirito che le ha abitate nel corso dei secoli non coincide più con la nuova accezione del termine «destruction» che si impone nel nuovo contesto discorsivo. Nel periodo post-bellico, a questa parola-chiave corrisponde un concetto connotato in senso fisico e materiale; si tratta, adesso, di una devastazione non più simbolica: i colpi letali sono quelli che gli eserciti nemici hanno inflitto alle pietre di cui questo paesaggio-corpo si compone. È sempre il «patrimoine» a essere in causa, ma in un modo più tragico, più tragicamente viscerale ed evidente.

Gli editori moderni del testo spiegano con dovizia di dettagli la circostanza precisa che ha fornito a Proust il pretesto per redigere l'articolo in questione. Si tratta di un progetto di legge (il *Projet Briand*) che si inserisce nel quadro «traumatico» della *Loi de séparation*: questo progetto di legge, che viene promulgato l'11 settembre 1905, innesca un dibattito molto vivace, e soprattutto fa scaturire una serie di reazioni risentite da parte dei più attivi intellettuali di destra. Fra le tante voci che si fanno sentire in questo frangente possiamo citare quelle di Barrès (che peraltro si congratula con Proust per il suo articolo⁴) e dell'economista Charles Gide (zio di André), che il 1° marzo 1904 tiene una conferenza sul tema che sembra ispirare alcuni passaggi dell'articolo di Proust. Si legga ad esempio la seguente tirata (ne riportiamo l'incipit, sufficiente per cogliere le affinità col testo proustiano):

Que voulez-vous qu'on fasse de Notre Dame? un théâtre? un café-concert? une université populaire? un entrepôt? un grenier à fourrages? une caserne? un musée? [...]. Si on l'enlève au culte, il n'y aura rien à faire, sinon un monument historique qu'on montrera aux touristes, et pour l'entretien duquel il faudra payer des gardiens⁵.

Una vera e propria «rete» di monumenti religiosi «nazionali» ricopre l'intero paesaggio urbano e rurale francese, e nel 1904 una «loi anticlericale» fornisce a

⁴ Cfr. *PM*, p. 770.

⁵ Questo brano della conferenza di Charles Gide, pubblicato sul «Bulletin de l'Union pour l'Action morale», è riportato ivi, a p. 774.

Proust il pretesto per redigere un articolo singolare e problematico (ma anche, come vedremo, orientato in senso paradossale): questo progetto di legge minaccia di rescare di netto i forti legami che connettono quella «rete» al suo contesto storico-culturale specifico: questo contesto coincide, agli occhi di Proust, a quest'altezza cronologica, non solo e non tanto – genericamente – col glorioso «passé» della Francia, quanto piuttosto con quell'«Europe médiévale chrétienne» che John Ruskin ha attraversato e descritto nel corso della sua vita intesa e intensamente vissuta come *pèlerinage savant*.

Per entrare più direttamente nel merito dei contenuti polemici del testo, ma anche delle sue implicazioni più ambivalenti, possiamo citare, adesso, più abbondantemente, non solo dalla versione ripresa in volume (1919), ma anche dalla versione del 1904 (riportata in apparato nell'edizione di riferimento con la sigla *Fig.*). In quest'ultima Proust si chiede sarcasticamente:

Pensez-vous que ce qu'il [il governo] a fait pour des ruines romanes, il ne le ferait pas pour *des monuments français*, pour ces cathédrales qui sont probablement la plus haute, mais indiscutablement la plus originale expression du *génie de la France*? Car à *notre* littérature on peut préférer la littérature d'*autres peuples*, à *notre* musique *leur* musique, à *notre* peinture et à *notre* sculpture les *leurs*, mais c'est en France que l'architecture gothique a créé ses premiers et ses plus parfaits chefs-d'œuvre. Les *autres pays* n'ont fait qu'imiter *notre* architecture religieuse, et sans l'égalier⁶.

Gli editori moderni osservano a questo proposito che Proust si comporta «en polemistes certes courtois, mais capable d'utiliser des arguments de tous ordres avec une chaleur prophétique»; e in effetti il tono è qui non solo quello moderato del polemista garbato, ma anche, se si vuole, quello dell'intellettuale militante, impegnato in prima linea sul terreno di una battaglia culturale dalle forti implicazioni identitarie; oppure (se vogliamo spingerci oltre; del resto la redazione del 1904 ci autorizza a tanto) quello (ammonitorio e profetico, per l'appunto) di un intellettuale anti-moderno che non esita a impiegare accenti catastrofisti, apocalittici.

Come abbiamo visto, il tema della distruzione, nel passaggio dalla prima redazione alla versione destinata alla ripresa in volume, cambia sensibilmente di segno: inizialmente la «destruction» equivale a una minaccia simbolica che la fase più avanzata del processo di secolarizzazione ottocentesco rappresenta per il «patrimoine» artistico-culturale francese; ma dopo la guerra la «destruction» è una realtà ben più tragicamente concreta ed evidente, che ha intaccato direttamente, e in modo cruento, le pietre che compongono quel paesaggio sublime. Concentriamoci sulla prima redazione: occorre infatti sottolineare che a quell'altezza cronologica la polemica è più netta e precisa, e che solo nel 1919 il testo

⁶ Ivi, p. 772. Corsivi miei.

risulta più ambiguo. L'ambiguità della redazione del 1919 è dovuta essenzialmente a tre ragioni: la nota preliminare, su cui ci siamo già soffermati; una serie di tagli opportuni, che indeboliscono i nessi esistenti fra il testo e il suo contesto immediato (e incandescente); e soprattutto la sua ricollocazione entro una compagine testuale più ampia e articolata (ma su questo punto torneremo fra un istante). Nella prima redazione il tema della distruzione era strettamente legato ai prodromi e agli inizi rivoluzionari del processo di secolarizzazione che porta alla *Loi de séparation*; questo mi sembra un punto essenziale, ineludibile: si tratta infatti di un elemento che di per sé basterebbe a giustificare l'utilizzo di un'etichetta come quella che abbiamo già impiegato per qualificare la postura ideologica del giovane Proust («intellettuale anti-moderno»). Cito:

Il n'y a pas aujourd'hui de socialistes ayant du goût qui ne déplore les mutilations que la Révolution a infligées à nos cathédrales, tant de statues, tant de vitraux brisés. Eh bien, il vaut mieux dévaster une église que la désaffecter. Tant qu'on y célèbre la messe, si mutilée qu'elle soit, elle garde au moins un peu de vie. Du jour où elle est désaffectée elle est morte, et même si elle est protégée comme monument historique d'affectations scandaleuses, ce n'est plus qu'un musée⁷.

Qui Proust utilizza un paradosso *choquant* per dar forza alla polemica che abbiamo definito in termini di anti-modernismo: nel giocare (in modo tuttavia serissimo) coi motivi afferenti alla topica dicotomia corpo/anima, il testo si sbilancia decisamente sul versante dell'anima, dell'*Esprit*. Il corpo delle cattedrali può anche essere (e restare) devastato, mutilato, violentato: finché vi si celebra il mistero eucaristico esso va considerato integro, intatto, salvato, non profanato. Questo passaggio cadrà, nella redazione destinata al volume, per motivi auto-evidenti: nel 1919 la memoria recente delle mutilazioni dovute alla guerra si sovrappone al ricordo e alle tracce remote delle mutilazioni dovute alla Rivoluzione. Il corpo delle cattedrali di Francia e le ferite che la guerra ha inferito si impongono all'attenzione di chi ri-scrive e di chi legge; l'anima e lo spirito passano in secondo piano. Fra il taglio del brano in questione e l'inserimento della nota preliminare su cui ci siamo già soffermati c'è un rapporto diretto, di tipo compensatorio; il *punctum dolens* (è il caso di dire) è tutto lì, nell'intensificarsi semantico della parola-chiave «destruction». La guerra ha inferito nuovi, e più crudeli colpi, a quel paesaggio: le statue e le vetrate hanno subito un'aggressione più sistematica, che ha avuto luogo in modo massiccio, su più vasta scala. La questione ideologica e culturale delle chiese «desaffectées» resta al centro del testo, in quanto ne costituisce l'asse polemico, ma il paradosso succitato («[...] il vaut mieux dévaster une église etc.») non poteva, per così dire, «resistere» alla riscrittura del 1919: esso avrebbe con tutta evidenza rischiato di suonare incongruo e insultante, anche perché ormai, per Proust, non si trattava più soltanto

⁷ Ivi, p. 774.

di piangere sui corpi mutilati delle cattedrali, ma anche e soprattutto sui corpi martoriati dei caduti⁸.

Ma torniamo adesso alla redazione definitiva, e più precisamente alla conclusione dell'articolo; se è vero che il paradosso su cui ci siamo appena soffermati viene espunto, il tema della fine del culto, invece, resiste: la perdita del rituale viene presentata, anche nella redazione del 1919, come una forma di irreversibile svuotamento spirituale, e quindi come perdita di memoria culturale *da parte di* quei luoghi. Proust non rinuncia, in questa sorta di gran finale, a questo argomento principe: senza la presenza dello Spirito, «de la vie qui les habita», quei luoghi sacri sono assimilabili a organismi morti, spenti per sempre, inerti. Cito: «Quand le sacrifice de la chair et du sang du Christ ne sera plus célébré dans les églises, il n'y aura plus de vie en elles. La liturgie catholique ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales, car les unes comme l'autre dérivent d'un même symbolisme»⁹.

La redazione del 1919 è carica di un'ambiguità su cui abbiamo già richiamato l'attenzione. Anche qui si tratta di un'ambiguità che ha a che vedere con una sorta di continua esitazione oscillatoria, con un sistematico *va-et-vient* fra i due poli della dicotomia che attraversa da cima a fondo il testo: il passaggio appena citato riformula in modo solenne il primato dello Spirito, e lo fa mettendo in gioco non più soltanto l'astrattezza della «vita» spirituale, del «soffio vitale» che anima dall'interno le cattedrali, ma anche la carne e il sangue di Cristo. La liturgia cattolica, l'architettura e la scultura religiose medievali francesi formano un tutt'uno, come l'anima e il corpo: Proust utilizza a questo punto un termine impegnativo – «symbolisme» –, ma corregge immediatamente il tono (il che rientra, a mio avviso, nel moto oscillatorio di cui si è appena detto):

Nous disions tout à l'heure que presque toutes les images dans une cathédrale étaient symboliques. Quelques-unes ne le sont point. Ce sont celles des êtres qui, ayant contribué de leurs deniers à la décoration de la cathédrale, voulurent y conserver à jamais une place pour pouvoir, de la balaustre de la niche, ou de l'enfoncement du vitrail, suivre silencieusement les offices et participer sans bruit aux prières, *in saecula saeculorum*¹⁰.

Come si vede, l'accento al «symbolisme» viene qui corretto e sfumato: da un lato è vero, per Proust, che liturgia, architettura e scultura si fondono e si amalgamano entro una stessa – sublime – compagine «simbolica», e questo è un dato che viene sottolineato con forza anche in altri testi proustiani, specie giovanili; d'altro canto, tuttavia, Proust sente la necessità di sottolineare l'importanza di un altro elemento, che in certo qual modo si contrappone questa dimensione sim-

⁸ Su questo punto, vero e proprio *breaking point* all'interno della compagine di testi dedicati alle *églises assassinées*, cfr. almeno *PM*, pp. 714 ss.

⁹ *MdC*, p. 144 (il corsivo è mio).

¹⁰ Ivi, p. 148.

bolica: il realismo. Le statue collocate nelle nicchie e le figure che popolano le vetrate sono il risultato di una trasposizione: il paesaggio che circonda ogni singola cattedrale si riflette, si specchia nelle pagine di cui quei libri di pietra e di vetro sono fatti; in altri termini, potremmo dire che quel paesaggio «reale» circostante, fisico, corporeo, non idealizzato, si «riversa» (condensandosi) sugli accoglienti supporti che la Cattedrale medievale francese gli offre, senza necessariamente accedere a forme di trasfigurazione che esulino dalle modalità della mimesi realistica. Gli esempi che rientrano in questa casistica si potrebbero moltiplicare (basterebbe prendere in mano il primo *volet* del romanzo proustiano, *Combray*), ma in questa sede è preferibile attenersi al testo da cui siamo partiti, anche perché possiamo considerarlo (e analizzarlo) come una sorta di straordinario incunabolo tematico, rispetto a questa zona così ricca dell'immaginario proustiano. Persino «Les bœufs de Laon [...], ayant chrétiennement monté jusque sur la colline où s'élève la cathédrale les matériaux qui servirent à la construire» sono stati inclusi in questa dinamica di "trasposizione": l'architetto che si è avvalso della loro forza-lavoro li ha infatti ricompensati «en dressant leurs statues au pied des tours, d'où vous pouvez les voir encore aujourd'hui, dans le bruit des cloches et la stagnation du soleil, poursuivre jusqu'à l'horizon des plaines de France leur "songe intérieur"»¹¹. Ma questo paesaggio «riflesso» dalle cattedrali di Francia è anche densamente antropizzato: les «plaines de France» su cui Proust si sofferma poco più avanti sono infatti abitate da una comunità variegata che a sua volta esige una rappresentazione artistica collettiva e realistica (verrebbe da dire: popolare): «Et tous, ils veulent que l'Esprit-Saint, au moment où il descendra dans l'église, reconnaisse bien les siens. Ce n'est pas seulement la reine et le prince qui portent leurs insignes, [...]. Les changeurs se sont fait représenter vérifiant les titres des monnaies, les pelletiers vendant leur fourrures [...], les bouchers abattants des bœufs, les chevaliers portant leur blason, les sculpteurs taillant des chapiteaux»¹².

Proust si concede qui il piacere di un'enumerazione catalogica molto suggestiva («De leurs vitraux de Chartres, de Tours, de Sens, de Bourges, d'Auxerre, de Clermont, de Toulouse, de Troyes, les tonneliers, pelletiers, épiciers, pèlerins, laboureurs, armuriers, tisserands, tailleurs de pierre, bouchers, vanniers, cordonniers, changeurs, etc.»), che si chiude con un'efficace formula sintetica: «grande démocratie silencieuse»; questa comunità è parte integrante del paesaggio in questione, ma la modernità minaccia di dimenticarla, di cancellarne la memoria: quei «fidèles obstinés à entendre l'office n'entendront plus la messe qu'ils s'étaient assurée en donnant pour l'édification de l'église le plus clair de leurs deniers. Les morts ne gouvernent plus les vivants. Et les vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts»¹³.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 149.

¹³ *Ibidem*.

Questo passo conclude *La mort des cathédrales* su di un registro che tiene altissima la tensione retorica che attraversa l'intero articolo. Il tono, come si sente, è sublime e ricco di *pathos* elegiaco: siamo a metà strada fra lo svolgimento (virtuosistico ma del tutto coerente, rispetto alle premesse incipitarie) del *topos* dell'*ubi sunt* e un'atmosfera da *danse macabre* che risulta, da un lato, estremamente appropriata rispetto al *Leitmotiv* medievale, e dall'altro altrettanto in sintonia con l'intonazione decadente che impregna il testo. Ancora una volta, e su di un registro particolarmente efficace (forse perché più malinconico, nel senso freudiano del termine), l'articolo richiama l'attenzione sul tema della distruzione: una catastrofe culturale si sta consumando sotto gli occhi di chi scrive e di chi legge; il paesaggio che il Medioevo ha lasciato in eredità alla Francia moderna si sta disfacendo, e Proust si abbandona adesso a una fantasia tragica che rimanda (di qui l'effetto «elegiaco») a una visione idealizzata entro la quale *tout se tient*: lo spazio remoto che viene evocato in questa grandiosa immagine finale è un tipico spazio idealizzato, all'interno del quale tutto poteva coesistere in modo armonioso: i grandi di Francia e il popolino, gli uomini e gli animali, la terra e lo Spirito, i campi e i libri di pietra, la natura e la cultura.

Ma in realtà le cose sono più complicate di così, dal punto di vista testuale, e quindi anche ideologico. Questa geremiade anti-moderna va infatti ri-collocata entro una compagine più ampia: la seconda sezione della raccolta che va sotto il titolo di *Pastiches et Mélanges* (i *Mélanges*, per l'appunto) si apre con una *suite* di testi che Proust riunisce sotto un unico titolo riassuntivo, particolarmente evocativo nella nostra ottica: *En mémoire des églises assassinées. La mort des cathédrales* (che cronologicamente precede gli altri testi) viene dopo i tre *volets* che compongono la suite d'apertura. Diamo qui di seguito l'indice dell'intera sezione, rispettando anche la disposizione grafica di titoli e sottotitoli:

Mélanges

En mémoire des églises assassinées

I. *Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux*

Journées en automobile

II. *Journées de pèlerinage*

Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, à Rouen, etc.

III. *John Ruskin*

La mort des cathédrales

Sentiments filiaux d'un parricide

Journées de lecture

Questa compagine testuale è molto complessa, e consente di riconsiderare alcuni punti fermi del discorso polemico anti-moderno concepito nel 1904; alcuni di essi appaiono infatti radicalmente e simmetricamente rovesciati, se proviamo a metterli in relazione con alcuni passaggi che si leggono nei primi tre *volets* di questa sezione della raccolta. Ricapitolando, indichiamo sinteticamente nel prospetto che segue i punti cruciali del discorso anti-moderno su cui ci siamo soffermati sinora:

- il paesaggio espresso dalle cattedrali di Francia è il paradigma più nobile e puro del paesaggio storico-culturale europeo di matrice medievale, ovvero di quell'«Europe médiévale chrétienne» che negli scritti di Ruskin si configura come una sorta di tessuto omogeneo;
- questo assunto rende necessaria una «difesa» di quel patrimonio così ricco di memoria e di valori estetici, anche a costo di correre il rischio di una deriva reazionaria;
- in altri termini, al fine di perorare la causa della salvaguardia di quel paesaggio-eredità-patrimonio, occorre prendere posizione contro il processo di secolarizzazione;
- «tenere» tale presa di posizione implica anche, al di là della polemica contingente contro le *lois anticlericales*, una presa di posizione contro il Moderno *tout court*.

Quest'ultimo elemento determina una felice contraddizione, su cui vale la pena di soffermarsi. In una pagina del terzo *volet* dei *Mélanges* (III. *John Ruskin*) Proust sottolinea la rilevanza che, negli scritti di Ruskin, ha «son horreur du machinisme et de l'art industriel»¹⁴; ed è inutile dire quanto tale prospettiva del Maestro condizioni il discepolo non solo nella fase che precede il superamento della fase idolatrica da parte di quest'ultimo, ma anche in seguito (sia pur in modo molto più intermittente e contraddittorio). In quest'ottica, in molte pagine della raccolta del 1919, il Moderno continua (nonostante i tagli, gli aggiustamenti, le nuove sfumature della riscrittura) a presentarsi come un mostro vorace e volgare che minaccia di cancellare il passato collettivo, la Tradizione, la sublime bellezza di un paesaggio antichissimo ma ancora palpitante di vita. Come si è già detto, il tono di questa *lamentatio* oscilla fra il tragico – quel paesaggio *sta per l'* è sul punto di essere cancellato dal Moderno – e l'elegiaco: la catastrofe ha già avuto luogo; resta un'unica opzione praticabile: abbandonarsi a una *remémoration* nostalgica. Quest'ultima presenta due caratteristiche fondamentali che saltano all'occhio (e che appaiono strettamente connesse): una estetica (sulla quale ci soffermeremo solo *en passant*) e un'altra, per così dire, «psichica».

Da un lato l'opzione mnestica «nostalgica» si configura come un'*ekphrasis* ricca di dettagli, di tocchi realistici, ma anche di tratti lirici delicatissimi, che compongono un quadro complessivo grandioso: il libro di pietra è composto da un numero imprecisabile di nicchie, e in ogni nicchia trovano posto elementi plastici palpitanti di particolari espressivi (anche floreali, e più in generale vegetali e naturalistici) che commuovono l'osservatore attento. Questa modalità ecfrastica sembra essere quella preferita dell'autore della *Recherche* (e infatti sono numerosissimi i *loci* del romanzo che potremmo citare per un'analisi comparativa), ma accanto a quest'ultima occorre menzionarne perlomeno un'altra, molto «pra-

¹⁴ *PM*, p. 123.

ticata» sin dalle prime pagine di *Combray*: la descrizione delle figure che affollano le vetrate delle cattedrali. Inutile aggiungere che esiste una differenza fondamentale fra le due modalità, ma possiamo anche aggiungere che fra di esse esistono molti elementi di continuità – proprio in quanto rimandano all’immaginario medievale, e quindi alla necessità di impiegare un’ermeneutica appropriata, ben «centrata» sull’estetica medievale e ad essa congruente (ma non per questo pedissequamente rispettosa delle sue coordinate storiche o perfettamente obbediente al suo *proprium* allegorico: non dobbiamo mai dimenticare che l’allegorismo proustiano si sovrappone a quello medievale in modo spesso disinvolatamente attualizzante, o comunque personalissimo; la letteratura secondaria insiste molto su questo aspetto, anche a partire dalle indicazioni jaussiane sull’«alterità» dell’estetica medievale¹⁵); tutt’altro discorso andrebbe fatto, invece, per le *ekphrasis* relative alla pittura (agli affreschi, ma anche alla pittura rinascimentale ecc.).

Ma veniamo all’altro focus, quello che si situa in profondità, dietro le liriche, delicate, realistiche, affollate, sontuose pagine dei libri di pietra che la grande Francia squaderna a beneficio degli intenditori nostalgici. Proust sembra, qui più che altrove, ossessionato dal tema della perdita, in termini che possono essere analizzati secondo il paradigma freudiano del lutto «bloccato»; abbiamo già accennato alla postura «malinconica» che l’osservatore del paesaggio assume in queste pagine: sarebbe, a mio avviso, particolarmente interessante sviluppare l’analisi in questa direzione, utilizzando non solo il classico e ineludibile scritto freudiano del 1915 (*Lutto e melanconia*), ma anche *Caducità* [*Vergänglichkeit*, dello stesso anno¹⁶], un testo particolarmente suggestivo, che ha più direttamente a che vedere col tema della contemplazione della natura e del paesaggio e con altri temi e motivi che (come si è visto) si collegano a questa «pratica»: il tema della perdita, quello (bellico) della distruzione apocalittica, e l’estetica del sublime (altro spunto a mio avviso pertinente, che purtroppo è impossibile sviluppare in questa sede)¹⁷.

¹⁵ Su Jauss e Proust mi permetto di rimandare al mio *Rileggere Proust, rileggersi: “Bildung” ed ermeneutica ‘riflessiva’ nelle pagine proustiane di Hans Robert Jauss e Giacomo Debenedetti*, in «Ermeneutica letteraria», II, 2006, pp. 39-50. Il riferimento a Jauss mi sembra utile, nella nostra prospettiva, anche in riferimento al tema del ripensamento di un’opera (auto-rilettura e riscrittura da parte dell’autore/rilettura da parte del critico o del teorico della letteratura) che ha luogo in quel tipico contesto post-traumatico che è il contesto post-bellico (da questo punto di vista le biografie dell’*Auctor* e quella del *Lector* scorrono, in qualche modo, in parallelo). Lo stesso vale per Debenedetti, che si sofferma a più riprese sul rapporto fra le due letture di Proust, quella giovanile e quella della maturità, dopo la catastrofe.

¹⁶ È forse utile notare che la parola-chiave di questo breve testo, che poi coincide esattamente col titolo, lapidario, scelto da Freud, viene resa, in francese, da Marie Bonaparte, col termine (particolarmente suggestivo nella nostra ottica) «Fugitivité»: Cfr. Marie Bonaparte, *Deux penseurs devant l’abyme*, in «Revue française de psychanalyse», 3, juillet-septembre 1956.

¹⁷ Mi limito a riportare qui di seguito la conclusione del testo freudiano, particolarmente interessante per via dei numerosi punti di contatto che mi sembra emergano anche soltanto da una rapida e cursoria lettura comparativa: «Un anno dopo la guerra scoppiò e depredò il mondo delle sue bellezze. E non distrusse soltanto la bellezza dei luoghi in cui passò e le opere d’arte che incontrò sul suo cammino; infranse anche il nostro orgoglio per le conquiste della nostra civiltà,

Nella *Mort des cathédrales* il tema della perdita si presenta attraverso immagini che rimandano all'idea dello svuotamento: l'incalzare del processo di secolarizzazione, l'accelerazione che il *Projet Briand* sembra imprimergli producono infatti, nella redazione del 1904 (destinata a «Le Figaro»), una visione apocalittica (una «fantasia», per restare nell'ambito terminologico freudiano) particolarmente espressiva:

*Ce qui importe, c'est qu'elle [la cattedrale francese] reste vivante et que du jour au lendemain la France ne soit pas transformée en une grève desséchée où des géantes coquillages ciselés sembleraient comme échoués, vidés de la vie qui les habita, et n'apportant plus à l'oreille qui se pencherait sur eux la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, musées glacés elles-mêmes*¹⁸.

Si badi: questo passaggio si trova al centro di un lungo brano che nella redazione destinata alla raccolta del 1919 viene a cadere. Per la precisione: il brano «ampio» cade, ma la breve citazione riportata qui sopra viene recuperata e dislocata, con alcuni ritocchi significativi, nella nota preliminare da cui abbiamo preso le mosse. Come si è detto, quella nota preliminare serve a giustificare non solo il significato del titolo, ma anche il senso complessivo del testo, che nel 1919 rischiava di apparire inattuale, datato e persino imbarazzante, per le ovvie ragioni su cui ci siamo già soffermati. Si tratta pertanto di un paratesto prudente, che introduce non solo una serie di indispensabili distinguo, ma anche elementi di ambiguità del tutto nuovi. Quel che conta sottolineare, adesso, è il mantenimento del nucleo metaforico dello svuotamento, della perdita di materia vitale: organismi meravigliosamente vitali stanno esalando il loro ulti-

[...], le nostre speranze in un definitivo superamento delle differenze tra popoli e razze [...]. *Rifece piccola la nostra patria e di nuovo lontano e remoto il resto della terra.* Ci depreddò di tante cose che avevamo amate e ci mostrò quanto siano effimere molte altre cose che consideravamo durevoli. Non c'è da stupire se la nostra libido, così impoverita di oggetti, ha investito con intensità tanto maggiore ciò che ci è rimasto; se *l'amor di patria*, la tenera sollecitudine per il nostro prossimo e *la fierezza* per ciò che ci accomuna sono diventati d'improvviso più forti [...]. Io credo che coloro che [...] sembrano preparati a una rinuncia definitiva perché ciò che è prezioso si è dimostrato perituro si trovano soltanto in uno stato di lutto per ciò che hanno perduto. Noi sappiamo che il lutto, per doloroso che sia, si estingue spontaneamente. Se ha rinunciato a tutto ciò che è perduto, ciò significa che esso stesso si è consunto e allora la nostra libido è di nuovo libera (nella misura in cui siamo ancora giovani e vitali) di rimpiazzare gli oggetti perduti con nuovi oggetti, se possibile altrettanto o più preziosi ancora. C'è da sperare che le cose non vadano diversamente per le perdite provocate da questa guerra. Una volta superato il lutto si scoprirà che la nostra alta considerazione dei beni della civiltà non ha sofferto per l'esperienza della loro precarietà. Torneremo a ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima» (Sigmund Freud, *Caducità*, in *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, vol. VIII [*Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti: 1915-1917*], 1976, pp. 173-176; i corsivi sono miei). Su questo testo freudiano e sulle sue implicazioni estetico-letterarie si veda adesso: Elvio Fachinelli, *Freud, Rilke e la caducità*, in *Su Freud*, a cura di Lamberto Boni, Milano, Adelphi, 2012, pp. 83-92.

¹⁸ *PM*, p. 777.

mo respiro (o forse lo hanno già esalato) e rischiano di trasformarsi in giganteschi fossili; in enormi gusci cavi, privi di contenuto, di sostanza: gusci che conservano delle ammirevoli superfici «cesellate», e che per questo sono assimilabili a «pezzi da museo», nell'accezione ovviamente negativa dell'espressione: reperi, relitti, reliquie, oggetti residuali e desueti (per riprendere l'efficacissima terminologia tassonomica di Francesco Orlando), polverosi e impregnati, per l'appunto, dell'«odeur sépulcrale des musées»¹⁹; mere «curiosités archéologiques»²⁰.

Sarebbe interessante soffermarsi altresì sulle varianti che emergono da un rapido confronto fra le due versioni del passo succitato (per comodità le ho segnalate qui sopra con dei corsivi); molto eloquente è ad esempio la transizione da «coquillages» a «conques» (termine che implica non solo un riferimento più preciso al lessico tecnico dell'architettura religiosa, ma anche un'allusione raffinata a una «forma» simbolica che è fondamentale, nella *Recherche*: quella della coquille de St. Jacques). Ma si noti anche la transizione da «simples pièces de musée, musées glacés elles-mêmes» al più semplice «simples pièces de musée, glacées elles-mêmes»: qui Proust preferisce evidentemente perdere un effetto manieristico particolarmente raffinato di *mise en abîme* (i «pezzi da museo» sono a loro volta assimilabili ad altrettanti «musei» in miniatura) a tutto vantaggio di una maggiore semplicità espressiva, cui corrisponde forse un effetto più efficacemente icastico: le cattedrali-museo sono assimilabili a delle gigantesche valve fossili, gelide. Abbiamo tre elementi – il vuoto, la natura residual-museale, il gelo – che vengono conservati (anzi: recuperati e dislocati in una posizione di rilievo) nel 1919.

Ma torniamo adesso al *pattern* retorico del discorso anti-moderno su cui il testo poggia da cima a fondo, sia nel 1904 che nel 1919: nei tre *volets* che, nella raccolta del 1919, precedono *La mort des cathédrales*, troviamo (in moltissime pagine da cui ricaveremo le citazioni che seguono) almeno due elementi essenziali che ribaltano diametralmente quel *pattern* polemico (che abbiamo schematizzato *supra* nel prospetto articolato in quattro punti):

A) la funzione della tecnologia, che offre all'osservatore del paesaggio nuovi strumenti per attraversarlo, leggerlo, decifrarlo, analizzarlo e descriverlo;

B) la presenza di un motivo che stravolge il discorso stereotipato relativo al *patrimoine* e all'arte nazionale: la caduta delle frontiere all'interno del *commonwealth* dell'Arte, che in Proust è uno spazio ideale connotato (tra l'altro) in senso universalistico e cosmopolita; non solo: se da un lato questo spazio ideale è «genericamente» cosmopolita, dall'altro esso è anche e soprattutto un terreno di incontro e di dialogo fra Oriente e Occidente (accezione specifica di cosmopolitismo).

¹⁹ *Ibidem*. Quest'espressione fa parte del brano della redazione del 1904 che cade nella redazione destinata al volume.

²⁰ *Ibidem*.

Quanto al punto A), possiamo citare un passaggio particolarmente eloquente dal primo *volet* della raccolta, e più precisamente dalle pagine che si leggono sotto il titolo di *Journées en automobile* (qui è impossibile soffermarsi su questioni complesse di intertestualità; basti ricordare che si tratta di un testo decisamente «embricato» con diversi episodi della *Recherche*):

Un accident de machine nous força de rester jusqu'à la nuit tombante à Lisieux; avant de partir je voulus revoir à la façade de la cathédrale quelques-uns des feuillages dont parle Ruskin, mais les faibles lumignons qui éclairaient les rues de la ville cessaient sur la place où Notre-Dame était presque plongée dans l'obscurité [...]. Mais au moment où je m'approchais d'elle à tâtons, une subite clarté l'inonda; tronc par tronc, les piliers sortirent de la nuit, détachant vivement, en pleine lumière sur un fond d'ombre, le large modelé de leurs feuilles de pierre. C'était mon mécanicien, l'ingénieur Agostinelli, qui, *envoyant aux vieilles sculptures le salut du présent dont la lumière ne servait plus qu'à mieux lire les leçons du passé*, dirigeait successivement sur toutes les parties du porche, à mesure que je voulais les voir, les feux du phare de son automobile²¹.

In molte altre pagine della raccolta, sovrapponibili a questa, la presenza degli strumenti tecnologici è massiccia; passi come quello succitato contraddicono il *pattern* polemico anti-moderno che abbiamo analizzato nella *Mort des cathédrales*, e a questo proposito è possibile fare almeno tre considerazioni.

1) Nel riprendere l'articolo del 1904 Proust non si limita a operare dei tagli e ad apportare dei cambiamenti: lo ricolloca e lo mette in prospettiva; abbiamo molto insistito, fin qui, sulla rilevanza, a tal fine, della nota preliminare, da cui abbiamo preso le mosse per il presente intervento, ma occorre adesso aggiungere che, con tutta evidenza, non si tratta soltanto, in questo caso, di giustificare un testo giovanile che poteva apparire reazionario, datato o *naïf* (questo è certamente lo scopo dell'asterisco); abbiamo senz'altro a che fare con una dinamica intertestuale più complessa: Proust recupera quel testo entro una sequenza che non solo non rispecchia la cronologia compositiva dei vari pannelli del «politico», ma che anzi la sovverte; e non si preoccupa di sanare le contraddizioni e gli altri elementi di incoerenza che la giustapposizione determina, per un motivo semplicissimo: le contraddizioni sono deliberate; o meglio: è deliberato il mantenimento di elementi contraddittori, al fine di produrre un macro-testo che sia da un lato problematico e ambiguo, e dall'altro attraversato da paradossi, polarizzazioni, contrasti e accostamenti stridenti o *choquants*.

2) Se prendiamo in esame il «politico» nel suo complesso, ci troviamo di fronte a una continua sovrapposizione/compenetrazione di tre piani: il paesag-

²¹ Ivi, p. 66. Sui rapporti fra tecnologia, paesaggio e patrimonio artistico in Proust si vedano adesso alcuni dei saggi contenuti in *Proust e gli oggetti*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza, Prefazione di Mariolina Bertini, Firenze, Le Cariti, 2012 (in particolare quelli di Sandras sui treni, di Valtat sull'automobile e di Sakamoto sulle baccanti in bicicletta).

gio naturale, il paesaggio naturale così come appare nello «specchio» dei libri di pietra, e il «nuovo mondo» tecnologico. Anche in questo caso possiamo pensare a una precisa volontà, da parte di Proust, di ottenere effetti estetici inediti derivanti da una serie di accostamenti *choquants*.

3) Nel passaggio succitato e in altre pagine che potremmo citare a riscontro abbiamo a che fare con mezzi tecnologici che aiutano l'osservatore a penetrare nel paesaggio: la «vision en mouvement» garantita dall'uso dell'automobile, ad esempio, è centrale, nel testo da cui la citazione proviene; e ancora: la luce dei fari dell'automobile ha un ruolo importantissimo (in quanto veicola «le salut du présent»). L'utilità delle nuove tecnologie rimanda a una funzione ancillare che ne riscatta la volgarità e le rende pertanto accettabili: esse consentono di vedere meglio, di decifrare, analizzare, descrivere il paesaggio naturale così come quello storico-artistico («mieux lire les leçons du passé»), di penetrarvi con facilità e di attraversarli con disinvoltura, a dispetto del buio, delle cattive condizioni meteorologiche ecc.; ma in certi passaggi Proust si spinge oltre: al di là di questa funzione ancillare, che rende sopportabile il «machinisme», alcuni elementi a esso riconducibili sono «belli», esteticamente interessanti «in sé» (la questione è centrale nella *Recherche*, ma è impossibile soffermarvisi in questa sede).

Per quanto attiene, invece, al punto B), ovvero all'altro elemento che sovverte le coordinate del discorso polemico anti-moderno sviluppato nella *Mort des cathedrales*, potremmo citare non pochi altri passi che associano a elementi essenziali del paesaggio medievale francese «difeso» da Proust già nel 1904 il tema del cosmopolitismo estetico. Ci limiteremo qui a una sola pagina, che appartiene al secondo *volet* della raccolta²² (e che a sua volta appare ben «embricata» con diversi episodi della *Recherche*). Si tratta dell'*ekphrasis* dedicata alla Vierge d'Amiens; questa statua quasi feticizzata, così centrale nell'immaginario proustiano, viene assimilata a una persona, a un individuo, ma al tempo stesso a un personaggio letterario; si tratta di un'icona che veicola, in modo per certi versi paradossale, temi e motivi su cui ci siamo già soffermati: la secolarizzazione dell'arte religiosa e del paesaggio cui quest'ultima appartiene (tema a sua volta legato al motivo della caducità: la pietra di cui è fatta la Vierge non è eterna; il Tempo trionferà sulla sua bellezza perché i figli hanno perso la fede che faceva ardere i cuori dei padri)²³; il tema del legame indissolubile che esiste fra i monumen-

²² *Journées de pèlerinage. Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, à Rouen, etc.*, un testo che Proust, nella nota preliminare presenta in questi termini: «Une partie de cette étude a paru au *Mercur de France*, en tête d'une traduction de *La Bible d'Amiens*» (*PM*, p. 69). Gli editori moderni ne precisano la vicenda redazionale: «Cette deuxième partie d'*En mémoire des églises assassinées* n'est que l'article publié dans le *Mercur de France* d'avril 1900, [...] intitulé "Ruskin à Notre-Dame d'Amiens" [...]. Cet article a constitué la deuxième partie de la préface à la traduction de *La Bible d'Amiens*» (ivi, p. 722).

²³ «Un jour sans doute aussi le sourire de la Vierge Dorée (qui a déjà pourtant duré plus que notre foi) cessera, par l'effritement des pierres qu'il écarte gracieusement, de répandre, pour nos

ti religiosi del Medioevo francese e la «terre», ovvero la specificità individuale e irriducibile del «lieu»²⁴ (variante lirica di un motivo polemico e rivendicativo che innerva l'articolo del 1904, ovvero l'orgoglio, di intonazione fastidiosamente nazionalistica, che rimanda alla rivendicazione del primato estetico francese: «des monuments français»; «expression du génie de la France»; «à notre littérature on peut préférer la littérature d'autres peuples ecc., mais c'est en France que l'architecture gothique a créé ses premiers et ses plus parfaits chefs-d'œuvre. Les autres pays n'ont fait qu'imiter notre architecture religieuse, et sans l'égaliser» ecc.: cfr. *supra*). Ma quel che più ci interessa sottolineare, qui, è il confronto (molto disinvolto, sotto il profilo strettamente storico-artistico) che viene proposto fra la Vierge d'Amiens e la Gioconda, che viene invece presentata come un personaggio squisitamente apolide, come una splendida *sans-patrie*; la comparazione, in termini strettamente estetici, si risolve in favore della Gioconda, cui va la palma e la titolarità della definizione di «capolavoro»²⁵; ma alla sua rivale «provinciale» spetta il primato dal punto di vista affettivo, un primato che le restituisce dignità simbolica, iconica, culturale, e quindi estetica – anche attraverso il riferimento a un altro *Leitmotiv* centrale, nella nostra prospettiva, quello malinconico: «Dans ma chambre une photographie de la Joconde garde seulement la beauté d'un chef-d'œuvre. Près d'elle une photographie de la Vierge Dorée prend la mélancolie d'un souvenir»²⁶.

Mi sembra importante sottolineare questa contrapposizione fra la grande arte «universelle» e l'arte locale, connotata essenzialmente e *in primis* in senso affettivo e culturale: la Gioconda è la Gioconda di Leonardo, è un personaggio cosmopolita che appartiene a tutti i «continents» dell'ecumene (e sarebbe da campanilisti o da sciovinisti insistere tanto sui suoi natali toscani quanto sul fatto «qu'elle soit naturalisée française»); la Vierge Dorée forse non è un capolavoro, ma è «vraiment une Amiénoise», amata dai suoi concittadini come una ipostasi

enfants de la beauté, comme, à nos pères croyants, il a versé du courage» (ivi, p. 85).

²⁴ «Je sens que j'avais tort de l'appeler une œuvre d'art: une statue qui fait ainsi à tout jamais partie de tel lieu de la terre, d'une certaine ville, c'est à dire d'une chose qui porte un nom comme une personne, qui est un individu, dont on ne peut jamais trouver la toute pareille sur la face des continents [...], – une telle statue a peut-être quelque chose de moins universel qu'une œuvre d'art; elle nous retient, en tout cas, par un lien plus fort que celui de l'œuvre d'art elle-même, un de ces liens comme en ont, pour nous garder, les persone et les pays» (*ibidem*).

²⁵ «La Joconde est la Joconde de Vinci. Que nous importe [...] son lieu de naissance, que nous importe même qu'elle soit naturalisée française? – Elle est quelque chose comme une admirable "sans patrie" [...]. Nous n'en pouvons dire autant de sa sœur souriante et sculptée (combien inférieure du reste, est-il besoin de le dire?) la Vierge Dorée. Sortie sans doute des carrières voisines d'Amiens, n'ayant accompli dans sa jeunesse qu'un voyage, pour venir au porche Saint-Honoré, n'ayant plus bougé depuis, s'étant peu à peu hâlée à ce vent humide de la Venise du Nord [...], regardant depuis tant de siècles les habitants de cette ville dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une Amiénoise. Ce n'est pas une œuvre d'art. C'est une belle amie que nous devons laisser sur la place mélancolique de province d'où personne n'a pu réussir à l'emmener, [...]» (ivi, pp. 85-86).

²⁶ Ivi, p. 86.

familiare, dolce e delicata (non astratta e severamente allegorica) della loro città; Proust la assimila a una ragazza di provincia che non ha voluto lasciare casa sua e che non si è fatta irretire da un fidanzato forestiero (si noti lo spunto desacralizzante). E se da un lato Amiens è definibile – con una disinvolta analogia – come «la Venise du Nord», dall'altro non si può dire che la Vierge Dorée dialoghi con l'arte di altri luoghi: il suo legame con la sua terra è troppo forte e ineludibile. La distinzione/contrapposizione che qui Proust mette in opera incrina il discorso polemico e rivendicativo sull'arte nazionale che innerva invece *La mort des cathédrales*; la compattezza dell'assunto «estetico-nazionalistico» si scinde qui in una persuasiva e problematica polarità: da un lato abbiamo l'arte universale, quella dei capolavori universali e apolidi; dall'altro abbiamo l'arte religiosa francese medievale, spesso di respiro locale. Ma va da sé che questo schema non è rigido: quest'ultima, infatti, si apparenta, in molti casi, con le arti di altri «peuples» e di altri «pays»; si mostra perfettamente in grado di dialogare con l'arte italiana, ad esempio (e così sarà nelle epoche successive); si inserisce in un contesto europeo ampio e cosmopolita (su questo punto torneremo fra un istante); e non si mostra incompatibile con l'arte non-occidentale (elemento dialogico sui cui torneremo nelle nostre conclusioni). Attraverso questi argomenti, che emergono in modo spesso paradossale e provocatorio, o addirittura ironico, nelle pagine del «politico» che apre i *Mélanges* (*En mémoire des églises assassinées*), Proust problematizza e rende utilmente ed efficacemente ambigua la questione affrontata nella *Mort des cathédrales* (testo che, ripetiamo, viene *dopo* le pagine succitate, nella redistribuzione delle tessere che Proust escogita per la *mise en page* della raccolta del 1919). È impossibile, in questa sede, addentrarsi nei problemi filologici (complicatissimi) relativi alla cronologia dei testi di partenza, così come in quelli relativi alla riscrittura di alcuni di essi (tale operazione è ovviamente parallela al loro «riposizionamento» nella compagine finale); basti qui ribadire che molte pagine più prossime alla soglia del 1919 precedono, dal punto di vista sintagmatico, pagine che invece sono molto precoci (quali appunto quelle dell'articolo del 1904; ma attenzione: le pagine su Ruskin ad Amiens escono per la prima volta nel 1900 sul «Mercure de France»). Il lettore ingenuo, che legga la raccolta in un'edizione priva di note, rischia di intravedere uno sviluppo argomentativo, da un testo all'altro, che invece non esiste, proprio perché Proust ha proditoriamente mescolato le carte che aveva a disposizione.

Ma torniamo un istante sulla conclusione dell'impari «tenzone» estetica che nella pagina succitata la Vierge Dorée ingaggia con la sua illustre rivale: come si è già accennato la comparazione è estremamente disinvolta, dal punto di vista storico-artistico, e lo è tanto più dal punto di vista tecnico, in quanto Proust confronta un'opera d'arte plastica, a soggetto religioso, con un'opera pittorica, a soggetto profano (il testo esplicita solo la prima incongruenza, non la seconda: «sa sœur souriante et sculptée»). Ma quel che ci interessa evidenziare, adesso, è la rilevanza, per così dire, metodologica e «diagnostica» del mezzo che l'osservatore impiega per la sua expertise comparativa: si tratta infatti di due riproduzioni foto-

grafiche. Anche qui, ancora una volta, les «nouvelles technologies» e il «machinisme» che Ruskin aborrisce svolgono una essenziale funzione ancillare, da considerarsi ormai imprescindibile ai fini del lavoro ermeneutico spettante al *connaisseur*, all'*amateur*, allo storico dell'arte, all'esteta (sia esso decadente, passatista, nostalgico, modernista, progressista o rivoluzionario). La macchina fotografica è – al pari della teratomorfa automobile – un'altra «diavoleria» che, in modo inatteso, paradossale e leggermente incongruo, aiuta l'osservatore-pellegrino già ruskiniano a «mieux lire les leçons du passé», a svolgere/decifrare/analizzare/descrivere quel testo-tessuto complesso che è il paesaggio culturalizzato (sia in senso propriamente culturale che in senso estetico). Per concludere possiamo citare un episodio della *Recherche* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) che presenta congiunti e ben collegati i due elementi che, come si è detto, sovvertono il *pattern* retorico e polemico (nazionalistico e anti-moderno) da cui siamo partiti: A) la presenza funzionale della tecnologia; B) il cosmopolitismo dell'arte (che in questo caso si presenta nella sua accezione «allargata», e cioè come dialogo a distanza, inatteso e leggermente perturbante, fra Occidente e Oriente): l'eroe del romanzo è ossessionato da un'idea fissa, visitare la chiesa di Balbec, che nel romanzo, com'è noto, si presenta come la sintesi (al tempo stesso prototipo ideale e ipostasi sublime e allegorica) di tutte le chiese di Francia; qualcuno gli ha parlato di questa ottava meraviglia come di un'«église presque persane», ma – come sistematicamente accade nella *Recherche* – al desiderio-*rêverie* dell'eroe fa seguito un'immane *déception*: è la visione diretta, a occhio nudo, a essere deludente. Sarà Elstir, il pittore-pedagogo del romanzo, a dare all'eroe la possibilità di superare lo stadio della *déception*: questo singolare maestro (che è responsabile di uno dei tanti apprendistati-*quêtes* che innervano il *Bildungsroman* proustiano) riattiverà infatti in lui la *rêverie* sul monumento, giocando d'astuzia: gli mostrerà il carattere *effettivamente* orientale della («iper-francese») chiesa di Balbec, e (per una squisita ironia narrativa) lo farà non attraverso delle argomentazioni estetiche astratte e sofisticate (che potremmo aspettarci da un pittore), bensì attraverso una semplice, concreta «prova fotografica». La scoperta dell'*aura* orientale della facciata può aver luogo solo grazie alla visione dettagliata resa possibile dal mezzo fotografico. Orientalismo e tecnologia sono, rispettivamente, un valore aggiunto e un'alleata dell'osservatore del paesaggio francese:

Je lui dis aussi que je m'étais attend à trouver un monument presque persan et que ç'avait sans doute été là une des causes de mon mécompte. «Mais non, – me répondit-il – il y a beaucoup de vrai. Certaines parties sont tout orientales; [...]». Et en effet, il devait me montrer plus tard la photographie d'un chapiteau où je vis deux dragons quasi chinois qui se dévoiraient, mais à Balbec ce petit morceau de sculpture avait passé pour moi inaperçu dans l'ensemble du monument qui ne ressemblait pas à ce que m'avaient montré ces mots: «église presque persane»²⁷.

²⁷ *À la recherche du temps perdu*, éd. publ. sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989, II, p. 198. Su questi temi, ma anche sulla topica della

Cattedrale come libro di pietra (e in particolare come teatro della memoria, modello epistemologico della visione totale e della rappresentazione enciclopedica e totalizzante della realtà ecc.) mi permetto di rimandare al mio *Note sulla "Recherche" in camera oscura*: Proust, Brassai e gli "enjeux romanesques" dell'immagine fotografica, in *Letteratura & Fotografia I*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 265-318. Una versione più ampia del presente lavoro (corredata di un indispensabile approfondimento bibliografico) confluirà in un volume di prossima pubblicazione (*La cattedrale persiana*, Salerno, Arcoiris), su Proust, Freud, lutto, melanconia e paesaggio perturbante (temi che ho già trattato in «*La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi*»: Proust, Yourcenar e il modello Combray, in *Marguerite Yourcenar sulle tracce "des accidents passagers"*, a cura di Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 93-109 e in *La Nonna 'étrangère': (per)-turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in *Dove non c'è nome: nuovi contributi sul perturbante*, a cura di Annarosa Buttarelli e Giorgio Rimondi, Mantova, Edizioni Scuola di cultura contemporanea, 2007, pp. 109-128; il motivo del lutto – e del lutto «collettivo» – come generatore di fantasie riparatrici è presente in molti lettori di Proust: abbiamo già citato Jauss e Debenedetti; in Yourcenar questa dinamica dà luogo a un affresco autobiografico di ampio respiro, a un'epopea autobiografica geograficamente radicata e complessa; qualcosa del genere doveva accadere anche nella *Vita nova* di Barthes, opera rimasta allo stato embrionale: cfr., sempre di chi scrive, *L'ultimo Barthes fra «Science du sujet» e «imitation» proustiana*, in «*Ermeneutica letteraria*», I, 2005, pp. 83-98. I riferimenti al tema della cattedrale nella *Recherche* (ma anche nelle altre opere proustiane: basti pensare al *Jean Santeuil*) sono innumerevoli. Molto copiosa è, peraltro, la letteratura secondaria, ma non sterminata quella relativa alle questioni specifiche che ho inteso analizzare qui. In queste pagine, tuttavia, mi sono limitato a commentare un testo giovanile in rapporto ai suoi addentellati intertestuali più immediati; inutile dire che la trama intertestuale in cui *La mort des cathédrales* si inserisce è ben più fitta e complessa (mi riferisco anche ad altri testi compresi in *Pastiches et Mélanges*: basti citare, qui, *L'irreligion d'État* [PM, pp. 348-349] e soprattutto *Journées de lecture*, la cui conclusione meriterebbe un'analisi attenta in relazione ai temi che qui ci interessano). Tra i tanti *loci* citabili, mi limito a rimandare a una pagina del *Temps retrouvé* (alle pp. 374 sgg. del IV vol. dell'ed. cit.), particolarmente interessante nella nostra prospettiva, in quanto riprende la contrapposizione fra il tema della devastazione delle pietre vive di cui si compongono le cattedrali e quello della distruzione delle vite umane causata dalla guerra (polarizzazione, come si è visto, assolutamente centrale nel *discours* proustiano su chiese assassinate e morte delle cattedrali). Mi preme inoltre rimandare a uno studio recente che tocca alcuni dei temi e delle questioni cui ho accennato e che meriterebbero di essere sviluppati ulteriormente, anche in altre direzioni di analisi: Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur «Albertine disparue» et «Le temps retrouvé»*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque proustienne», 2011. L'allegoria della cattedrale (come opera-mondo, come Libro popolato di dettagli, tipi, personaggi, simboli, ipostasi, scene di vita quotidiana; come specchio della complessità del reale; come contenitore, o meglio «sistema» mnemotecnico e classificatorio ecc.) è onnipresente, nella *Recherche*, soprattutto nella prima sezione del primo volume (*Combray*); ma si veda anche, alle pp. 314 sgg. del II vol. dell'ed. cit., un passaggio (nei *Guermantes*) in cui è la vita operosa della città (e non la cultura contadina) a essere assimilata alla folla di personaggi e di tipi che popola le facciate delle cattedrali francesi. Un ultimo spunto, peregrino, che meriterebbe a sua volta, a mio avviso, di essere sviluppato: in un'opera del 1921, dello storico dell'arte Élie Faure (*L'art moderne*, IV vol. della sua *Histoire de l'art*, Paris, Crès & C., 1919-1921) si legge un lungo passaggio che rivela interessanti affinità con la sublime chiusa del testo proustiano da cui abbiamo preso le mosse (è alle pp. 252-254 dell'ed. Paris, Plon, 1939). In chiusura ringrazio Mariolina Bertini, Anna Dolfi, Cyril Gerbron, Federica Di Lella, Anna Masecchia, Guillaume Perrier, Benoît Puttemans e Hiroya Sakamoto, amici che hanno incoraggiato e facilitato le mie ricerche su questi temi e i cui consigli sono stati preziosissimi.



Arles (cattedrale di Saint-Trophime – foto di Federica Di Lella).



Chartres (cattedrale di Nôtre Dame – foto di Federica Di Lella).

INDICE DEI NOMI

a cura di Francesco Vasarri

- Abadie, Jean-Jacques 552, 553
 Abbo, E. 199 n.
 Adeguy, Stéphane 31
 Adorno, Theodor Wiesengrund 48,
 156 e n.
 Agamben, Giorgio 374n.
 Agosti, Stefano 17n., 364 e n.
 Agostinelli, Alfred 348, 577
 Agostini-Ouafi, Viviana 14n., 33n.,
 36n., 132n., 169n., 239n.
 Akerman, Chantal 544, 550, 551, 555,
 556
 Alain-Fournier (Henri Alban Fournier)
 252, 256, 291, 350, 435
 Albaret, Céleste 17, 131, 524n.
 Albérès, René-Marill 358 e n.
 Alberti La Marmora, Francesco 261n.
 Alberti La Marmora, Guglielmo 261 e
 n., 262 e n.
 Aldington, Richard 89n.
 Alessandrone Perona, Ersilia 261n.
 Alfano, Giancarlo 87n., 89, 92n.
 Alfieri, Vittorio 192
 Alighieri, Dante 84, 92, 117, 216n.,
 274, 413-425, 528, 534, 535 e n.,
 561
 Ambrière, Francis 483, 486
 Amiot, Elisabeth 125, 127
 Amiot, Jules 125, 126, 127
 Amoroso, Giuseppe 275n., 370n.
 Amoroso, Vito 440 e n., 441 e n., 446n.
 Amsallem, Daniela 351 n.
 Andersen, Björn 560
 Anderson, Sherwood 447
 Andrei, Chiara 22n.
 Andrieux, Georges 213 n.
 Angeli, Giovanna 493n.
 Angelini, Cesare 194
 Anselmi, Luciano 524n.
 Anthony and the Johnsons (gruppo
 musicale) 526, 540
 Apollinaire, Guillaume 212n., 215n.,
 433
 Apollonio, Mario 343, 355
 Aragon, Louis 418 e n.
 Arbasino, Alberto 36n., 257n., 529
 Ariosto, Ludovico 528
 Aristarco, Guido 557, 558, 559
 Aristofane 527, 543
 Armando, Bruno 430n.
 Armani, Giorgio 347
 Arnaud, Claude 50 e n. 53
 Arnaud, Lucien 479
 Artaud, Antonin 392, 527
 Asor Rosa, Alberto 219n.
 Asti, Adriana 486
 Audeguy, Stéphane 16n.
 Auerbach, Erich 14, 312 e n., 419
 Aulenti, Gae 528n.
 Aymone, Renato 18n.
 Azzolini, Paola 265n., 267n., 274n.,
 275n., 280n.

- Baccelli, Jérôme 53n.
 Bach, Johann Sebastian, 329n.
 Bachelard, Gaston 57-73, 175, 271n.,
 417
 Bachtin, Michail 370 e n., 371n.
 Bacon, Francis 529
 Bagatti, Fabrizio 307n.
 Bagnoli, Paolo 262n.
 Bainbrigge, Philip 427n.
 Balcazar, Melina 326n.
 Baldacci, Luigi 258n.
 Ballestra, Silvia 433n.
 Balzac, Honoré de 44, 47, 129n., 174,
 185, 254, 324, 341, 345, 413, 433,
 434 e n., 534, 538, 543
 Banfi, Antonio 224n.
 Baranelli, Luca 293n.
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 258n.,
 370n.
 Barilli, Renato 262n.
 Barrès, Maurice 92, 567
 Barthes, Roland 15 e n., 20, 27 e n.,
 28n., 29 e n., 34, 44, 50n., 69, 73 e
 n., 135-156, 245 e n., 282, 283n.,
 342 e n., 350n., 357 e n., 359 e n.,
 409 e n., 528, 582n.
 Basilio Magno 178
 Bassani, Giorgio 18n., 19 e n., 253n.,
 262n., 295n., 381n.
 Bataille, Georges 341
 Battaglia, Salvatore 25n.
 Battistini, Andrea 89n.
 Baudelaire, Charles 34, 47, 48, 51, 91,
 98, 114, 134n., 143 e n., 144, 178,
 223, 229, 276 e n., 338, 343, 449
 Bay, André 432n.
 Bayard, Pierre 28, 31n.
 Beccafumi, Domenico 542
 Beck, Marco 356n.
 Beckett, Samuel 48, 87-122, 257n.,
 324n., 333., 354 e n., 413 e n., 414,
 416, 417, 419, 421, 528n., 534,
 535 e n., 540n.
 Bégin, Richard 555
 Belmont, Georges 17n., 131n.
 Bene, Carmelo 482, 529
 Benjamin, Walter 43, 48, 91n., 171,
 374n., 382n.
 Benoist-Méchin, Jacques 91n.
 Benoliel, Bernard 556
 Benussi, Cristina 260n.
 Benveniste, Émile 285
 Berardinelli, Alfonso 81, 319
 Beretta Anguissola, Alberto 35n., 36n.,
 93n., 110 e n., 114n., 115n., 223,
 225, 227n., 565n.
 Bergé, Aline 549 n, 565n.
 Berger, Helmut 510, 515, 519, 520
 Bergounioux, Pierre 31
 Bergson, Henri 38n., 41, 50, 58n., 64,
 91, 93, 121n., 122, 182, 247, 249
 e n., 256n., 262, 300, 391n., 429n.
 Bernabò, Graziella 309 e n., 321n.
 Bernanos, Georges 549
 Bernhard, Thomas 528n., 537
 Berra, Laurana 431n.
 Bersani, Leo 15n.
 Bersani, Mauro 296n., 297n.
 Bertani, Alessandro 555
 Bertinetti, Paolo 106n., 553
 Bertini, Mariolina 15n., 16n., 30 n.,
 35n., 88n., 169n., 170n., 203 e n.,
 225, 270n., 273n., 288n., 313 e n.,
 357 e n., 429n., 577n., 582n.
 Bertolucci, Attilio 125-134, 181, 182,
 305, 357n.
 Bertolucci, Bernardo 560
 Bertoni, Clotilde 236n.
 Betocchi, Carlo 209 n., 212 e n., 215,
 216n., 220n., 221n., 222n.
 Beugnet, Martine 551, 552
 Beuys, Joseph 529
 Bevilacqua, Emanuele 436n.
 Biagini, Enza 17n., 91n., 95n.
 Bibesco, Marthe 51
 Bigongiari, Piero 217n., 262 2 n.
 Bilenchi, Romano 253n., 262n., 293-
 308, 340 e n., 350, 374n.
 Biondi, Marino 170n.
 Bioy Casares, Adolfo 464n.

- Bisleri, Pier Paolo 525n.
 Blanche, Jacques-Émile 132
 Blanchot, Maurice 48, 175
 Bloom, Harold 26n., 29 e n., 32, 37 e n., 48
 Bloy, Léon 354
 Blum, René 374n., 423
 Bo, Carlo 35n., 253n., 260, 302 e n., 349, 384n.
 Boccaccio, Giovanni 117n.
 Bocchiola, Massimo 439n.
 Bocelli, Arnaldo 260
 Bodei, Remo 452n.
 Bodini, Vittorio 18n., 19
 Boetti, Alighiero 528n.
 Bogarde, Dirk (Derek Jules Gaspard Ulric Niven Van Den Bogaerde) 496, 503, 518, 520, 561
 Bogliolo, Giovanni 89n., 225
 Bohnet, Folker 520
 Bon, François 31, 34n., 47 e n., 51n.
 Bonaparte, Marie 574n.
 Bonfantini, Mario 35n.
 Bongiorno, Mike (Michael Nicholas Salvatore Bongiorno) 532
 Boni, Lamberto 575n.
 Bonnet, Nicolas 169n.
 Bonsanti, Alessandro 249, 256, 261, 262 e n., 295 e n., 296 e n., 299
 Borges, Jorge Luis 270n., 464n.
 Borgese, Giuseppe Antonio 169n., 248, 253n.
 Borrelli, Chiara 374n.
 Bosetti, Gilbert 32, 33 e n., 35 e n., 36n., 37, 249, 250n., 262n., 467n.
 Bossuet, Jacques-Bénigne 47
 Botticelli, Sandro 526
 Botton, Alain de 17n.
 Bouillaguet, Annick 15n., 16n., 34n.
 Boujut, Michel 554
 Boulenger, Jacques 246n.
 Boulez, Pierre 158n.
 Bouquet, Stéphane 555
 Bourdieu, Pierre 242n.
 Bourget, Paul 54n.
 Brassai (Gyula Halász) 17n., 582n.
 Bray, Patrick 555
 Brecht, Bertolt 528n., 541
 Breton, André 335
 Briand, Aristide 567, 575
 Brignone, Lilla 486
 Brook, Peter 535
 Brooks, Peter 319n.
 Brun, Bernard 16n., 27n., 205 e n., 206
 Bruni, David 558, 559
 Bruni, Guido 121n.
 Bruno, Giordano 89
 Bufalino, Gesualdo 276n.
 Buffoni, Franco 217n.
 Buono, Rossana 560
 Burdeau, Emmanuel 555
 Burroughs, William Seward 427, 549
 Burrows, Rachel 94
 Butor, Michel 13, 137n.
 Buttarelli, Annarosa, 582n.
 Buttò, Simonetta 310n.
 Buzzati, Dino 549
 Buzzi, Giovanna 525n., 535
 Cadet, Laurence 323n.
 Cadioli, Alberto 294n.
 Cage, John 529
 Calabrese, Stefano 270n.
 Calcaterra, Carlo 387n.
 Calderón de la Barca, Pedro 92
 Calimani, Dario 427n.
 Callegari, Giuliana 558
 Calle-Gruber, Mireille 326n.
 Callu, Florence 15n.
 Calvino, Italo 201n.
 Camerino, Giuseppe Antonio 239 e n.
 Camoni, Barbara Eletta 560
 Campanari, Maria 199 e n.
 Campanella, Tommaso 458n.
 Camus, Albert 433
 Candela, Elena 374n.
 Capasso, Aldo 253, 254
 Capitini, Aldo 22n.
 Capote, Truman 529

- Caproni, Attilio Mauro 384n.
 Caproni, Giorgio 14, 182, 204-222,
 228, 229, 279n., 357n.
 Carbone, Mauro 88n., 91 e n., 101n.,
 105n.
 Cardinale, Claudia 504, 514, 520, 522
 Cardini, Giancarlo 526n.
 Carducci, Giosuè 92
 Carella, Simone 545
 Carlyle, Thomas 114, 429n.
 Carocci, Alberto 250, 256, 257 e n.,
 258, 259, 262, 296n.
 Caronia, Sabino 357n.
 Carotti, Giovanni, 552
 Carpi, Fabio 559, 560
 Carrai, Stefano 239 e n., 240
 Carrière, Jean-Claude 535
 Cartesio, Renato (René Descartes) 89n.
 Cascio, Gandolfo 309n.
 Casnati, Francesco 342, 344 e n., 345
 Casorati, Felice 192
 Cassady, Neal 427, 435, 446, 449n.,
 453
 Castagnone, Maria Grazia 433n.
 Cattai, Georges 50
 Catullo, Caio Valerio 529
 Catusse, Marie Marguerite (Marie
 MargueriteBerten) 220
 Cave, Dylan 553
 Cavecchi, Mariacristina 88n.
 Cecchi D'Amico, Suso (Giovanna Cec-
 chi D'Amico) 492n., 493n., 535 e
 n., 552, 553, 558
 Cecchi, Carlo 309 e n.
 Cecchi, Emilio 35n., 245, 247, 248 e
 n., 249, 251, 253n., 254 e n., 262,
 263, 265n., 266n.
 Čechov, Anton Pavlovič 527, 528n.,
 537, 540n.
 Celati, Gianni 434n.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdi-
 nand Destouches) 36, 210n., 433,
 434 e n., 440, 443, 450n.
 Centovalli, Benedetta 294n., 307n.
 Cepach, Riccardo 233n.
 Cermignani, Bruno 87n.
 Cesari, Giulio 236
 Cesario, Salvatore 40n.
 Cézanne, Paul 17n., 161
 Chabrier, Emmanuel 480
 Chandler, Raymond 433
 Chantre, Benoît 414n.
 Char, René 210 e n.
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 184
 Chardin, Philippe 15n., 239 e n., 240
 e n.
 Charters, Ann 432, 434n., 435, 436n.
 Chase, Hal 434n.
 Chateaubriand, François-René 174,
 468
 Chaudier, Stéphane 157 e n., 158n.,
 167
 Chausson, Ernest 480
 Chesterton, Gilbert Keith 359
 Chevalier, Jean 117n.
 Chevrie, Marc 554
 Chiesi, Marta 294 e n.
 Chimirri, Costanza 22n.
 Chiore, Valeria 538
 Chopin, Frédéric 466
 Christie, Ian 553
 Cialente, Fausta 265-292
 Cialente, Renato 286, 290
 Cilento, Antonella 191n.
 Citati, Pietro 35n., 50, 169-188, 225,
 248n.
 Cives, Simona 310n.
 Clarac, Pierre 30n., 60n., 159n., 170n.,
 180n., 203, 241n., 325n., 429n.,
 565n.
 Clark, Tom 436n.
 Clary, Joachim de 34
 Claudel, Philippe 413, 414
 Cléder, Jean 551, 552, 553, 554, 556
 Clellon Holmes, John 432, 433, 436,
 447
 Clément, Réne 42n.
 Clerc, Thomas 137n.
 Cocteau, Jean 13, 31, 50 e n., 51 e n.,
 52, 53, 129, 252, 253, 256, 549 e n.

- Coggi, Roberto 109n.
 Colette (Sidonie-Gabrielle Colette) 199, 433
 Collot, Michel 565n.
 Colomba, Sergio 94n.
 Colombani, Florence 492 e n., 500, 511 e n., 557, 558
 Comisso, Giovanni 253, 256
 Comnène, Marie-Anne 233n., 235n.
 Compagni, Dino 293
 Compagnon, Antoine 15n., 16n., 17n., 28n., 30 e n., 32 e n., 34 e n., 43, 54n., 56 e n., 61 e n., 71, 135n., 144n., 357n., 364n.
 Conrad, Joseph 291
 Consiglio, Alberto 250, 251
 Contini, Gianfranco 14, 19, 20, 30, 76, 177, 262 e n., 307 e n., 381n., 392 e n., 413 e n., 419, 421
 Coppini, Stefano 295n.
 Cordati, Bruna 320 e n.
 Cordelli, Franco 266n., 292
 Cordibella, Giovanna 224n.
 Corradini, Lucia 365n.
 Corti, Maria 293
 Costant, Benjamin 129n.
 Coste, Claude 135n.
 Coteret, Michel 553
 Coudert, Raymonde 511 e n.
 Coupeau, Jacques 423
 Crane, Stephen 37n.
 Crémieux, Benjamin 52, 233 e n., 224 e n., 235 e n., 246n.
 Crevier-Goulet, Sarah-Anaïs 326n.
 Criqui, Étienne 494n.
 Cristini, Giovanni 358n.
 Croce, Benedetto 35n., 53n., 78, 79, 80, 81, 85, 173, 174, 251
 Cunard, Nancy 89n.
 Cunnell, Howard 446n.
 Cuny, Alain 479
 Curtius, Ernst Robert 14 e n., 90 e n., 91 e n., 93, 96n., 108 e n., 111, 246n.
 Cypès, Amandine 555
 D'Alessandro, Francesca 261 e n.
 D'Ambra, Lucio (Renato Eduardo Manganello) 35n., 193 e n.
 D'Angeli, Concetta 309 e n., 310n., 311n., 316n.
 D'Annunzio, Gabriele 41 e n., 92, 248, 250, 251, 254n., 496
 Dahmani, Fatiha, 556, 557, 559
 Dal Sasso, Giacomo 109n.
 Dällenbach, Lucien 246n., 336
 Dandieu, Arnaud 91n.
 Darbois, Roland 129n.
 Darlu, M. Alphonse 111 e n.
 Daudet, Alphonse 220
 Daudet, Lucien 118n., 566n.
 David, Michel 260 e n.
 Davidson, David 553
 De Agostini, Daniela 36n., 439n.
 De Cristofaro, Magda 442n., 447n., 451n.
 De Geest, Dirk 457n.
 De Giusti, Luciano 559
 De Lullo, Giorgio 129
 De Maria, Luciano 14n., 27n., 35n., 36n., 223, 224n., 227n., 320 n.
 De Monticelli, Roberto 295n.
 De Quincey, Thomas 391
 De Sanctis, Francesco 80, 81, 92
 Debenedetti, Antonio 76, 82, 83
 Debenedetti, Giacomo 14 e n., 35n., 36n., 75-85, 90n., 132n., 169n., 193, 194 e n., 196 e n., 197 e n., 198, 199, 200 e n., 224n., 239 e n., 245 e n., 247, 250, 251 e n., 253 e n., 254 e n., 257, 260, 261 e n., 262, 314 e n., 320n., 345, 373n., 384n., 524 e n., 574n., 582n.
 Debenedetti, Renata 84
 Debray-Genette, Raymonde 15n.
 Debussy, Claude 83, 131, 523, 526, 540
 Décarie, Isabelle 135n.
 Del Buono, Oreste 525n.
 Delcourt, Guy 474, 475, 476
 Deledda, Grazia 199 e n.

- Deleuze, Gilles 15 e n., 31, 48, 88, 157-167, 315 e n., 421n., 432 e n., 439n., 456, 482 e n., 494 e n., 495 e n., 496, 497, 499, 502 e n., 512, 556, 557, 558, 561
 Dell'Aquila, Michele 374n.
 Della Casa, Steve (Stefano Della Casa) 556
 Delly (Petitjean de la Rozière, Jeanne-Marie e Frédéric) 199
 Delminio, Giulio Camillo 459n.
 Delogu, Raffaele 22n.
 Delon, Alain 520, 522, 550
 Denis, Maurice 414
 Depaoli, Massimo 294n.
 Derrida, Jacques 135n.
 Descombes, Vincent 16n.
 Désoille, Robert 69 e n.
 Dessí, Giuseppe 20 e n., 21, 22n., 168, 369-410
 Devillers, René 479
 Di Biase, Carmine 386n.
 Di Lella, Federica, 582n., 583
 Di Maio, Mariella 144n.
 Diacono, Mario 19n., 29n.
 Dickens, Charles 236
 Dickinson, Emily, 433, 434
 Diesbach, Johann Jacob 50
 Dolfi, Anna 14n., 17n., 18n., 19n., 20n., 26n., 32 e n., 35n., 37, 91n., 204, 244, 249 e n., 250n., 258 e n., 262n., 295 e n., 296 e n., 320n., 322, 342 e n., 372n., 373n., 374n., 378n., 381n., 384n., 385n., 386n., 391n., 392n., 408n., 410n., 426, 490, 565n., 582n.
 Dolfi, Laura 74
 Donne, John 433
 Dort, Bernard 482 e n., 484n.
 Dossi, Carlo 357n.
 Dostoevskij, Fëdor 95 e n., 170, 171n., 488
 Doubrovsky, Serge 57n.
 Doyle, Arthur Conan, sir 461
 Draghici, Livia 295n.
 Dragone, Piergiorgio 560
 Dragosei, Francesco 446n.
 Dreyfus, Alfred 66, 159, 495, 498, 500
 Du Bos, Charles 174, 246n.
 Dubois, Jacques 28
 Dubuffet, Jean 327 e n., 337n.
 Duichin, Sergio 435n., 440n.
 Dumas, Alexandre 461, 470 e n.
 Dürer, Albrecht 336
 Duse, Eleonora 523
 Dux, Pierre 479, 486n.
 Eco, Umberto 59, 455-473
 Einaudi, Giulio 195, 203n., 206 n., 209n.
 Einstein, Albert 87n.
 Ekberg, Anita 541
 Eliot, George (Mary Ann Evans) 41n.
 Eltchaninoff, Michel 556
 Éluard, Paul 61, 217n.
 Emerson, Ralph Waldo 429n.
 Empson, William 43
 Engels, Friedrich 483
 Enright, Dennis Joseph, 428n.
 Enthoven, Jean-Paul 16n., 32
 Enthoven, Raphaël 16n., 32
 Erba, Luciano 217n.
 Erman, Michel 32, 34n., 36 e n.
 Ernaux, Annie 54n.
 Eschilo 487, 528
 Escola, Marc 60n., 61n.
 Esposito, Vincenzo 558
 Euripide 487
 Fachinelli, Elvio 575n.
 Faguet, August Émile 174
 Fallois, Bernard de 35
 Falqui, Enrico 239, 260
 Fante, John 52n.
 Fasoli, Doriano, 133n.
 Fassbinder, Rainer 528n.
 Faulkner, William 324n.
 Faure, Élie, 582n.
 Fava Guzzetta, Lia 258n.
 Fellini, Federico 48, 541, 544

- Ferlinghetti, Lawrence 431n., 454n.
 Fernandez, Dominique 174, 349
 Fernandez, Ramon 339 e n., 349
 Ferrara, Giuseppe 503 e n., 504n.
 Ferraris, Maurizio 223, 316n.
 Ferrata, Giansiro 251 e n., 254, 260, 348
 Ferré, André 159n., 203, 206 e n., 241n., 325n.
 Ferré, Vincent 554, 555
 Ferroni, Giulio 26, 27 e n., 265n., 278n., 315n.
 Ficara, Giorgio 209 n.
 Fichte, Johann Gottlieb 92
 Filippetti, Antonio 440n.
 Filone 178
 Fioretti, Daniele 255n.
 Fiser, Emeric 39
 Fitzgerald, Francis Scott 431n., 441
 Flaiano, Ennio 42 e n., 47n., 534, 535, 551, 558
 Flaubert, Gustave 38n., 71n., 137n., 173, 174, 177, 180, 181, 242, 341, 351n., 364, 381n., 386, 534
 Fofi, Goffredo 321n.
 Fogazzaro, Antonio 523 e n.
 Fölkel, Ferruccio 442n.
 Forest, Philippe 16n., 31
 Forster, Edward Morgan 534
 Forte, Iaia 525 e n., 527, 543, 547, 548
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 14, 18n., 36n., 181, 217 e n., 218 e n., 219 e n., 220, 226 e n., 227, 228, 320 e n., 409n., 454
 Foschini, Lorenza 51 e n.
 Foucault, Michel 26
 Fraisse, Luc 16n., 27 e n., 30n., 31, 38 e n., 39, 40, 41 e n., 42 e n., 56n.
 France, Anatole 85, 181
 Francese, Joseph 294n.
 Franchi, Raffaello 253
 Francioni, Mirko 14n., 345n.
 Francis, Claude 219n.
 Frandini, Paola 194n.
 Frankel, Margherita S. 118n.
 Franz, Anaïs 326n.
 Frasca, Gabriele 87n., 90n.
 Frénaud, André 210n.
 Fresnay, Pierre 479, 483n., 524n.
 Freud, Sigmund 17n., 29 e n., 44, 45 e n., 62, 63, 69, 141n., 243, 247, 249n., 256n., 260, 264, 299, 416, 418, 508, 572, 574 e n., 575 e n., 582n.
 Fruttero, Carlo 106n.
 Fry, Roger 194
 Gabaston, Liza 44n.
 Gabellone, Lino 434n.
 Gadda, Carlo Emilio 182, 348, 357n., 534, 536
 Galateria, Daria 35n., 36n., 223, 227n.
 Gallerani, Guido Mattia 135n., 137n., 145n., 156n.
 Galli, Lina 233n.
 Galli, Matteo 38n.
 Gallimard, Gaston 52, 175, 428n.
 Gallo, Niccolò, 248n.
 Galtieri, Giovanni 434n.
 Gandillot, Thierry 555
 Garboli, Cesare 80, 193n., 245n., 309n.
 Gardina, Nicola 391n.
 Garibaldi, Giuseppe 499
 Gasiglia-Laster, Danièle 559, 560
 Gaubert, Serge 15n.,
 Gaudry, Estelle 21n.
 Gautier, Jean-Jacques 482
 Gebbia, Alessandro 435n., 440n.
 Gefen, Alexandre 31, 32n., 135n.
 Gelas, Bruno 157n.
 Genet, Jean 210 n.
 Genette, Gérard 15 e n., 31, 52, 118n., 144 e n., 146n., 148 e n., 150 e n., 153 e n., 154n., 420n.
 Géraud, Jacques 32
 Gerbron, Cyril, 582n.
 Gervasi, Paolo 247n.
 Getto, Giovanni 387n.
 Gheerbrant, Alain 117n.

- Ghiaurov, Elena 525 e n., 526, 527, 543, 546, 547, 548
 Giacosa, Giuseppe 523 e n.
 Gide, André 13 e n., 52, 95, 194 e n., 246n., 253, 265, 291, 327, 364, 365n., 413, 414
 Gide, Charles, 567 e n.
 Ginsberg, Allen 427, 431n., 449, 451n.
 Ginzburg, Carlo 90n.
 Ginzburg, Leone 195
 Ginzburg, Natalia (Natalia Levi) 14, 191-201, 207 e n., 208 e n., 211n., 220n., 221n., 222n., 225, 228, 530
 Giolitti, Elena 404 e n.
 Giorgi, Giorgetto 170n.
 Girard, René 20 e n., 48, 247 e n., 279n.
 Giraud, Henri 461n.
 Girimonti Greco, Giuseppe 15n., 17n., 18n., 135n., 145 n., 577n.
 Giudici, Giovanni 434n., 535 e n.
 Gluck, Christoph Willibald 492
 Gobbi, Stefania 445n.
 Gobetti, Piero 82
 Goethe, Johann Wolfgang von 169
 Goncourt, Edmond de 34, 173, 174
 Goncourt, Jules de 34, 173, 174
 Gontarski, Stanley E. 94n., 95 e n.
 Gontier, Fernand 219n.
 Goodkin, Richard E. 560
 Gosselin, Katerine 323n.
 Gouchan, Yannick 133n.
 Gozzano, Guido 473n.
 Graceffa, Monica 22n.
 Gracq, Julien 48, 327n.
 Gramigna, Giuliano 297n., 340, 341 e n., 342, 359 e n., 360 e n., 361 e n., 362 e n., 363 e n., 364 e n., 365 e n., 366, 374n.
 Grampa, Giuseppe 268n.
 Grana, Gianni 388n.
 Granato, Giovanna 436n.
 Grasso, Giuseppe 58n., 193, 375n.
 Grasso, Sebastiano 216n.
 Greffulhr, Marie Anatole Louise Élisabeth, comtesse 34
 Gregorio di Nissa 178
 Grevisse, Maurice 285n.
 Gromo, Mario 77
 Grotowski, Jerzy 529
 Guattari, Félix 88, 157n., 456
 Guérin, Jacques 51, 52 e n.
 Gueneri, Luca 445n.
 Guerri, Giordano Bruno 479n., 486n.
 Guidieri, Renzo 283n.
 Gulinucci, Michele 211 n.
 Hahn, Reynaldo 184
 Halévy, Daniel 130, 485 e n.
 Hardy, Thomas 128
 Harmsworth, Alfred, viscount Northcliffe 427
 Hartmann, Karl Robert Eduard von 145
 Hayman, Laure 213 e n.
 Hemingway, Ernest 431n., 433, 434, 440, 447
 Henderson, Luanne 449n.
 Henrot, Geneviève 297n., 301 e n., 302n.
 Henry, Anne 58n., 61n.
 Herzog, Gérard 129
 Heuet, Stéphane 474, 475, 476
 Himmler, Heinrich 513
 Hitchcock, Alfred 560
 Hoover, Thomas 452n.
 Houston, John Porter 15n.
 Hugo, Victor 92, 114, 413
 Hume, David 92
 Ifri, Pascal Alain 554, 555
 Incisa, Agnese 203 e n., 204n., 206 n.
 Irons, Jeremy 544
 Iser, Wolfgang 59
 Jacobsen, Jens Peter 279n.
 Jahier, Valerio 235
 Jaloux, Edmond 52, 246n.
 James, Henry 254, 256n., 386
 James, Merrill (James Ingram Merrill) 37n.

- James, Nick 553
 Jansiti, Carlo 52n.
 Jarrety, Michel 59n.
 Jauffret, Régis 31
 Jauss, Hans Robert 15 e n., 38n., 59, 311 e n., 314n., 574n., 582n.
 Jones, Ernest 484
 Joyce, James 25 e n., 26, 33, 38, 89 e n., 90 e n., 96, 133, 184, 233 e n., 234, 235n., 238 e n., 239, 291, 324n., 327, 360, 373n., 386n., 455n.
 Julien, Anne-Yvonne 333n.
 Jung, Carl Gustav 64n., 84, 247n.
- Kafka, Franz 25, 165, 169, 299, 301
 Kant, Immanuel 92, 180
 Keats, John 92
 Kemp, Robert 483
 Kermode, Frank 278 e n.
 Kern, Stephen 248n.
 Kerouac, Jack 427- 454, 540n.
 Kilmartin, Terence 428n.
 Klee, Paul 17n.
 Klekovkina, Vera 555
 Knowlson, James 87n., 89 e n., 90n., 91n., 92 n.
 Koch, Henny 199 e n., 200
 Kolb, Philip 17, 41n., 52, 183
 Kolldehoff, Rainhardt 518
 Kravanja, Peter 498 e n., 503 e n., 504n., 551, 552, 553, 556, 557, 558
 Krim, Seymour 438
 Kristeva, Julia 15n., 28, 30n., 32n., 45, 46 e n.
- La Rochefoucauld, François de 145
 La Sizeranne, Robert de 186
 La Valva, Maria Provvidenza 285n.
 Lacan, Jacques 136 e n., 137n., 138 e n., 139 e n., 140 e n., 141 e n., 142 e n., 143 e n., 144n., 145n., 147 e n., 149 e n., 150 e n., 152, 153, 154 e n., 155 e n., 362
 Lacoue-Labarthe, Philippe 60n.
- Lagazzi, Paolo 126n., 129n., 132 e n., 133 e n., 134n.
 Lagny, Michèle 559
 Lalou, René 233
 Lamaitre, Jules 175
 Lamy, Julien 64n.
 Lancaster, Burt 501, 515, 519
 Landerouin, Yves 556, 557
 Landi, Michela 15 n.
 Landini, Agnese 22n.
 Landolfi, Tommaso 82
 Landy, Joshua 58n., 65n.
 Lang, Anne-Marie 60n.
 Langella, Giuseppe 239 e n., 240 e n., 248n.
 Lanson, Gustave 61, 171
 Lapoujade, David 157 e n.
 Larbaud, Valery 233 e n., 235 e n.
 Larcher, Philibert-Louis 125n.
 Larnaudie, Matthieu 31
 Lauris, Georges de 114n., 115n., 130
 Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) 47, 59, 61n., 62 e n., 72n., 413
 Lavagetto, Mario 16n., 42, 43 e n., 44, 45n., 51, 75, 82, 109n., 194 n., 314n., 315n., 416 e n.
 Lawrence, David Herbert 440
 Le Blanc, Karine 559
 Leduc, Violette 52n.
 Léger, Nathalie 15n., 135n.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 385 e n.
 Lejeune, Philippe 15n., 314n., 415 e n.
 Lemaire, Madeleine 217, 219
 Lempicka, Tamara de (Tamara Rosalia Gurwik-Górska) 527
 Lenzini, Luca 134n., 218n.
 Leonardo da Vinci 90n., 91, 92 e n., 579
 Leopardi, Giacomo 20, 81, 85, 91, 92, 169, 369, 493n., 528
 Levi, Gino 192
 Levi, Paola 192, 193, 194
 Lévi-Strauss, Claude 142, 143n.
 Liandrat-Guigues, Suzanne 557, 558
 Libis, Jean 58n., 271 e n., 281 e n.

- Lignerolles, Philippe de 115n.
 Linari, Franca 22n., 391n.
 Lisi, Nicola 212n.
 Lodato, Nuccio 558
 Lombardi, Sandro 47n., 523-539
 London, Jack 470, 473
 Longhi, Roberto 82, 177
 Lorenzini, Niva, 133 e n.
 Lorris, Guillaume de 418
 Losey, Joseph 42n., 550, 552, 553
 Loshitzky, Yosefa 560
 Loti, Pierre 433
 Lotman, Jurij 457
 Lozzi, Edmondo 132n.
 Lucamante, Stefania 310n.
 Luchaire, Jean 77
 Luchting, Wolfgang A. 560
 Ludovico II di Baviera (Ludovico Otto
 Federico Guglielmo Wittelsbach)
 497, 499, 501, 502, 557
 Lugnani, Lucio 311n.
 Luperini, Romano 293 n., 370n.,
 371n., 380n.
 Lusignoli, Chiara 439n.
 Luzi, Mario 295 e n., 300, 302, 303,
 357n., 535 e n., 543
 Lynch, David 527

 Macchia, Giovanni 14 e n., 35n., 133,
 134n., 169n., 174 e n., 223, 245n.,
 541, 543
 Macciantelli, Marco 247n.
 Macciocchi, Maria Antonietta 517n.
 Macé, Marielle 27 e n., 135n.
 MacGreevy, Thomas 89n., 92
 Macheray, Pierre 31
 Machiavelli, Niccolò 33
 Mackenzie, Ian 427n.
 Macrí Tronci, Albarosa 253n., 340n.
 Macrí, Oreste 18 e n., 207 e n.
 Maenchen-Helfen, Otto 483n.
 Maeterlinck, Maurice 174
 Maffi, Mario 436n., 446n.
 Maggiora, Marilia 445n.
 Magny, Claude-Edmonde 341 e n.

 Magris, Claudio 279n.
 Maier, Bruno 233n., 234n. 239 e n.
 Maingueneau, Dominique 54 e n., 55
 e n., 56
 Malaparte, Curzio 46, 47n., 479-489,
 524n.
 Mallarmé, Stéphane 154n.
 Malvani, Francesca 28n.
 Man Ray (Emmanuel Rudzitsky) 48,
 131
 Mancinelli, Fabiola 271n.
 Manea, Norman 20 e n.
 Manet, Édouard 85
 Manghetti, Gloria 246n.
 Manigrasso, Leonardo 217n., 338
 Mann, Thomas 38, 84, 279n., 503
 Mansfield, Katharine 291
 Mantovani, Vincenzo 439n.
 Manzini, Gianna 254 e n.
 Manzoni, Alessandro 84, 340, 343,
 347, 349, 351n., 355, 362 e n.,
 363, 366, 528, 534
 Mariani, Gaetano 275n.
 Marino, Giambattista 386, 387 e n.
 Maritain, Jacques 345
 Marras, Giuseppe 22n.
 Marrone Puglia, Gaetana 559
 Martignoni, Clelia 255n., 259n.
 Martin du Gard, Roger 291
 Martina, Sabrina 17n., 577n.
 Martin-Chauffier, Louis 237
 Marx, Jenny 483, 484, 485
 Marx, Karl 479, 483 e n., 484, 485,
 486, 508
 Masecchia, Anna 17n., 551, 582n.
 Massai, Fabrizio 295n.
 Massis, Henri Amédée Félix 255 e n.
 Mastroianni, Marcello 42n., 541
 Matarazzo, Raffaello 199
 Matilde del Santissimo Sacramento
 (Caterina di Bar) 115n.
 Mattioli, Emilio 217n.
 Maulnier, Thierry 486
 Maupassant, Guy de 210 n.
 Mauriac Dyer, Nathalie 16n.

- Mauriac, François 129 e n., 345, 386
 Maurois, André (Émile-Salomon-Wilhelm Herzog) 35, 50, 246n.
 Mayoux, Jean Jacques 33n.
 Mazzacurati, Giancarlo 238n.
 Mazzucchelli, Paola 300n.
 McColl Chesney, Duncan 557, 558
 Méla, Charles 16n.
 Melchiori, Giorgio 428n.
 Melville, Herman 420
 Mendini, Alessandro 529
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 133 e n., 217 e n., 219 e n., 220 e n., 222n., 224 e n.
 Meredith, George 254
 Merleau-Ponty, Maurice 423
 Merlino, Giuseppe 175n.
 Meschonnic, Henri 215n.
 Meynard, Jean-Pierre 115n.
 Micciché, Lino 558
 Michaux, Martine 47, 157
 Michelet, Jules 151n., 174
 Micolet, Hervé 157n.
 Miguet-Ollagnier, Marie 553, 554
 Milani, Lorenzo 192
 Miller, Henry 449n.
 Milly, Jean 552, 555, 556
 Milton, John 37n.
 Minganti, Franco 440n.
 Minsenti, Pierfranco 28n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 529
 Molinari, Claudia 436n.
 Monbrun, Estelle (Elyane Dezon-Jones) 16n.
 Moncrieff, Charles Kenneth Scott 427 e n., 428 e n.
 Monk, Meredith 529
 Montale, Eugenio 35n., 197 e n., 233n., 234, 235n., 249n., 260n., 348, 524n.
 Montebello, Pierre 157n.
 Montesquiou, Robert de 34, 183, 185, 186
 Montherlant, Henry de 335
 Monti, Vincenzo 191
 Montier, Jean-Pierre 551, 552, 553, 554, 556
 Morand, Paul 130, 181, 345, 423n.
 Morandi, Giorgio 17n.
 Morante, Daniele 309n.
 Morante, Elsa 249, 309-321
 Moraton, Gilles 25n.
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle) 247, 258
 Moravia, Sergio 88n., 90 e n.
 Moreau, Gustave 185
 Moreau, Jeanne 42n.
 Moretti, Franco 255n.
 Morlacchi, Lucilla 522
 Mornand, Louisa de 212, 213 e n., 218, 220, 222n.
 Morselli, Guido 14n., 18n., 343, 344, 345 e n., 346 e n.
 Mottet, Jean 565n.
 Mottram, Eric 439n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 379, 380, 381, 515
 Müller, Heiner 528n.
 Muller, Marcel 15n.
 Murgia, Massimo 22n.
 Murray, Jack 560
 Musarra, Franco 456n.
 Musarra-Schroeder, Ulla 457n.
 Musatti, Cesare Luigi 575n.
 Musil, Robert 33, 133, 181
 Musset, Alfred de 92n.
 Mussolini, Benito 33, 479n.
 Muti, Ornella 544
 Muti, Riccardo 528n.
 Nadar, Paul 16n.
 Nadaud, Maurice 323n.
 Nancy, Jean-Luc 60n.
 Napoleone III di Francia (Carlo Luigi Napoleone Bonaparte) 483, 484, 485
 Nardi, Piero 523n.
 Nascimbeni, Giulio 179 e n.
 Nat, Lucien 479
 Naturel, Mireille 552

- Nencioni, Francesca 22n., 374n.,
 381n., 384n., 386n., 391n.
 Nepi, Marianna 265n.
 Nerval, Gérard de 47
 Nesi, Cristina 294n.
 Nicolaïevski, Boris 483n.
 Nicoletti, Giuseppe 247n., 255n., 256,
 257n., 296n.
 Nietzsche, Friedrich 144, 148, 247,
 335
 Noailles, Anna de 52
 Norberth, Marcello 546, 547, 548
 Nowell-Smith, Geoffrey 558
 Nozière, Fernand 213n.
 Nuvoli, Giuliana 315n.
- O'Brien, Katleen 484
 Oddera, Bruno 451n.
 Ojetti, Ugo 253n., 343
 Olla, Gianni 552, 560
 Omero 178, 183
 Oppici, Patrizia 16n.
 Orazio 92
 Origene 178
 Orlando, Francesco 30n., 53 e n., 56,
 170n., 576
 Orsini, Felix 484
 Ortega y Gasset, José 246n., 525n.
 Ortesta, Cosimo 131n.
 Ovidio Nasone, Publio 529
 Owen, Wilfred 427n.
- Pagetti, Carlo 431n.
 Pagliano, Piero 354n.
 Painter, George Duncan 16n., 50
 Pallavicini Caffarelli, Giuseppe 436n.
 Palli Baroni, Gabriella 126n., 132n.
 Palmieri, Giovanni 15n., 236n.
 Palmieri, Nunzia 241n.
 Pampaloni, Geno 351n.
 Panaro, Alberto 432n.
 Panella, Giuseppe 47n., 439n.
 Papini, Maria Carla 255 n.
 Parini, Giuseppe 183
 Parmigianino (Girolamo Francesco
 Maria Mazzola) 542
 Pascoli, Giovanni 216
 Pasolini, Pier Paolo 182, 528n., 529,
 533, 540n.
 Passerone, Giorgio 413n.
 Pasternak, Boris 403
 Pater, Walter 182
 Patey, Caroline 88n.
 Paulhan, Jean 52, 63 e n.
 Pautasso, Sergio 302n.
 Pavans, Jean 551, 552
 Pavese, Cesare 170, 372n.
 Pavlova, Tatiana 479n.
 Pazen, Anna 553
 Peirce, Charles Sanders 350n., 455
 Pent, Sergio 258n.
 Perec, Georges 54n.
 Peretti, Michele 15n.,
 Perkins, Maxwell 431n.
 Perniola, Iveline 558
 Peron, Gianfelice 298n.
 Perrier, Guillaume, 582n.
 Persiani, Carlo, 47n., 523n.
 Pestelli, Maria Celine 170n.
 Petrarca, Francesco 143, 428n., 529
 Petroni, Paolo 299 e n., 300 e n., 381n.
 Petrucciani, Mario 275n.
 Pézard, André 420
 Piazza, Marco 17n., 345n., 577n.
 Picamus, Daniela 258n.
 Picasso, Pablo 42
 Piccini, Daniele 357n.
 Piccioni, Gloria 296n., 299n.
 Pierre-Quint, Léon 90n.
 Pietrantonio, Vanessa 194 n.
 Pinna, Mario 22n.
 Pinter, Harold 42n., 47 e n., 535, 551,
 552, 553, 554, 555
 Pinto, Paolo 193n., 375n.
 Pintor Jannelli, Jole 431n.
 Pinzuti, Eleonora 582n.
 Piraccini, Silvana 434n.
 Pirandello, Luigi 192, 487, 524, 527,
 528n., 537, 540n., 541, 543, 544
 Pittau, Mauro 22n.

- Piumini, Michele 446n.
 Pivano, Fernanda 440n., 444n., 447 e n.
 Pizzi, Pier Luigi 486
 Pizzorusso, Arnaldo 135n.
 Platania, Federico 118n.
 Platone 117, 153
 Poe, Edgar Allan 47, 417
 Poggi, Stefano 249n.
 Polack, Jean-Claude 551, 552, 557
 Pollini, Gianni 525n.
 Pollock, Jackson 529
 Pombo Nabais, Catarina 157n.
 Ponge, Francis 47
 Pontormo (Jacopo Carucci) 542
 Potenza, Franco 132n.
 Poulet, Georges 15 e n., 57 e n., 60, 72, 175
 Poussin, Nicolas 336
 Pozzi, Gianni 133 e n.
 Pradeau, Christophe 126n.
 Pratolini, Vasco 253 e n., 300 e n., 340 e n.
 Pravadelli, Veronica 558, 559
 Praz, Mario 377n.
 Pretto, Matteo 557, 558
 Printemps, Yvonne 479, 480, 524n.
 Prisco, Michele 369-389
 Proust, Adrien 125, 509n.
 Proust, Jeanne (Jeanne Weil) 49n.
 Proust, Marthe (Marthe Dubois-Amiot) 52
 Proust, Robert 34, 47, 52, 206n., 213 e n., 225
 Pupino, Angelo R. 374n.
 Puttemans, Benoît 582n.

 Quadri, Franco 535 e n.
 Quarantotti Gambini, Pier Antonio 258 e n., 259., 260 e n., 264, 340
 Quasimodo, Salvatore 179n.
 Quignard, Pascal 54n.

 Rabaté, Dominique 54n.
 Raboni, Giovanni 14 e n., 35n., 36n., 191, 195, 196, 223-230, 346n., 393n., 394n., 396n., 397n., 404n., 430n., 525n., 526n., 530, 535n., 540 e n., 542
 Racine, Jean 92, 523, 529
 Radiguet, Raymond 79, 252, 253, 291
 Ramat, Silvio 218 e n.
 Randone, Salvo 486
 Raspadori, Paola 310n.
 Rebay, Luciano 19n.
 Rebora, Roberto 488
 Régnier, Henri de 174
 Reich, Wilhelm 450n.
 Rella, Franco 276n., 374n.
 Renan, Ernest 114, 174
 Renouard, Maël 58n.
 Renzi, Lorenzo 17n.
 Rettagliata, Rosa 212 n.
 Rey, Pierre-Louis 16n., 357n.
 Ribot, Théodule-Armand 41n., 249n.
 Ricardou, Jean 57 n.
 Ricci, Berto 293, 295
 Richard, Jean-Pierre 15 e n., 57 e n., 175
 Ricoeur, Paul 16n., 268 e n., 270 e n., 278 e n., 279n., 283n., 284n., 423n.
 Riera, Vittorio 207 n., 208 n., 209 n.
 Riesman, David 178
 Rilke, Rainer Maria 194 e n., 575n.
 Rimondi, Giorgio, 582n.
 Risset, Jacqueline 36n., 416, 420
 Ritter Santini, Lea 14n.,
 Rivière, Jacques 52, 174, 206n., 225, 246, 261
 Robbe-Grillet, Alain 13, 54n., 324 e n., 560
 Roberti, Nino 123
 Rocco Carbone, Lorenza 386n., 388n.
 Rodin, Auguste 163
 Rodondi, Raffaella 239n., 252n., 295n.
 Roger, Philippe 135n.
 Rogers, Brian G. 16n., 34n.
 Rohmer, Éric 541
 Roloff, Volker 247n.

- Ronconi, Luca 528n., 529, 536
 Rondolino, Gianni 558
 Ronsard, Pierre de 151n.
 Rosa, Giovanna 310n.
 Rosai, Ottone 295, 307 e n.
 Rosasco, Joan 15n.
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo) 542
 Rousseau, Jean-Jacques 454
 Rousset, Jean 15n., 175, 328n.
 Roussin, André 480, 482
 Rovatti, Pier Aldo 456n.
 Rozzoni, Claudio 111n., 113n.
 Rubini, Paolo 285n.
 Ruiz, Raoul (Raül Ruiz) 544, 550, 551, 554, 555, 560
 Ruskin, John 20n., 65, 111, 114, 174, 175, 176, 179 e n., 182, 185, 186 e n., 187 e n., 429n., 568, 572, 573, 577, 578n., 580, 581
 Russel, Bertrand 350n.
 Russi, Antonio 347n.
- Saba Sardi, Francesco 452n.
 Saba, Umberto 77, 78, 79, 80, 259, 260
 Sacerdote, Emanuele 77
 Sadoul, Georges 494n., 504n.
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 20, 27, 33n., 48n., 49 e n., 53 e n., 54 e n., 59, 60n., 61, 65n., 66n., 68n., 71n., 81, 120n., 152, 170, 171 e n., 173, 174, 175, 176n., 177, 178, 180n., 183n., 326n., 423n., 565n.
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de 19, 173, 174
 Sakamoto, Hiroya, 577n., 582n.
 Sales, Juliette 555
 Salgari, Emilio 471
 Salvati, Lorenzo 524n., 544
 Salvi, Dora 233
 Salvini, Guido 486
 San Bernardino da Siena (Bernardino degli Albizzeschi) 293
 Sand, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) 30n., 125n., 472
 Sarda, Dominique 521
 Sandras, Michel 561 n., 577n.
 Sandre, Yves 60n., 180n., 429n., 565n.
 Sanguineti, Edoardo 535 e n., 543
 Sanminiatielli, Bino (Fabio Sanminiatielli) 253
 Santa Caterina da Siena (Caterina Benincasa) 293 e n., 299
 Sant'Agostino d'Ippona (Aurelio Agostino d'Ippona) 436, 454, 458
 Santero, Daniele 209n.
 Santini, Lea 90n., 91n.
 Santucci, Luigi 340, 342, 343, 354 e n., 355 e n., 356 e n., 357 e n., 358 e n., 359 e n., 366
 Sapegno, Natalino 265n.
 Sarraute, Nathalie 54n., 324 e n.
 Sartre, Jean-Paul 480
 Satie, Erik 480
 Savi, Ettore 132n.
 Savioli, Aggeo 525n.
 Scala, Cangrande della (Can Francesco della Scala) 422
 Scarlatti, Domenico 381, 383
 Scarpa, Domenico 197n., 201n., 320n.
 Schacherl, Bruno 191, 294n., 525n.
 Scheinfeigel, Maxime 555, 556
 Schifano, Laurence 558
 Schifano, Mario 529
 Schlegel, Friederich 60n.
 Schlöndorff, Volker 535, 544, 550, 551, 553, 554, 555, 561
 Schmid, Marion 551, 552
 Schopenhauer, Arthur 90, 92 e n., 96n., 113, 116n., 148
 Schwartz, Claude 552, 553
 Sciascia, Salvatore 47n.
 Scrivano, Riccardo 258n.
 Séailles, Gabriel 61n.
 Sepa, Maria 42n., 535n.
 Serça, Isabelle 16n.
 Sereni, Vittorio 14n., 132 e n., 223
 Serini, Paolo 30n., 170n., 181, 346n.
 Sernas, Jacques 479, 524n.
 Serri, Mirella 169n.

- Shakespeare, William, 37n., 428 e n., 467, 537, 540n.
- Siciliano, Enzo 250 e n., 305 e n.
- Sieni, Virgilio 528n.
- Silvera, Miro 44n.
- Simenon, Georges 40n.
- Simon, Anne 58n.
- Simon, Claude 48, 54n., 323-338
- Simone, Franco 375n., 377 e n.
- Singleton, Charles Southward 419 e n.
- Sinisi, Fabrizio 526n., 530, 540
- Smith, Joan 484
- Snyder, Gary 438, 452n.
- Socrate 153
- Sofocle 487
- Soldati, Mario 84
- Sollers, Philippe 124, 414
- Solmi, Sergio 14, 76, 77, 78, 79, 253n., 261 e n.
- Sorelli, Erica 47n.
- Spagnoletti, Giacinto 388n.
- Spignoli, Teresa 255n.
- Spinoza, Baruch 378n.
- Spitzer, Leo 14 e n., 79, 172, 173n., 176n., 225 e n., 227 e n., 533
- Spriano, Paolo 505n.
- Starobinski, Jean 175, 302n., 319n.
- Stedile, Marzia 22n.
- Stefani, Silvia 435n.
- Stein, Gertrude 447
- Steinbeck, John 432
- Steiner, George 31
- Stendhal (Henry Beyle) 19, 47, 193, 194, 534
- Stéphane, Nicole 42n.
- Stéphane, Roger 129n.
- Stevens, Brad 553
- Stevenson, Robert Louis 461
- Stierle, Karlheinz 424 e n.
- Stoppa, Paolo 506, 520
- Storini, Monica Cristina 265n., 271n., 275 e n., 276n.
- Strazzeri, Giuseppe 436n.
- Stuparich, Giani 340
- Suckling, Sir John 433, 434n.
- Sullivan, Mary 484
- Surdich, Luigi 210 n.
- Svevo Fonda Savio, Letizia 234n.
- Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 233-243, 251, 258n.
- Tabucchi, Antonio 17
- Tadié, Jean-Yves 15n., 16, 21n., 36n., 44 e n., 45n., 48, 66n., 89n., 180n., 223, 225, 226n., 228, 255, 297n., 414n., 581n.
- Tagliaferri, Aldo 90n.
- Taine, Hippolyte 54n., 61, 93, 94, 170, 171
- Tamburi, Orfeo 486n.
- Tanant, Myriam 46n., 47n.
- Tanzi, Drusilla 348
- Tarani, Tommaso 372n.
- Tarde, Alfred de 255 e n.
- Tarizzo, Domenico 89 e n.
- Tasso, Torquato 529
- Tentori Montalto, Francesco 270n.
- Terni, Paolo, 192, 193
- Teroni, Sandra 255n.
- Terracini, Benvenuto 218n.
- Testa, Enrico 214 e n., 222n.
- Testori, Giovanni 528n., 529, 537
- Thibaudet, Albert 246 e n.
- Thiébaud, Marcel 235 e n., 236, 237, 239
- Thirard, Paul-Louis 505n.
- Thulin, Ingrid 519
- Tiezzi, Costanza 532
- Tiezzi, Elsa 532
- Tiezzi, Federico 523-528, 540-545
- Tilleul, Jean-Louis 59n.
- Tolstoj, Lev Nikolàevič 114, 169, 179 e n., 236, 534
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 505
- Tommaso d'Aquino, santo 109 e n.
- Tortora, Massimiliano 237n.
- Toscani, Claudio 362n.
- Touissaint, Jean-Philippe 49 e n.
- Touzet, Hélène 57n.
- Tozzi, Federigo 251, 293 e n.

- Treich, Léon 234
 Treves, Giorgio 553
 Trevi, Emanuele 52n.
 Triolet, Elsa 483
 Truffaut, François 560
 Turi, Nicola 374n., 409n.
 Turner, Steve 436n.
 Tutino, Mario 209 n., 222n.
 Twain, Mark (Samuel Langhorne Clemens) 199
- Uhl, Ed 449n.
 Ungarelli, Giulio 128n.
 Ungaretti, Giuseppe 19 e n., 126, 193 e n., 428n.
- Valery, Paul 59 e n., 68, 209 n., 222n., 246n., 281n., 414
 Valli, Romolo 129, 130, 132, 522
 Valtat, Jean-Christophe, 577n.
 Van Blarenbergh, Henri 44
 Van den Bossche, Bart 456n.
 Van Doren, Mark 431n.
 Van Eyck, Hubert 115
 Van Eyck, Jean 115
 Van Gogh, Vincent 55
 Van Gorp, Hendrik 457n.
 Vannucci, Giulio 22n.
 Varese, Claudio 20n., 22n., 374n., 381, 382n., 391n.
 Vasarri, Fabio 195
 Vasilicò, Giuliano 524, 525n., 544, 545
 Vattimo, Gianni 456n.
 Venezian, Felice 286
 Veneziani, Livia 233n., 234 e n.
 Verdi, Giuseppe, 492
 Verdi-Vighetti, Leonardo 279n.
 Verlaine, Paul 192
 Verlato, Zeno 298n.
 Vermeer, Jan 17, 337
 Verne, Jules 470 e n.
 Vernet, Matthieu 15n., 17 e n., 25n., 26, 27 e n., 28, 29 e n., 30, 31, 32 n., 37, 42, 47
 Veronesi, Sandro 52n.
- Viale, Guido 181
 Vico, Giambattista 89, 372n.
 Vigevani, Alberto 340, 342, 347 e n., 348, 349 e n., 350 e n., 351 e n., 353 e n., 366
 Vigorelli, Giancarlo 302n.
 Vilién, Bruno 502 e n.
 Villani, Giovanni 293
 Virgilio Marone, Publio 415, 416, 417, 420, 528
 Visconti, Luchino (Luchino Visconti di Modrone, conte di Lonate Pozzolo) 491-522, 534 e n., 535 e n., 536, 544, 550, 551, 552, 553, 556, 557, 558, 559, 560
 Visconti, Ottone 172
 Vittorini, Elio 25n., 239 e n., 252 e n., 253 e n., 264, 295 e n., 299 e n., 307 e n., 340 e n., 348
 Vittorini, Fabio 241n.
 Vivante, Cesare 431n.
 Vivanti, Annie 199
 Volonghi, Nina 486
 Volpato, Simone 233n.
 Volpi, Gianni 553
 Volponi, Paolo 319 e n., 321
 Von Der Lippe, George B. 559
- Wada, Akio 16n.
 Wagner, Richard 83, 116n., 248n., 423, 496, 502, 527, 530, 540
 Waldman, Anne 439n.
 Warhol, Andy 51n., 529
 Wasuké, Hata 34
 Weinrich, Harald 285n.
 Weinrich, Regina 441n.
 Whitman, Walt 37n.
 Wilde, Oscar 523
 Wilson, Bob 529
 Wilson, Edmund 433, 434n.
 Wohl, Robert 255n.
 Wolfe, Thomas 430, 431 e n., 432, 447, 450n.
 Woolf, Virginia 25n., 194 e n., 254, 291, 324n., 391 e n., 414

- Worms, Frédéric 58n.
Wunenburger, Jean-Jacques 58n., 62n.,
70n.
- Yacavone, Kathrin 145n.
Yeats, William Butler 26, 37n., 433
Yoshikawa, Kazuyoshi 15n., 16n.
Yourcenar, Marguerite (Marguerite
Cleenewerck de Crayencour), 582n.
Yvain, Maurice 480
- Zacconi, Ermete 290
Zagra, Giuliana 310n.
Zambon, Francesco 298n.
Zampa, Giorgio 235n.
Zanobetti, Silverio 439n.
Zinato, Emanuele 319 e n.
Zocchi, Mirella 259n.
Zola, Émile 47, 93, 233, 392, 538
Zuddas, Goffredo 22n.
Zupper, Roberta 26n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzione 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* (in corso di stampa).
7. Walter Binni-Claudio Varese, «*Il prima è anche l'oggi*». *Lettere (1946-1994)*, a cura di Valentina Testa. Introduzione di Anna Dolfi (in corso di stampa).
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
9. Giorgio Caproni, *Interviste e auto-commenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi (in corso di stampa).
10. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
11. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
12. *Gli scrittori e la guerra*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).

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 Macrì*, 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 Macrì*).
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.

